







Γνωστοποίηση Πνευματικής Ιδιοκτησίας:

Ο αφιερωματικός τόμος περιέχει φωτογραφίες εκθεμάτων του Αρχαιολογικού Μουσείου Δελφών καθώς και φωτογραφίες του αρχαιολογικού χώρου των Δελφών και μνημείων αυτού που υπάγονται στην Ι΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων.

Το Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού διατηρεί τα πνευματικά δικαιώματα (copyright) επί των απεικονιζόμενων αρχαίων και επί των φωτογραφιών και το Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων εισπράττει τα τέλη δημοσίευσης αυτών.

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΔΕΛΦΩΝ

ΡΟΖΙΝΑ ΚΟΛΩΝΙΑ

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΔΕΛΦΩΝ



Κοινοφελές Ίδρυμα
Ιωάννη Σ. Λάτση

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Πρόλογος του Υπουργού Πολιτισμού * 11

Πρόλογος της Μαριάννας Ι. Λάτση * 13

Πρόλογος της συγγραφέως * 15

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ

Το χρονικό ενός αιώνα (16) * Η έκθεση του εικοστού πρώτου αιώνα (25)

ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΟ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

(30) * Τα πρώιμα αφιερώματα (34)

Ο ΧΡΥΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ

Τα πρώτα μνημειακά αναθήματα (72) * Οι δίδυμοι του Άργους (73) * Τα πρώτα αρχιτεκτονικά γλυπτά (78) * Η Σφίγγα (90) * Ο θησαυρός των Σιφνίων. Ο θρίαμβος του ιωνικού ρυθμού (95) * Οι κρυμμένοι θησαυροί (164) * ΤΑ ΧΡΥΣΕΛΕΦΑΝΤΙΝΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ (167) * ΤΑ ΟΣΤΕΪΝΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΑΝΑΓΛΥΦΑ (196) * Ο ΑΣΗΜΕΝΙΟΣ ΤΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΑΠΟΘΕΤΗ (216)

Ο ΠΕΡΙΚΑΛΛΗΣ ΝΑΟΣ

Ο ναός των Αλκμεωνιδών και ο γλυπτός του διάκοσμος (220) * Ο ναός του 4ου αι. και ο γλυπτός του διάκοσμος (230) * Ο ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΟΣ ΑΠΟΛΛΩΝ ΜΕ ΤΗ ΛΥΡΑ (232)

Ο ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΑΙΩΝ

Ένα εγκώμιο στην αθηναϊκή πολιτεία (236) * Δύο αρχαίες παρτιούρες (250)

ΤΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΤΟΥ 5^{ου} ΑΙ. Π.Χ.

Το χαλκοστέφανο τέμενος (254) * Ο Ηνίοχος (256) * Η μικρή χαλκοπλαστική (268)

ΚΑΣΤΑΛΙΑ (278)

ΠΗΛΙΝΕΣ ΚΕΡΑΜΩΣΕΙΣ

Το απόγειο της αρχιτεκτονικής διακόσμησης (280)

ΣΤΟ ΙΕΡΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΠΡΟΝΑΙΑΣ

Δύο αρχιτεκτονικά κομψοτεχνήματα (300) * Για τη θόλο των Δελφών (306)

ΤΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΤΟΥ 4^{ου} ΑΙ. Π.Χ.

Από την προβολή των πόλεων στην επίδειξη των ιδιωτών (320) * Ο κίονας με τις «Χορεύτριες» (332)

ΟΙ ΡΩΜΑΪΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

Η δύση του ιερού (336) * Η εικονογράφηση μιας ιστορικής μάχης (339) * Ο «Μελαγχολικός Ρωμαίος» (345) * Ο Αντίνοος. Η θεοποίηση της ομορφιάς (348)

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΛΛΩΝΙΑ ΘΡΗΣΚΕΙΑ ΣΤΟ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΣΜΟ (364)

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ * 377



ΟΙ ΔΕΛΦΟΙ –Ο ΟΜΦΑΛΟΣ ΤΗΣ ΓΗΣ, όπως έχει επικρατήσει να αποκαλούνται από την αρχαιότητα– υπήρξαν ένα από τα σημαντικότερα πολιτικά και θρησκευτικά κέντρα της αρχαίας Ελλάδας. Ο ναός του Απόλλωνα, το αρχαίο θέατρο, το Στάδιο, ο Ηνίοχος, τα πολύτιμα ευρήματα, όλα τα έργα τέχνης που εκτίθενται, και η διαχρονία των συμβολισμών τους, συμπυκνώνονται στην έκδοση του Κοινοφελούς Ιδρύματος Ιωάννη Σ. Λάτση και της «Τράπεζας EFG Eurobank Εργασίας Α.Ε.».

Το Αρχαιολογικό Μουσείο των Δελφών λειτουργεί από το 1903 και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα Μουσεία στον κόσμο, με εξαιρετικά υψηλή επισκεψιμότητα.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αλλά κυρίως το ειδικό βάρος της παρούσας έκδοσης, εστιάζονται ακριβώς στην αναλυτική και εμπειριστατωμένη παρουσίαση και προβολή της τεράστιας αξίας του Αρχαιολογικού Μουσείου Δελφών.

Η επιλογή του συγκεκριμένου Μουσείου από την πλευρά των επιμελητών της έκδοσης επιβεβαιώνει το θερμό ενδιαφέρον για την ανάδειξη ενός από τους σημαντικότερους χώρους τέχνης και αρχαιογνωσίας.

Θα ήθελα να εκφράσω τη βεβαιότητα ότι το εν λόγω εκδοτικό εγχείρημα και το αντίστοιχο αποτέλεσμα θα τύχουν θερμότατης υποδοχής από όλους μας, από την επιστημονική κοινότητα, τους φιλότεχνους, και ευρύτερα τους ανθρώπους του πολιτισμού εντός και εκτός Ελλάδας.

Χαιρετίζω την εξαιρετικά σημαντική αυτή έκδοση και εκφράζω τα θερμά μου συγχαρητήρια στη συγγραφέα του βιβλίου, αρχαιολόγο κα Ροζίνα Κολώνια, και σε όσους έχουν συνεργαστεί σε αυτή την προσπάθεια.

ΓΙΩΡΓΟΣ Α. ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗΣ

Υπουργός Πολιτισμού



Ο ΑΡΧΑΙΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ, με τα μοναδικής πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας έργα λόγου και τέχνης, υπήρξε διαχρονικά η βασική πηγή έμπνευσης, το θεμέλιο και ο κυρίαρχος μοχλός της πολιτιστικής ανάτασης της Ευρώπης και του κόσμου όλου. Τα ελληνικά Μουσεία, στην πλειονότητά τους αρχαιολογικά, αποτελούν τις σύγχρονες κιβωτούς της ανεκτίμητης καλλιτεχνικής κληρονομιάς με την οποία η καλή μοίρα προικοδότησε τόσο πλουσιοπάροχα τη νεότερη Ελλάδα.

Η κάθε είδους επαφή μας με τους μουσειακούς χώρους, πέραν από καταλυτική για την πνευματική και ιστορική μας καλλιέργεια, αποτελεί μια πράξη σεβασμού προς τα ιερά κειμήλια του αρχαίου ελληνικού κόσμου αλλά και μια πράξη ευγνωμοσύνης προς όλους εκείνους, τους αρχαιολόγους και τους ιστορικούς τέχνης, τους απλούς ανθρώπους και τους τιμημένους ευεργέτες που ένωσαν τις δυνάμεις τους στην προσπάθεια ανεύρεσης, διάσωσης και ανάδειξης του αδιάσπαστου ιστού του αρχαιοελληνικού πολιτισμού.

Το Κοινοφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση και η Eurobank EFG, εδώ και αρκετά χρόνια, περιηγούνται τα ελληνικά Μουσεία και προσφέρουν σε κάθε ένα από αυτά έναν πολύτιμο αφιερωματικό τόμο που με την επιστημονική εγκυρότητά του και την αισθητική του προσέγγιση, ελπίζουμε ότι συμβάλλει στη βαθύτερη γνώση και κατανόηση των επιμέρους σελίδων της ιστορίας του ελληνικού πολιτισμού. Στο πλαίσιο αυτής της καθιερωμένης, και παραδοσιακής πλέον, πολιτιστικής πρωτοβουλίας μας ήδη επεξεργαζόμαστε δράσεις που θα προσφέρουν ένα νέο παράθυρο πρόσβασης στο πολύτιμο αυτό υλικό, μέσα από τη χρήση των νέων τεχνολογιών, στο σύνολο της κοινωνίας, τόσο στην Ελλάδα όσο και το εξωτερικό.

Για το 2006 το Κοινοφελές Ίδρυμα Ι.Σ. Λάτση και η Eurobank EFG επιλέξαμε να επισκεφθούμε ένα από τα σημαντικότερα ιερά του αρχαίου κόσμου. Τους Δελφούς. Ο τόπος που ένωσαν τις πορείες τους οι αετοί του Δία καθιστώντας τον παγκόσμια γνωστό ως ομφαλό της γης, ο τόπος που συνδέθηκε όσο κανείς άλλος στην ιστορία της ανθρωπότητας με τη χρησμοδοσία και τη μακράιωνα ανάγκη του ανθρώπου για πρόγνωση και προφητεία. Σε αντιστάθμισμα αυτής της μοναδικής θεϊκής μαντικής ιδιότητας του ιερού των Δελφών, κάθε ηγεμόνας και κάθε πόλη προσέφεραν τον ανθό των καλλιτεχνικών δημιουργιών τους ως δείγματα βαθιάς πίστης, λατρείας και ευγνωμοσύνης τους προς τον θεό Απόλλωνα, αλλά και ως δείγματα της πολιτικής και πολιτιστικής τους υπεροχής.

Τα διασωθέντα στο βάθος των αιώνων αφιερώματα προβάλλονται και σχολιάζονται μοναδικά στην παρούσα έκδοση, δημιουργώντας μια ιδιότυπη συνομιλία με τον φιλότεχνο αναγνώστη που επιδιώκει ένα ταξίδι γνωριμίας με το δελφικό ιερό. Είναι άπειρες οι ευχαριστίες και η εκτίμησή μας για όλους τους επώνυμους και ανώνυμους συντελεστές δημιουργίας αυτού του τόμου.

ΜΑΡΙΑΝΝΑ Ι. ΛΑΤΣΗ

Η παρούσα έκδοση αποτελεί τον καρπό μιας ευνοϊκής συγκυρίας δύο παραγόντων : από τη μια μεριά η απλόχερη και στοργική για τα Μουσεία του τόπου μας αρωγή του «Κοινωφελούς Ιδρύματος Ιωάννη Σ. Λάτση» και της Eurobank EFG και από την άλλη η πρόσφατη επανέκθεση του Μουσείου Δελφών, που αισίως συμπλήρωσε την αιωνόβια πορεία του (1903-2003).

Από το 1903 που άνοιξε τις πύλες του το δελφικό Μουσείο έζησε την πολυκύμαντη ιστορία αυτού του τόπου και αναγνωρίστηκε ως ένα από τα σημαντικότερα Μουσεία της χώρας. Οι παλαιές εκθέσεις εκφράζουν το πνεύμα της εποχής τους και αντικατοπτρίζουν τις αντιλήψεις περί ωραίου κάθε περιόδου. Όμως κάθε νέα παρουσίαση, όσο κι αν φέρει τη σφραγίδα της γνώσης και της έμπνευσης του δημιουργού της, δεν παύει να αποτελεί ένα απλό πλαίσιο των εκθεμάτων. Γιατί τα δελφικά εκθέματα μιλούν μόνα τους κι επιβάλλονται με τη δική τους δύναμη, καθηλώνουν τον επισκέπτη και τον καλούν κάθε φορά να τα θαυμάσει αφήνοντας τη χάρη, αλλά και το αίγισμα να πλανώνται γύρω τους. Μολονότι αποτελούν ένα μικρό, αλλά αντιπροσωπευτικό τμήμα των αφιερωμάτων που είδε ο Πausanias στους Δελφούς και των πολύ περισσότερων που πλημμύριζαν το ιερό στα χρόνια της ακμής του, παραμένει αναμφισβήτητο ότι τα δελφικά εκθέματα εξακολουθούν να σαγηνεύουν με τον πλούτο, την ποικιλότητα και την ομορφιά τους. Και στην πρόκλησή τους ανταποκρίθηκαν κορυφαία αναστήματα της αρχαιολογίας χαρίζοντάς μας αμέτρητες σελίδες δελφικής βιβλιογραφίας. Ολόκληρη Σχολή, η «δελφική», δημιουργήθηκε για τη μελέτη, την ταύτιση και την ανάδειξη των θησαυρών του ιερού. Οι Δελφοί συμπεριλήφθηκαν σε εγχειρίδια αρχαιολογίας, στόλισαν λευκώματα τέχνης, μερικά από τα δελφικά ευρήματα, όπως ο θησαυρός των Σιφνίων, αποτέλεσαν σταθμούς στην ιστορία της αρχαίας ελληνικής τέχνης και άλλα, ακόμη και σήμερα, αν και έχουν περάσει πάνω από εκατό χρόνια από τότε που ξαναήλθαν στο φως, συνεχίζουν να βρίσκονται στο επίκεντρο επιστημονικών συζητήσεων με τα αναπάντητα ερωτήματα της ταύτισης και της ερμηνείας τους. Αλλά το κυριότερο δεν παύουν να ενθουσιάζουν το πλατύ κοινό που συρρέει κατά πλήθη, όπως οι αρχαίοι προσκυνητές, για να θαυμάσει τα μνημεία των Δελφών.

Ο κλήρος να σηκώσουμε στους ώμους το βαρύ φορτίο της τέταρτης κατά σειρά έκθεσης του ανακαινισμένου Μουσείου έλαχε σε μένα και στους συνεργάτες μου της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δελφών. Η ευθύνη αυτή αποτέλεσε για μας πρόκληση να δαμάσουμε και να ανασυνθέσουμε το πολύτιμο υλικό, να αποκαταστήσουμε στο μέτρο του δυνατού λάθη του παρελθόντος με βάση τα πορίσματα της νεότερης έρευνας, να αναδείξουμε τα εκθέματα και να τα συνδέσουμε οργανικά σύμφωνα με το σύγχρονο μουσειολογικό πνεύμα. Και αισθανθήκαμε ότι ζήσαμε την ατμόσφαιρα μιας «Δευτέρας Παρουσίας» των αρχαίων, όμοιας με εκείνη που δημιούργησε η Μεγάλη Ανασκαφή, όταν τα ξέθαβε από το σκοτάδι αιώνων. Την απόλαυση αυτή της καινούργιας παρουσίασης των αρχαίων θέλησα να μεταδώσω έστω και στο ελάχιστο στο βιβλίο αυτό, στις σελίδες του οποίου οι χρήστες του αντικρίζουν γνώριμα και άγνωστα σε αυτούς εκθέματα των Δελφών ενταγμένα στο νέο τους εκθεσιακό πλαίσιο. Γι' αυτό αποδέχθηκα με ικανοποίηση την πρόταση του κ. Βαγγέλη Χρόνη να αναλάβω τη συγγραφή της έκδοσης για το Μουσείο Δελφών στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Το φιλόδοξο αυτό εγχείρημα θα ήταν ακατόρθωτο χωρίς την ευγενική πρωτοβουλία της κ. Μαριάννας Λάτση και την πολύτιμη βοήθεια των συνεργατών της έκδοσης : τις γνώσεις και την καθοδήγηση της κ. Ειρήνης Λούβρου τον καλλιτεχνικό ζήλο του κ. Γιάννη Πατρικιάνου και του κ. Δημήτρη Καλοκύρη, τη διακριτική αλλά ουσιαστική συμμετοχή από την αρχή ως το τέλος του κ. Βαγγέλη Χρόνη. Σε αυτούς και σε όλους εκείνους που συνετέλεσαν με οποιοδήποτε τρόπο στην ολοκλήρωση της έκδοσης εκφράζω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες. Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω τον φίλο διευθυντή της Γαλλικής Σχολής Dominique Mulliez για την απλόχερη παραχώρηση φωτογραφικού και σχεδιαστικού υλικού από το αρχείο της Σχολής καθώς και τη μεταφράστρια της αγγλικής έκδοσης κ. Τζούντυ Γιαννακοπούλου, που ξέρω ότι αφιέρωσε πολύ χρόνο και προσπάθεια για να αποδώσει πιστά τα κείμενα και τους αρχαιολογικούς όρους.



ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ

Το χρονικό ενός αιώνα

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ έχει διατρέξει τις σελίδες ολόκληρου του περασμένου αιώνα. Στο κτήριό του έχουν εκφραστεί αρχιτεκτονικές ιδέες επώνυμων αρχιτεκτόνων, στις εκθέσεις του έχουν αποτυπώσει τις μουσειολογικές και αισθητικές τους αντιλήψεις τέσσερις γενιές Γάλλων και Ελλήνων αρχαιολόγων. Και τα αρχαία του στην εκατόχρονη μουσειακή τους ζωή βίωσαν αδιαμαρτύρητα τις περιπέτειες τεσσάρων επανεκθέσεων, αλλά και της ερήμωσης του Μουσείου στη δεκαετία του 1940. Αποκαθλώθηκαν, άλλα ενταφιάστηκαν για μια ακόμη φορά και άλλα εκπατρίστηκαν για να εξασφαλιστούν από τους κινδύνους που τους επιφύλασσαν η γερμανοϊταλική Κατοχή και οι εμφύλιες διαμάχες.

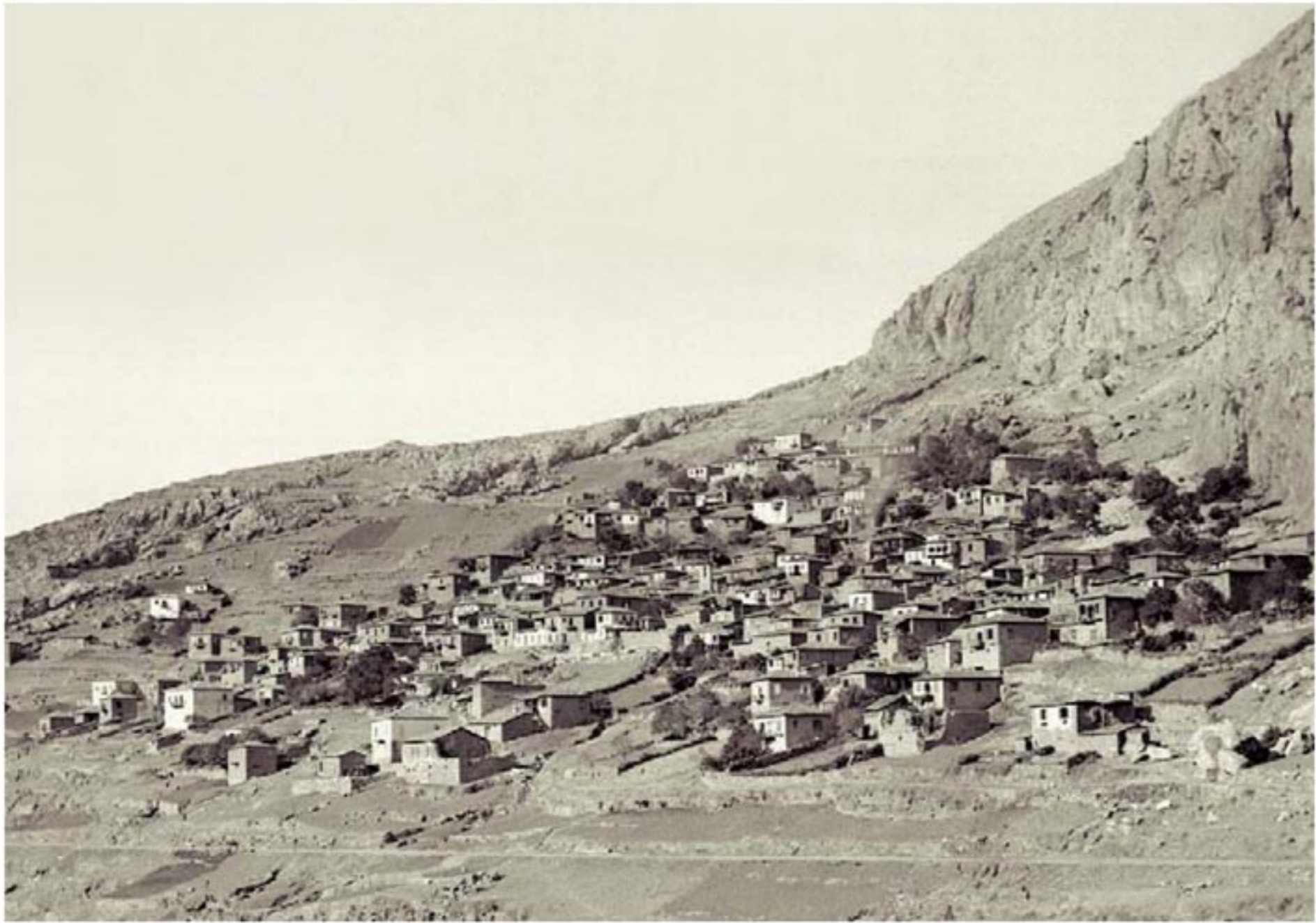
Βλέποντας στα ταχυδρομικά δελτάρια των αρχών του εικοστού αιώνα τη φωτογραφία του Μουσείου των Δελφών, κανείς δεν θα μπορούσε να φανταστεί ότι το μικρό κτήριο με τη δίρρικτη στέγη στις πλαϊνές πτέρυγες, που θυμίζει επαρχιακό σιδηροδρομικό σταθμό, εξελίχθηκε με τις αλλεπάλληλες προσθήκες και μετασκευές στο σύγχρονο ογκώδες οικοδόμημα με την επιβλητική λιθοεπενδυμένη πρόσοψη. Το πρώτο αυτό Μουσείο, που σχεδιάστηκε από τον Γάλλο αρχιτέκτονα Α. Τουμπαιτε και οικοδομήθηκε με τη χρηματική συνδρομή του Ανδρέα Συγγρού, εγκαινιάστηκε το 1903, έτος που σηματοδοτεί και την επίσημη αποπεράτωση της μεγάλης γαλλικής ανασκαφής στους Δελφούς.

Στις έξι αίθουσές του «εταξινομήθηκαν φιλοκάλως οι πλαστικοί θησαυροί των Δελφών, εξαιρετά τινα αρχιτεκτονικά λείψανα και σπουδαία τινές επιγραφαι», όπως περιγράφει στον οδηγό του Μουσείου ο πρώτος Έφορος Αντ. Κεραμόπουλος. Η περιγραφή αυτή μάς δίνει το χαρακτήρα της πρώτης έκθεσης. Τα ευρήματα του δελφικού ιερού τοποθετήθηκαν χωρίς χρονολογική ή άλλη θεματική κατάταξη, καθώς μόλις είχαν δει το φως μετά από σκοτάδι αιώνων και δεν είχαν προλάβει να μελετηθούν επαρκώς. Με τον διεθνή όμως Τύπο της εποχής είχαν κάνει τον θριαμβικό τους γύρο σε ολόκληρο τον πολιτισμένο κόσμο και η ακτινοβολία τους επισκίαζε τα πορίσματα της επιστήμης. Η απαρίθμηση των εκθεμάτων από τον Κεραμόπουλο δείχνει και την κατηγορία των αρχαίων που δέσποζε στο πρώτο Μουσείο αλλά και τις μετέπειτα εκθέσεις του 20ού αιώνα, όπου εντυπωσιάζουν τα αρχιτεκτονικά γλυπτά, ανάγλυφα (ζωφόροι, μετόπες) και ολόγλυφα (Καρυάτιδες, αετώματα, ακρωτήρια) που διακοσμούσαν τα μνημεία του ιερού. Είναι αυτή ακριβώς η κατηγορία των αρχαίων που αποτελούσαν τις πιο λαμπρές ανακαλύψεις της μεγάλης ανασκαφής του ιερού και χαρακτηρίζουν μέχρι σήμερα το Μουσείο των Δελφών ως το κατεξοχήν Μουσείο μνημειακής πλαστικής, τουλάχιστον στον ελλαδικό χώρο.

Η έκθεση του 1903 υπήρξε έργο προσωπικό του διευθυντή των γαλλικών ανασκαφών Theophile Homolle. Η κύρια κατηγορία που της απευθύνεται είναι ότι θύμιζε αποθήκη λόγω του συνωστισμού των αρχαίων. Το ατού όμως της έκθεσης ήταν οι αναπλάσεις ολόκληρων μνημείων με τη χρήση γύψινων εκμαγείων που προσέδιδαν στο Μουσείο ύψος διδακτικό και συγχρόνως δημιουργούσαν ένα πομπώδες σκηνικό. Η πρόσοψη του θησαυρού των Σιφνίων, οι στήλες του Αιμιλίου Παύλου και των Μεσσηνίων, η άκανθα με τις χορεύτριες, η Σφίγγα συγκαταλέγονται στα εκθέματα που «αναπαραστάθηκαν» κατά τρόπο εξόχως διδακτικό, ώστε να εμπεδωθούν καλύτερα τα μνημεία των Δελφών.

Σε μια διάλεξή του για το Μουσείο, ο Homolle δήλωνε το 1903: «Όπου η αναστήλωση του μνημείου δεν είναι δυνατή με αυθεντικό υλικό, συμπληρώθηκε με εκμαγεία, όχι μόνο για να φαντάζουν πιο ελκυστικά, αλλά για να ξαναμπούν τα έργα τέχνης εκεί που θέλησαν οι δημιουργοί τους. Μια τέτοια αναστήλωση έγινε στο Μουσείο των Δελφών για το θησαυρό των Σιφνίων, που ορθώνεται σήμερα με όλη τη λαμπρότητα του διακόσμου του.»

Το δεύτερο από τα δίδυμα αγάλματα του Άργους (ο Κλέοβις και ο Βίτων) κάτω από το βλέμμα του διευθυντή της ανασκαφής Th. Homolle. Αποκαλύφθηκε στις 28 Μαΐου 1894 και στο ημερολόγιο της ανασκαφής αποκαλείται «αρχαϊκός Απόλλων».



Το χωριό Καστρί κτισμένο πάνω στα ερείπια του αρχαίου ιερού. Στις αυλές και στα υπόγεια των σπιτιών είχαν εντοπιστεί πολλά από τα μνημεία που άρχισε να αποκαλύπτει η γαλλική ανασκαφή το 1892 μετά την απαλλοτρίωση του χωριού και τη μετοικεσία των κατοίκων του δυτικότερα.

Με τα ομοιώματα αυτά των δελφικών μνημείων, που η δημοτικότητά τους είναι ενδεικτική των καλλιτεχνικών και μουσειακών αντιλήψεων της εποχής του 19ου αιώνα, υπερτονιζόταν το αρχιτεκτονικό σκέλος της έκθεσης σε βάρος όχι μόνο της μικροτεχνίας που σχεδόν απουσίαζε, αλλά και της γλυπτικής. Χαρακτηριστική είναι η υποβαθμισμένη μουσειακή παρουσίαση του Ηνιόχου για την οποία εκφράζει τη θλίψη του ο λόγιος αρχαιολόγος Γιάννης Μηλιάδης στον οδηγό του Μουσείου το 1930: «Μόνο η ρωμαϊκή αδιαφορία μπορεί να ανέχεται το αριστούργημα αυτό στημένο δεκάδες χρόνια σε ακατάλληλο μέρος.»

Η έκθεση αυτή υπήρξε μακρόβια. Διήρκεσε 32 χρόνια και παρέμεινε σε γενικές γραμμές αναλλοίωτη. Πέρασε αλώβητη τις συνέπειες του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου και ύστερα έζησε την άνοιξη του Μεσοπολέμου και τις μεγάλες στιγμές των δελφικών γιορτών, όταν δέχτηκε διάσημους επισκέπτες από υπερπόντιες χώρες.

Στο διάστημα όμως αυτό τα καινούργια ευρήματα πλήθαιναν, τα εκθέματα έπρεπε να αναδειχθούν σε ευρύτερους χώρους και οι νέες γενιές των αρχαιολόγων αμφισβητούσαν το ίδιο το πνεύμα της παρουσίασης του 1903 με τις πολυάριθμες γύψινες αποκαταστάσεις, που αποσκοπούσαν περισσότερο στον εντυπωσιασμό παρά στην αρχαιολογική ακρίβεια, ενώ της καταμαρτυρούσαν και πολλά λάθη. Όλα αυτά, από κοινού με την αύξηση του τουρισμού στον Μεσοπόλεμο, οδήγησαν το 1935 στην απόφαση της κατασκευής ενός νέου κτηρίου στο οποίο ενσωματώθηκε το παλαιό.

Το καινούργιο οικοδόμημα (1935-1938), επηρεασμένο από το πρόγραμμα σχολικών κτηρίων του Μεσοπολέμου, και η συνακόλουθη έκθεση που τελείωσε το 1939, παραμονές του πολέμου, σε αντίθεση με την παλαιότερη των Γάλλων που εξέφραζε τον απόηχο της μεγάλης ανασκαφής, ξεκίνησε με το επιστημονικό ενδια-



{ 19

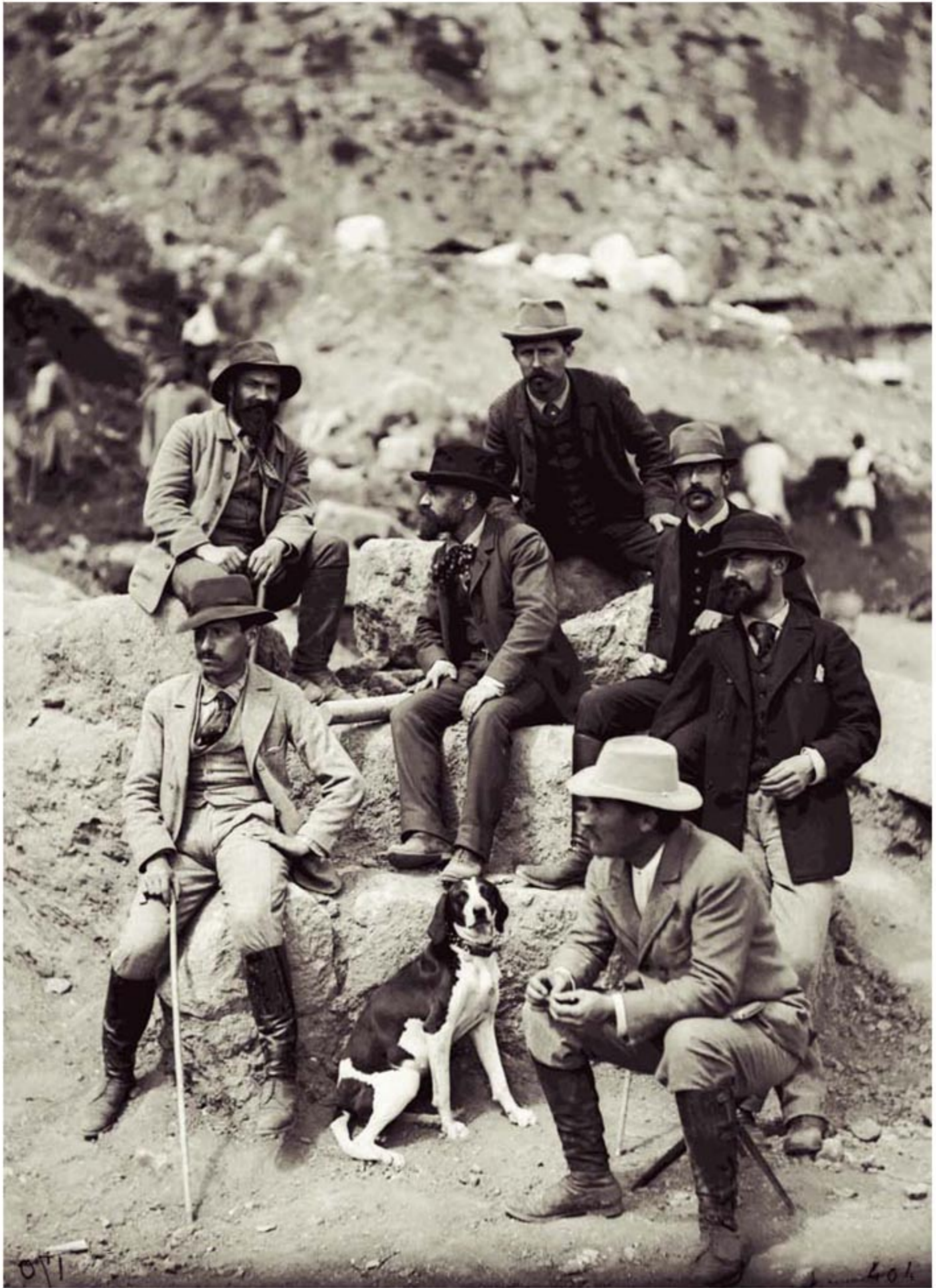


ΠΑΝΩ: Τα εγκαίνια του πρώτου Μουσείου στις 2 Μαΐου 1903 σε πανηγυρική ατμόσφαιρα.

ΑΡΙΣΤΕΡΑ: Ο Ηνίοχος στο πρώτο Μουσείο.

ΚΑΤΩ: Τα αρχαία βγαίνουν ανέπαφα από τις κρύπτες τους το 1952.





Αρχαιολόγοι και αρχιτέκτονες στους Δελφούς τον πρώτο χρόνο της ανασκαφής (1893). Στη μέση καθισμένος ο πρωτεργάτης της ανασκαφής Th. Homolle.



Η ανάπλαση της δυτικής πρόσοψης του θησαυρού των Σιφνίων σε γύψινο πρόπλασμα. Το έκθεμα, ενδεικτικό του νεοκλασικιστικού πνεύματος της εποχής, παρέμεινε στο Μουσείο με τις ανακρίβειες και τα λάθη του έως το 1935/36. Φωτ. Nelly's, 1927-30.

φέρον της ελληνικής πλευράς. Είχε στο προηγούμενο διάστημα των τριάντα χρόνων ξεπηδήσει μια νέα γενιά Γάλλων αλλά και Ελλήνων δελφολόγων. Εκτός από τον Κεραμόπουλο, ο Χρήστος Καρούζος και ο Γιάννης Μηλιάδης ήταν οι Έλληνες που ασχολήθηκαν με τους Δελφούς, ιδιαίτερα ο Καρούζος με την ιδιότητά του ως Εφόρου της περιοχής από το 1928, αλλά για τον καταρτισμό του νέου εκθεσιακού προγράμματος προκρίθηκε ο καθηγητής Αρχαιολογίας στη Θεσσαλονίκη Κωνσταντίνος Ρωμαίος.

Στους Δελφούς ήταν παρών και ο ευπατρίδης Pierre de la Coste-Messelière, η διασημότερη μορφή της γενιάς των Γάλλων αρχαιολόγων του Μεσοπολέμου, που μελετούσε τα γλυπτά των Δελφών. Οι γνώσεις και η αισθητική του παιδεία μας άφησαν ό,τι καλύτερο έχει γραφτεί για την αρχαϊκή πλαστική των Δελφών. Η συμβολή του στο νέο Μουσείο ήταν ανεκτίμητη και έχει αφήσει ως σήμερα ανεξίτηλα τα σημάδια της. Σ' αυτόν ανατέθηκε η συμπλήρωση των αρχαίων κομματιών και η εν γένει εργασία πάνω στους αρχαϊκούς θησαυρούς. Με το όνομά του συνδέθηκε η αίθουσα των ιωνικών αρχαϊκών μνημείων (η μετέπειτα αποκαλούμενη αίθουσα των



Σκηνή από την παράσταση του Προμηθέα Δεσμώτη στις Δελφικές Εορτές. Φωτ. Nelly's, 1930.





Το ανακαινισμένο Μουσείο των Δελφών, 1958-2000 (αρχιτ. Π. Καραντινός).

Σιφνίων) που αποτέλεσε το στοίχημα της νέας έκθεσης. Η καθαίρεση των γύψινων εκμαγείων επέτρεψε το άπλωμα και την ανάδειξη του διακοσμητικού πλούτου του θησαυρού των Σιφνίων και των άλλων ιωνικών κτηρίων του ιερού, χωρίς την ανάμειξη πρωτοτύπων και αντιγράφων. Στη νέα έκθεση τα αρχαία κατατάχθηκαν επιστημονικά και τοποθετήθηκαν χρονολογικά, σε αντιδιαστολή με τη χονδρική διάταξη της «εν θερμώ» παρουσίας τους από τον Homolle.

Η προπολεμική έκθεση υπήρξε άτυχη και δεν άνοιξε για το κοινό. Μετά την κήρυξη του πολέμου στην Ελλάδα, το πρώτο που έπρεπε να γίνει στο Μουσείο ήταν να προφυλαχθούν τα αρχαία από τις συνέπειες των συγκρούσεων. Οι αίθουσες εκκενώθηκαν, τα μάρμαρα ξαναθάφτηκαν στη δελφική γη, άλλα σε ρωμαϊκούς τάφους και άλλα σε λάκκους που ανοίχτηκαν μπροστά στο Μουσείο. Τα ευρήματα από πολύτιμο υλικό εξορίστηκαν από τον τόπο τους. Τα χρυσελεφάντινα κι ο ασημένιος ταύρος, που είχαν βρεθεί από τους Γάλλους κατά τις ερευνητικές εργασίες της ιεράς οδού τρεις μήνες πριν από το ξέσπασμα του πολέμου, μεταφέρθηκαν στην Αθήνα για να φυλαχθούν στο θησαυροφυλάκιο της Εθνικής Τράπεζας. Ακολούθησε ο Ηνίοχος που φυγαδεύτηκε στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, όπου έμεινε εξόριστος ως το 1951.

Η νύχτα αυτή που γνώρισαν οι δελφικές αρχαιότητες πριν καλά-καλά ολοκληρωθεί η επανέκθεσή τους ήταν μεγάλη, καθώς παρατάθηκε και μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας εξαιτίας των κινδύνων των εμφύλιων συρράξεων. Το διάστημα αυτό της πολεμικής δεκαετίας του '40 - '50 δεν προσφερόταν για έργα πολιτισμού και οι Δελφοί με το Μουσείο βρίσκονταν κοντά σε περιοχή στρατιωτικά επιτηρούμενη χωρίς την παρουσία μόνιμου αρχαιολόγου. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες το βάρος έπεσε στη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή, που μέλη της, κατ' ευνοϊκή συγκυρία εγκλωβισμένα στους Δελφούς στην περίοδο της Κατοχής, συνέχισαν να μελετούν και να προβαίνουν σε μικροέρευνες. Το 1952, μετά την ολοκλήρωση της ανάσυρσης των αρχαίων από τα κρησφύγετά τους και την επιστροφή του Ηνίοχου, τα εκθέματα ξαναγύρισαν στην παλιά τους θέση κι έτσι μπόρεσε το κοινό να δει την προπολεμική έκθεση για τουλάχιστον έξι χρόνια στην ίδια περίπου διάταξη και με μικρές μετα-

βολές που επέβαλε η έρευνα των δελφικών μνημείων ύστερα από μισό αιώνα μελέτης τους. Γρήγορα όμως έγινε αντιληπτό ότι το Μουσείο χρειαζόταν καινούργια έκθεση, σε συνδυασμό με κτηριολογικές αλλαγές που θα δημιουργούσαν καλύτερες συνθήκες για τα αρχαία.

Η τρίτη έκθεση σηματοδεύεται από την ανακαίνιση του αρχαιολογικού χώρου των Δελφών στο πλαίσιο της γενικότερης αντίληψης της περιόδου για την τουριστική εκμετάλλευση των μνημείων. Το 1958 ο αρχιτέκτων Πάτροκλος Καραντινός, ο «πιο δραστήριος και ορμητικός οπαδός του μοντέρνου (αρχιτεκτονικού) κινήματος στην Ελλάδα» (Δ. Φιλιππίδη, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*), κλήθηκε να δώσει λύσεις για την ανάδειξη των αρχαίων στο υπάρχον κτήριο, μιας και υπήρχε ο περιορισμός του χώρου: με εσωτερικές διαρρυθμίσεις πέτυχε τη δημιουργία δύο νέων ευρύχωρων αιθουσών, ενώ έδωσε περισσότερο φως από την οροφή. Στην επανέκθεση είχε αυτή τη φορά ουσιαστικό και καθοριστικό ρόλο ο παλιός γνώριμος των Δελφών Χρήστος Καρούζος, απόβλητος ίσως λόγω δυσμένειας από την προηγούμενη έκθεση. Η ενασχόλησή του με τους Δελφούς ήταν τώρα εφικτή, αφού το γιγάντιο έργο του στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο βρισκόταν προς το τέλος του. Η υλοποίηση όμως της μουσειολογικής μελέτης θα ήταν ανέφικτη, αν δεν επαφίετο στη συνεχή παρουσία, αυστηρή καθοδήγηση και παρέμβαση της Εφόρου των Δελφών Ιωάννας Κωνσταντίνου.

Η τρίτη αυτή έκθεση είναι συνέχιση της επιστημονικότερης παρουσίασης των αρχαίων που άρχισε προπολεμικά και οδήγησε σε μια διάταξη κατά μνημεία του ιερού και κατά χρονολογική σειρά, αλλά και σε μια περαιτέρω αποσύνδεση των γλυπτών από τα αρχιτεκτονικά τους στοιχεία και στην τελική κατίσχυση της πλαστικής στο Μουσείο.

Με τα μέτρα της εποχής η ολοκλήρωση της έκθεσης αποτέλεσε άθλο. Το άνοιγμά της το 1961 συνέπεσε με την ανάπτυξη του μαζικού τουρισμού και στη μακρόχρονη διάρκειά της δέχτηκε ατελείωτες λιτανείες επισκεπτών που, ακολουθώντας τη διαδρομή των αρχαίων προσκυνητών, έκαναν γνωστά τα αρχαία στα πέρατα του κόσμου. Είναι η έκθεση αυτή που κατέστησε παντού γνώριμες και δημοφιλείς φιγούρες τα εκθέματα-εμβλήματα του Μουσείου Δελφών, όπως τον Ηνίοχο, τη Σφίγγα, την κύλικα με τον Απόλλωνα.

Στα πρόθυρα του εικοστού πρώτου αιώνα η τρίτη αυτή έκθεση, η μακροβιότερη στην ιστορία του Μουσείου, φάνηκε ότι είχε συμπληρώσει τον κύκλο της. Ο αρχιτέκτονας Αλέξανδρος Τομπάζης ανέλαβε να αναπλάσει την όψη του κτηρίου, να δημιουργήσει μια νέα αίθουσα για τον Ηνίοχο, να διευθετήσει με εσωτερικές διαρρυθμίσεις την πορεία των επισκεπτών, να εκσυγχρονίσει τις παλιές αίθουσες. Η αρχιτεκτονική αυτή ανακαίνιση αποτέλεσε την πρόκληση για την εκπόνηση από τους αρχαιολόγους της Εφορείας μιας νέας μουσειολογικής μελέτης, που έπρεπε να αναδείξει ευκρινέστερα τη θεματογραφία του δελφικού Μουσείου. Όφειλε όμως να λάβει υπόψη της και την πρόοδο της επιστημονικής έρευνας, που το τελευταίο τέταρτο του αιώνα διατύπωσε νέες ερμηνείες και αποκαταστάσεις δελφικών μνημείων και βρήκε τη χαμένη ταυτότητα παραγνωρισμένων αρχαίων της ανασκαφής, όπως είναι τα γλυπτά των αετωμάτων του κλασικού ναού του Απόλλωνα. Όλα αυτά έπρεπε να βρουν τη θέση που τους άρμοζε στο ανακαινισμένο Μουσείο.

Η έκθεση του εικοστού πρώτου αιώνα

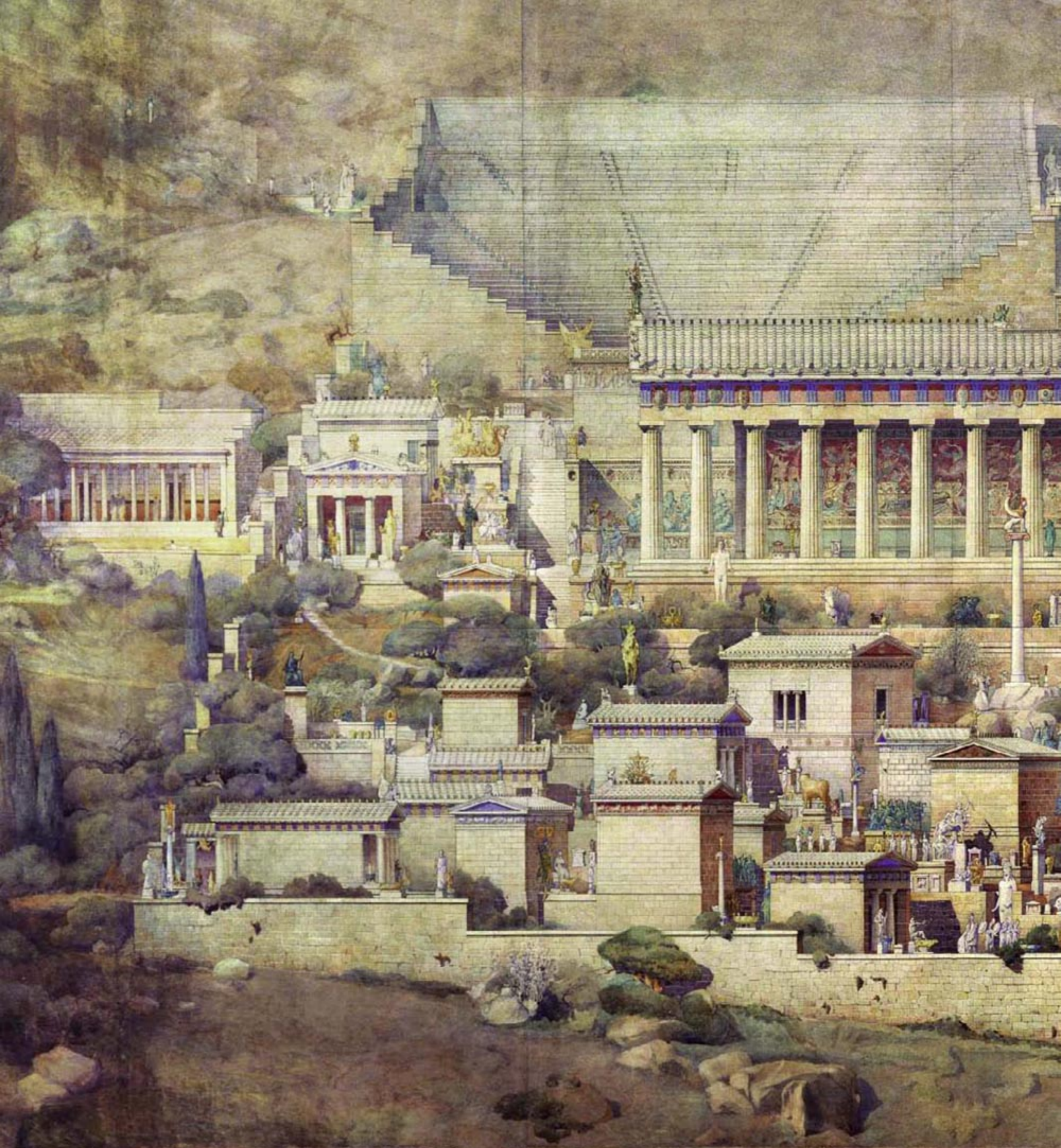
Από την εποχή της ίδρυσης του Μουσείου των Δελφών και της πρώτης του έκθεσης λιγοστά είναι τα ευρήματα που έφερε στο φως η έρευνα του δελφικού ιερού, πολλά όμως είναι τα νέα επιστημονικά πορίσματα για τις ταυτίσεις και τις ερμηνείες των δελφικών μνημείων και πολλά περισσότερα έχουν αλλάξει ως προς τις αρχές και τις αντιλήψεις της Μουσειολογίας. Η εικόνα της σημερινής έκθεσης, τέταρτης κατά σειρά στο αιωνόβιο Μουσείο των Δελφών, που άνοιξε τις πύλες της λίγο πριν από τους Ολυμπιακούς αγώνες του 2004, απέχει πολύ από την παρατακτική συσσώρευση των αρχαίων και την επιδεικτική ανάπλαση των μνημείων στις λιγοστές αίθουσες του πρώτου κτηρίου. Τα εκθέματά της δεν παρατάσσονται ως αυτόνομα έργα ή σκόρπιες εικόνες των λημμάτων μιας εγκυκλοπαίδειας της αρχαίας τέχνης, αλλά ταξινομημένα σε χρονολογικές ενότητες οργανικά δεμένες μεταξύ τους συνθέτουν ένα ιστορικό μυθιστόρημα, που οι σελίδες του διατρέχουν μέσα από την πορεία της έκθεσης δώδεκα αιώνες: αφηγούνται μουσειογραφικά τη θρησκευτική, πολιτική και κυρίως την καλλιτεχνική δραστηριότητα του πιο ξακουστού ιερού της ειδωλολατρίας και του μαντείου του από την εποχή της ίδρυσής του, που βυθίζεται στην αχλύ των μύθων, ως τα χρόνια επικράτησης του χριστιανισμού.



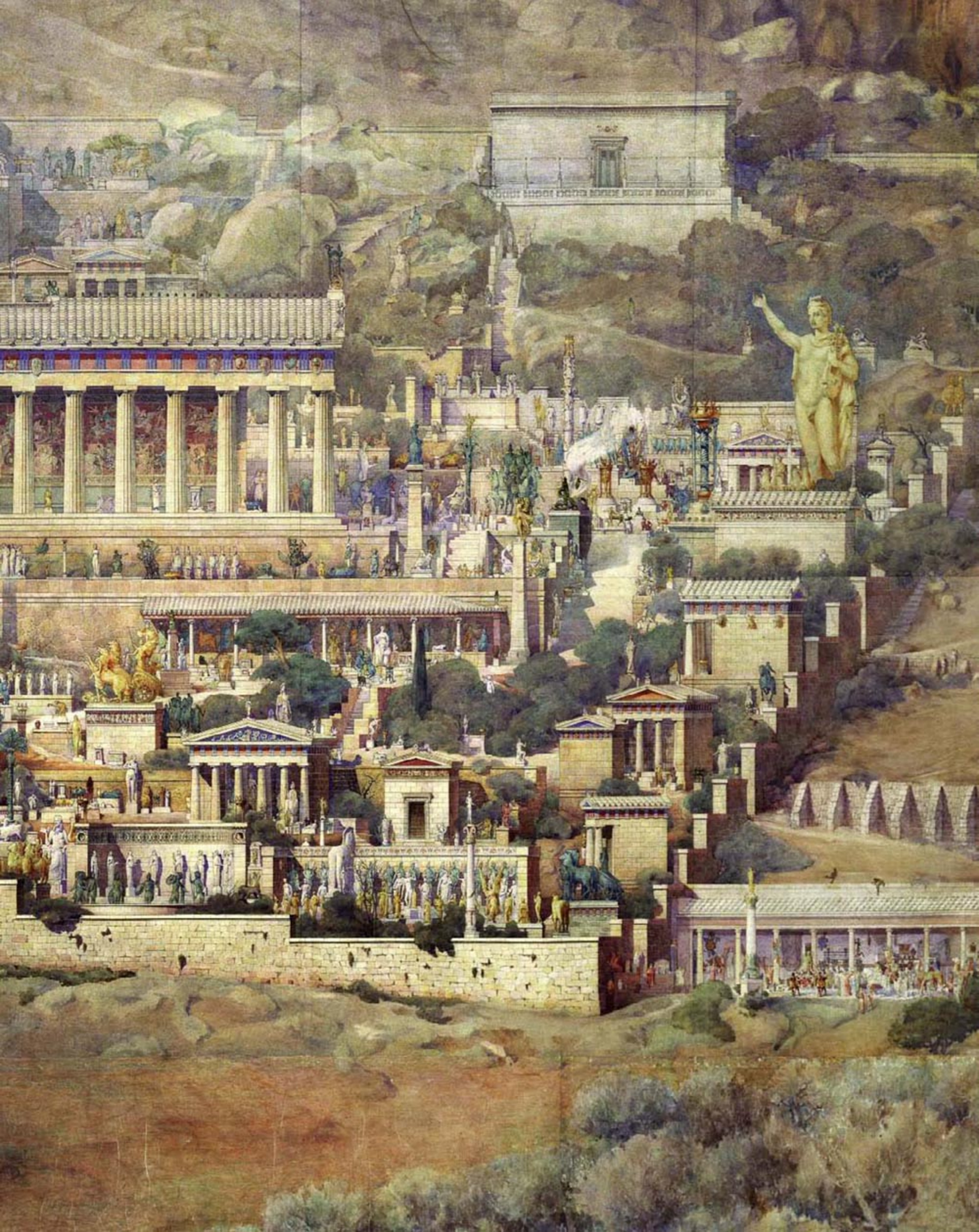
Ταυτόχρονα όμως τα αφιερώματα του πρώτου τη τάξει πανελλήνιου ιερού, που συγκέντρωνε τον ανθό της καλλιτεχνικής δημιουργίας γνωστών εργαστηρίων και επώνυμων καλλιτεχνών, είναι σπουδαία έργα τέχνης. Για το λόγο αυτό και το σημερινό Μουσείο των Δελφών, αν και πολύ φτωχότερο του υπαίθριου Μουσείου των αναθημάτων που είχε στηθεί στο ιερό τέμενος του Απόλλωνα την εποχή της ακμής του, είναι ένα πρότυπο σχολείο της αρχαίας ελληνικής τέχνης, στο οποίο αντιπροσωπεύονται όλες οι φάσεις της και πολλές εκφράσεις της, συχνά μάλιστα με δείγματα ακριβώς χρονολογημένα, σύμφωνα με τις γνώσεις που μας προσφέρουν οι φιλολογικές πηγές.

Το Μουσείο του 21ου αιώνα (αρχιτ. Αλ. Τομπάζης). Φωτ. Ν. Δανιηλίδης.

Στις επόμενες σελίδες: «Προοπτική» αναπαράσταση του δελφικού ιερού σύμφωνα με τα ευρήματα και τις γραπτές πηγές. Υδατογραφία και σχέδιο με καστανή μελάνη. Α. Tournaire (1894). École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.



RESTAURATION DU TEMPLE D'APOLLON





ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΟ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

ΖΩΗΣΤΟΥΣ ΔΕΛΦΟΥΣ αρχίζει πολύ πριν από την ιστορία του ιερού του Απόλλωνα, που ιδρύθηκε στη θέση ενός μυκηναϊκού οικισμού (1500-1100 π.Χ.), σκαρφαλωμένου στην απότομη πλαγιά δύο βράχων του Παρνασσού, των Φαιδριάδων. Οι κάτοικοί του θα είχαν τις δικές τους λατρείες και θα τελούσαν τις λατρευτικές τους τελετουργίες στα σπίτια, που κατάλοιπά τους βρέθηκαν στα βαθύτερα στρώματα της ανασκαφής, ή σε κάποιο βωμό και στους τάφους των νεκρών τους σύμφωνα με τα έθιμα της εποχής και της τοπικής τους κοινωνίας. Τίποτα όμως δεν βρέθηκε που να μαρτυρεί την ύπαρξη ναού ή ειδικού χώρου αφιερωμένου στη λατρεία και τα μόνα ευρήματα που συνδέονται με τις πρώιμες αυτές λατρευτικές δραστηριότητες είναι τα πολυάριθμα μυκηναϊκά γυναικεία ειδώλια τύπου Φ και Ψ —πήραν τη συμβατική αυτή ονομασία από την ομοιότητά τους με τα αντίστοιχα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου— όρθια ή καθιστά, καθώς και τα λιγότερα ζωόμορφα, που βρέθηκαν στην περιοχή των ιερών του Απόλλωνα και της Αθηνάς Προναίας, όπου εκτεινόταν ο μυκηναϊκός οικισμός και το νεκροταφείο του.

Οι παλαιότεροι αρχαιολόγοι και οι ιστορικοί των θρησκείων αναζήτησαν στα γυναικεία αυτά ειδώλια καθώς και στο μινωικό λίθινο ρυτό, το πολύτιμο τελετουργικό σκεύος σε σχήμα λεοντοκεφαλής (16ος αι. π.Χ.) που βρέθηκε κάτω από το ναό του Απόλλωνα, την αρχαιολογική απόδειξη για όσα μας παραδίδει η μεταγενέστερη λογοτεχνική παράδοση σχετικά με τις προαπολλώνιες λατρείες. Τα ερμηνεύουν ως αφιερώματα στη γνωστή από το μυκηναϊκό πάνθεο Μητέρα Γη (ή Γαία), που τη θεωρούν ως την κυρίαρχη θεά στον ιερό τόπο των Δελφών και το πρωτόγονο μαντείο του: είναι η «πρωτομάντισσα Γη», η πρώτη προφήτισσα του μαντείου, όπως την αποκαλεί ο Αισχύλος στις *Ευμενίδες*, που τη διαδέχθηκε η κόρη της η Θέμις και ύστερα η Φοίβη. Η τελευταία χάρισε τον μαντικό τρίποδα ως γενέθλιο δώρο στον Φοίβο Απόλλωνα.

*Πρώτο δοξάζω απ' τους θεούς στη δέσσή μου
την πρωτομάντισσα τη Γη· και υμνώ κατόπι
τη Θέμιδα, που δεύτερη, καθώς το λένουν,
σ' αυτό το μητρικό της κάθισε μαντείο·
και τρίτη στη σειρά. με θέλημά της κι όχι
από κανέν' αναγκασμένη, εκάθισε άλλη
θυγατέρα της Γης, η τιτανίδα η Φοίβη
κι αυτή γενέθλιο το 'δωκε δώρο στο Φοίβο,
που 'χει της μάμης τ' όνομα παράνομά του.
Κι αυτός της Δήλου αφήνοντας λίμνη και ξέρες
στους ήμερους γιαλούς άραξε της Παλλάδος
κι ήρθ' από κει σ' αυτή του Παρνασσού τη χώρα
[...]*

*Κι ο Δίας στο νου του εμπνέοντας τη θεία του τέχνη
τον βάζει μάντη τέταρτο σ' αυτούς τους θρόνους,
κι είναι του Δία πατέρα του ο Λοξίας προφήτης.*

(ΑΙΣΧΥΛΟΣ, *Ευμενίδες*, 1-10, 17-20, μτφρ. Ι. Γρυπάρη)

Ο «δεσπότης θηρών». Θεός ή ήρωας που δαμάζει άγριο θηρίο.



32 }



Πήλινα μυκηναϊκά ειδώλια (1400-1200 π.Χ.).
Ομοίωμα τριποδικού θρόνου με καθιστή
μορφή, το οποίο έχει ερμηνευθεί και ως
πρόδρομη μορφή του δελφικού τρίποδα.
Ομοιώματα ταύρων.
Σχηματικές γυναικείες μορφές τύπου Φ.



Πήλινα μυκηναϊκά ειδώλια (1400-1200 π.Χ.). Σχηματικές γυναικείες μορφές τύπου Ψ.

{ 33

Τα αρχαιολογικά ευρήματα όμως είναι πολύ φτωκά για να επαληθεύσουν το μύθο που παρουσιάζει τον Απόλλωνα όχι ως ιδρυτή του ιερού και του μαντείου του, αλλά ως κατακτητή ενός τόπου, όπου λατρευόταν ήδη μια γυναικεία θεότητα μαντική. Ίδιου τύπου ειδώλια βρίσκουμε σε πολλές μυκηναϊκές θέσεις. Τα μεγαλύτερα απ' αυτά που έχουν κατασκευαστεί στον τροχό, ξέρουμε σήμερα ότι συνδέονται με πρώιμες λατρείες, προσεκτικότερη όμως μελέτη των ανασκαφικών δεδομένων έδειξε ότι το πλήθος των ειδωλίων που βρέθηκαν στο ιερό της Αθηνάς δεν ήταν αφιερώματα σε μια πρόδρομη γυναικεία θεότητα αλλά κτερίσματα τάφων. Όταν οι κάτοικοι των Δελφών τα βρήκαν κατά τις εργασίες διαμόρφωσης του ιερού στον 7ο αιώνα, δεν τα απομάκρυναν αλλά τα έθαψαν ευλαβικά κάτω από το βωμό της θεάς, όπου βρέθηκαν στην ανασκαφή. Ήταν γι' αυτούς τα σεβαστά κατάλοιπα μιας μακρινής ηρωικής εποχής που την ήξεραν από τις διηγήσεις των ομηρικών επών και οτιδήποτε προερχόταν απ' αυτή τους προκαλούσε το θαυμασμό.

Η νεότερη έρευνα αμφισβητεί επομένως την ιστορικότητα του μύθου που υποστηρίζει την αδιάσπαστη συνέχεια της λατρείας και της μαντικής από τα προϊστορικά χρόνια στους Δελφούς και τον θεωρεί ως μεταγενέστερο επινόημα, προσαρμοσμένο σε ένα θεογονικό σχήμα που εμφανίζει το ελληνικό πάνθεο να εξελίσσεται από τις πρωτόγονες χθόνιες και σκοτεινές θεότητες στους ουράνιους φωτεινούς θεούς με τα κοσμικά χαρακτηριστικά. Αυτή την παράδοση της διαδοχής υιοθέτησε το δελφικό ιερατείο και την πρόβαλαν κυρίως οι ποιητές του 5ου αι. π.Χ. ως τη συμβολική έκφραση μιας θρησκευτικής και πολιτικής προπαγάνδας. Επιδίωξή της ήταν να περιβάλει το ιερό των Δελφών και το μαντείο του με την αίγλη ενός θρυλικού παρελθόντος, που οι αρχές του φτάνουν σε χρόνους πανάρχαιους, και να εξάρει τον ηθικό ρόλο της απολλώνιας θρησκείας που εκθρόνισε τις χθόνιες θεότητες του σκότους και της αναρχίας για να επιβάλει την τάξη και τον πολιτισμό.

Ο Απόλλων, η λαμπρότερη δημιουργία του πολυθεϊσμού, γιος του Δία και της Λητούς, ανήκε στη δεύτερη γενιά των Ολύμπιων θεών, στην τελευταία δηλαδή γενιά των μεγάλων θεών. Ο ερχομός του στους Δελφούς είναι

σχετικά όψιμος και συμπίπτει με τα χρόνια της πολιτιστικής αναγέννησης που παρατηρείται στον ελληνικό χώρο τον 8ο αι. π.Χ., μετά τους σκοτεινούς αιώνες που ακολούθησαν την άνθηση της μυκηναϊκής εποχής. Ιδρυτική πράξη της καθιέρωσης της λατρείας του σε αυτό τον τόπο είναι η λεγόμενη «πυθική σουίτα», το δεύτερο δηλαδή μέρος του ομηρικού «ύμνου στον Απόλλωνα», ενός ποιήματος που μας παραδόθηκε με το όνομα του Ομήρου, αλλά είναι νεότερό του· γράφτηκε τον 7ο αι. π.Χ. ή στις αρχές του 6ου αι., δηλαδή σε μια εποχή που η φήμη του ιερού είχε απλωθεί σε όλο τον κόσμο της αρχαιότητας και έπρεπε να διαδοθούν με σαφήνεια οι αρχές και η ευθεία καταγωγή του καινούργιου μαντείου. Για να δοξάσει τον Απόλλωνα, ο ύμνος διηγείται πώς ο θεός κατέβηκε από τον Όλυμπο στη γη και έψαχνε κατάλληλο τόπο για να ιδρύσει το πρώτο μαντείο για τους ανθρώπους. Αφού περιπλανήθηκε σε διάφορες περιοχές της κεντρικής Ελλάδας, έφτασε στα μέρη της Κρίσσας «κάτω από τον Παρνασσό με τα πολλά τα χιόνια, εκεί που κάνει γόνατο κατά τη δύση, κι από πάνω κρέμεται ένας βράχος, κι από κάτω πάει του μάκρους μια τραχιά κοιλάδα» (μτφρ. Ι. Γρυπάρη). Εκεί έβαλε τα θεμέλια του ναού του που η δόξα του θα έφτανε στα πέρατα της γης. Ύστερα σκότωσε με τις σαίτες του ένα τεράστιο φίδι που ερήμωνε τον τόπο και το άφησε να σαπίσει από τον ήλιο. «Εκεί», του είπε, «εκεί μείνε και σάπιζε κάτω από τις καυτερές ακτίδες του ήλιου, χωρίς να μπορείς να κάνεις κακό στους ανθρώπους που θα 'ρχονται εδώ να μου κάνουν θυσίες και να μου ζητούν χρησμό.»

Από τότε ο Απόλλων ονομάστηκε Πύθιος και ο τόπος όπου σάπισε το φίδι Πυθώ (πύθομαι = σαπίζω). Τώρα ο θεός έπρεπε να βρει τους ανθρώπους που θα φρόντιζαν το μαντείο του και θα τον υπηρετούσαν. Μεταμορφώθηκε, λοιπόν, σε δελφίни (Απόλλων δελφίνιος) για να παρασύρει ένα καράβι με εμπόρους που ταξίδευε από την Κνωσό στην Πύλο και να το οδηγήσει στο λιμάνι της Κίρρας, κι από κει στην Πυθώ, όπως ονομάζονταν οι Δελφοί στους πρώιμους χρόνους. Αυτοί οι Κρήτες έμποροι έγιναν οι πρώτοι ιερείς του νεόφερτου θεού, οι αναμορφωτές μιας πανάρχαιας λατρείας.

Τα πρώιμα αφιερώματα

34 }

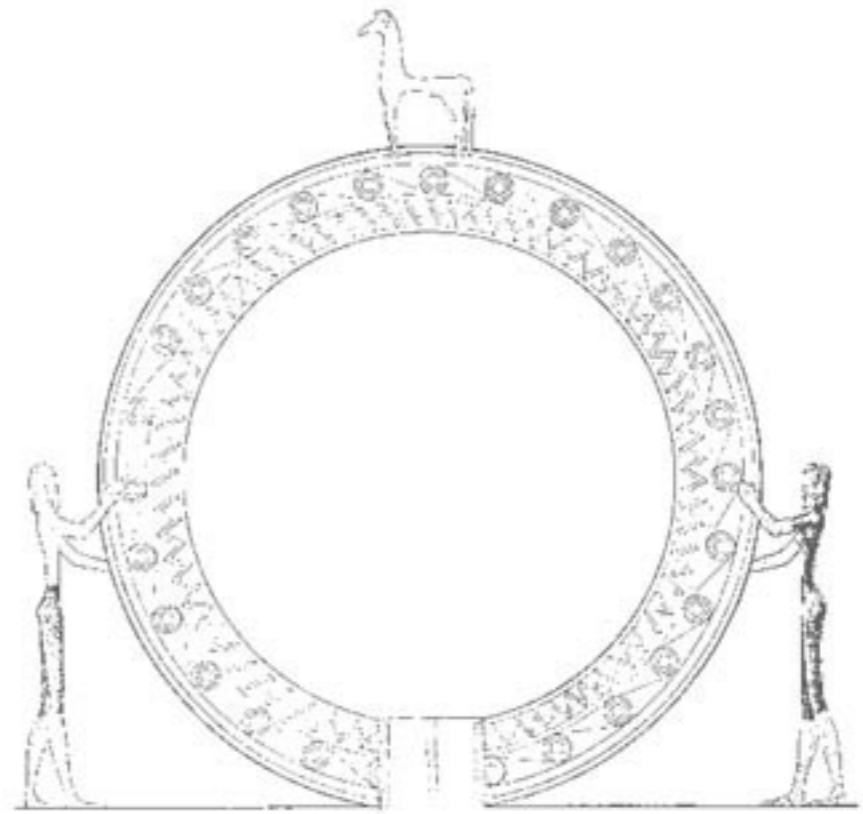
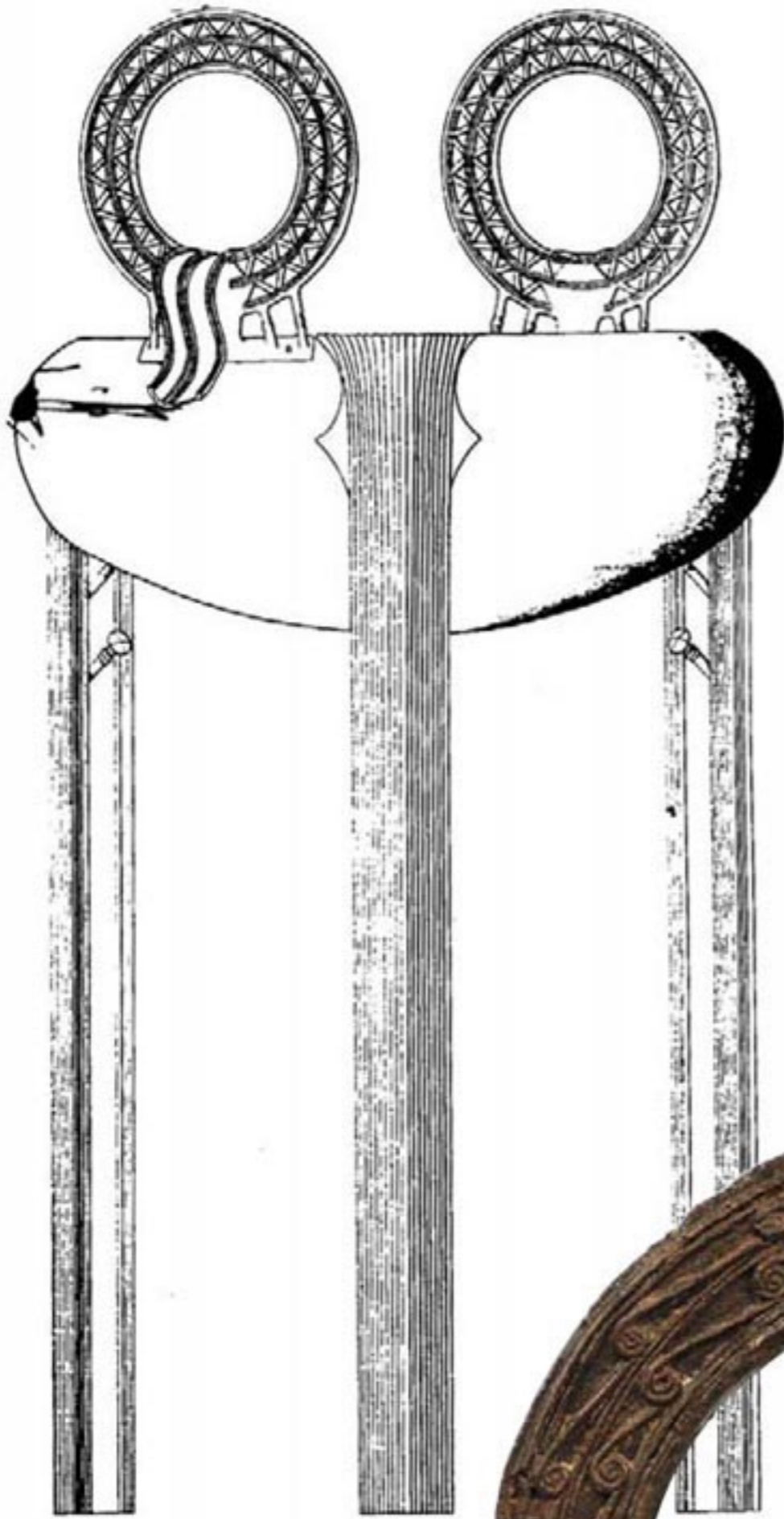
Την εποχή που γράφκε ο ομηρικός ύμνος, στα τέλη του 7ου αι. π.Χ., χρονολογούνται και τα πρώιμα οικοδομήματα που συνδέονται με τη λατρεία του Απόλλωνα. Πολύ νωρίτερα όμως, γύρω στα 900 π.Χ., εμφανίζονται τα πρώτα αναθήματα που αυξάνουν κατά τη διάρκεια του 8ου αιώνα και φανερώνουν ότι το ιερό των Δελφών προσελκύει προσκυνητές από όλη την Ελλάδα και ότι πάτρωνας θεός του και μοναδικός ερμηνευτής των χρησμών είναι πλέον ο Απόλλων. Η γρήγορη ανάπτυξη του νέου ιερού συσχετίζεται με το κίνημα του ελληνικού αποικισμού στις ακτές της νότιας Ιταλίας και Σικελίας, που άρχισε στα μέσα του 8ου αι. π.Χ. Παλαιότερα είχε υπερτονιστεί ο καθοδηγητικός ρόλος του μαντείου στην ίδρυση των ελληνικών αποικιών στις μακρινές περιοχές της δυτικής Μεσογείου. Σήμερα όμως αμφισβητείται η αυθεντικότητα ενός αριθμού πρώιμων χρησμών που αναφέρονται στην ίδρυση αποικιών και θεωρείται ότι ούτε οι ιερείς του Απόλλωνα ούτε η Πυθία, που πάντα κατάγονταν από τους Δελφούς, μπορούσαν να κατέχουν τόσο ευρείες γεωγραφικές γνώσεις για να υποδείξουν την ευνοϊκή θέση μιας αποικίας και να καθοδηγήσουν τους νέους οικιστές. Γι' αυτό πιστεύεται ότι την απόφαση για την αποστολή μιας αποικίας την έπαιρναν οι ίδιες οι ενδιαφερόμενες μητροπόλεις, και το ζητούμενο από το μαντείο ήταν η έγκριση του θεού ώστε να υπάρχει ηθική στήριξη στο επικίνδυνο αυτό εγχείρημα. Και μόνο όμως το γεγονός της προσφυγής των πόλεων, που ζητούσαν να καλύψουν τις αποφάσεις τους με το θεϊκό κύρος, φανερώνει ότι το ιερό του Πύθιου Απόλλωνα αναγνωριζόταν ήδη από την εποχή αυτή ως το θρησκευτικό κέντρο του ελληνικού κόσμου.

Ανάμεσα στις πρώιμες προσφορές των πιστών την επισημότερη θέση έχουν οι χάλκινοι τρίποδες. Μαγειρικά στην αρχή σκεύη, που αποτελούνται από ένα λέβητα στηριζόμενο σε βάση με τρία πόδια, εξελίσσονται λόγω της μεγάλης αξίας του μετάλλου τους σε βαρύτιμα έπαθλα αγώνων και πολύτιμα αναθήματα στα ιερά. Εδώ όμως στους Δελφούς ο τρίποδας φορτίζεται με ιδιαίτερη συμβολική σημασία, καθώς δεν είναι απλό λατρευτικό σκεύος, όπως στα άλλα πανελλήνια ιερά, αλλά συνδέεται με τη μαντική ιδιότητα του Απόλλωνα και τη διαδικασία της χρησμοδοσίας: η Πυθία μπορεί να συλλάβει και να μεταδώσει την πολύτιμη θεϊκή γνώση μόνον όταν κάθεται στον τρίποδα, που τη συνδέει με τις χθόνιες δυνάμεις, και γίνεται έτσι το σύμβολο και η εγγυήτρια δύναμη της μαντικής. Γι' αυτό και η κατοχή του είναι ταυτόσημη με την κυριαρχία του μαντείου.



Χάλκινα ειδώλια ίππων που διακοσμούσαν λαβές τρίποδα. 8ος αι. π.Χ.





ΠΑΝΩ: Αναπαράσταση λαβής γεωμετρικού τρίποδα.
 ΚΑΤΩ: Χάλκινη δακτυλιόσχημη λαβή με σπείρες προσπλωμένη στο
 χείλος λέβητα. Την κορυφή της διακοσμούσε σύμπλεγμα αλόγου
 και του οδηγού του (σώζεται το άλογο). Α' μισό 8ου αι. π.Χ.

Ο γεωμετρικός
 τρίποδας. Τα πόδια
 είναι σύμφυτα με
 το λέβητα.
 (Αναπαράσταση).





Χάλκινο ειδώλιο πτηνού που διακοσμούσε την κορυφή λαβής τρίποδα. Α' μισό 8ου αι. π.Χ.

Χάλκινη δακτυλιόσχημη λαβή τρίποδα με διάτρητη διακόσμηση και πτηνό στην κορυφή του. Μέσα 8ου αι. π.Χ.





Χάλκινο ειδώλιο γυναίκας. Φοράει ζώνη που μπροστά σχηματίζει μια ανάγλυφη σπείρα και περιδέραιο από εννέα επάλληλους κύκλους. Είναι σε λυγισμένη στάση για να προσαρμόζεται στο σχήμα του αγγείου που διακοσμούσε. Τέλος 8ου αι. π.Χ.



Τμήματα από πόδια χάλκινων γεωμετρικών τριπόδων με σφυρήλατη διακόσμηση. Το πρώτο φέρει στην ένωση με το λέβητα διάτρητο έλασμα. 8ος αι. π.Χ.

Κανένα από τα μεγάλα αυτά σκεύη δεν σώθηκε ακέραιο, καθώς οι απότομες πλαγιές της «πετρόεσσας» Πυθούς, όπου ήταν στημένα, δεν ευνόησαν τη διάσωσή τους, ακόμη και εκείνων που γλίτωσαν από τις πολυάριθμες συλήσεις του ιερού. Τα πολυάριθμα όμως υπολείμματα από τους λέβητες και τα στηρίγματά τους μας επιτρέπουν πλήρη αποκατάσταση του σχήματος, της τεχνικής και της απόδοσής τους στα γνωστά χαλκουργικά εργαστήρια της εποχής από την Πελοπόννησο και την Αττική. Στην αρχή επικρατεί ο γεωμετρικός τύπος: στο χείλος του σφυρηλατημένου λέβητα στερεώνονται με καρφιά τα τρία πόδια του και δύο όρθιες κυκλικές λαβές. Για τη διακόσμησή του χρησιμοποιείται η τεχνική της εγχάραξης ή του χτυπητού αναγλύφου (τέρουσσέ), με την οποία αποδίδονται ποικίλα γεωμετρικά θέματα.

Λίγο αργότερα από τους πρώτους τρίποδες εμφανίζονται τα χάλκινα γεωμετρικά ειδώλια που είτε αφιερώνονταν ως αυτοτελή δώρα στηριζόμενα σε δικές τους βάσεις είτε διακοσμούσαν τους λέβητες γύρω από τις λαβές ή το χείλος τους. Το κύριο θέμα των ειδωλίων είναι ο άνθρωπος και το αλόγο. Στα ανθρωπόμορφα κυριαρχεί η ανδρική μορφή, κι αυτό υποδηλώνει την ιστορική μεταβολή που έχει συντελεσθεί από τα μυκηναϊκά χρόνια, κατά τα οποία την πρώτη θέση είχαν τα γυναικεία ειδώλια. Ο τύπος του κρανοφόρου πολεμιστή που κραδαίνει το δόρυ και του υπερήφανου ζώου, του αλόγου, συμβολίζουν την προνομιούχο θέση των αναθετών τους σε μια σύγχρονη αριστοκρατική κοινωνία «οπλιτών» και «ιππέων».

Όλες οι μορφές στερούνται τη διάσταση του βάθους· είναι ψηλόλιγνες γεωμετρικές φιγούρες, στις οποίες κυριαρχεί το σχέδιο και όχι το πλάσιμο, μολονότι πρόκειται για έργα της μικροπλαστικής. Αποτελούν συνοπτικές εικόνες αυτού που θέλουν να παραστήσουν, και το πετυχαίνουν με έναν πρωτόγονο ρεαλισμό που το κύριο χαρακτηριστικό του είναι η τεκτονική άρθρωση των μερών του σώματός τους.

Στα τέλη του 8ου αιώνα π.Χ., μαζί με τα αφιερώματα από όλα τα μέρη της Ελλάδας, καταφθάνουν στους Δελφούς και οι πρώτες εισαγωγές από την Ανατολή. Στην αρχή φαντάζουν ως σπάνια εξωτικά είδη που φέρνουν οι Έλληνες έμποροι και ναυτικοί από το εσωτερικό της Μικράς Ασίας. Στον επόμενο όμως αιώνα ένα πλήθος πολυτελών έργων μεταλλοτεχνίας με νέες τεχνικές και περίεργα διακοσμητικά θέματα κατακλύζουν το ιερό και δημιουργούν μια καλλιτεχνική αναγέννηση. Άλλα από αυτά προέρχονται από τις χώρες της Εγγύς Ανατολής με τους πανάρχαιους πολιτισμούς των Ασσυρίων, των Χετταίων, του κράτους των Ουραρτού (στη σημερινή Αρμενία), και άλλα αποτελούν απομιμήσεις ανατολικών προτύπων. Οι σχέσεις αυτές με τον ανατολικό κόσμο και τον πολιτισμό του είναι κοινός τόπος σε ολόκληρη την ελληνική τέχνη του 7ου αιώνα π.Χ., που για το λόγο αυτό ονομάζεται «ανατολίζουσα».

Την πρώτη θέση στα ανατολίτικα αυτά αφιερώματα έχει ο νέος τύπος του τρίποδα, που κατάγεται μάλλον από τις περιοχές της βόρειας Συρίας: ο σφυρηλατημένος λέβητας είναι κινητός, ακουμπά σε μια κυκλική στεφάνη που στηρίζεται σε τρία ραβδωτά πόδια. Γύρω στο χείλος του προσηλώνονται προτομές ταύρων, λιονταριών και συχνότερα φανταστικών μορφών, όπως οι γρύπες και οι σειρήνες.

Οι γρύπες, μυθικά τέρατα με μορφή αρπακτικού πτηνού, πρωτοεμφανίζονται ως διακοσμητικά θέματα στα πολυτελή ανάκτορα της ασσυριακής αυλής. Στη χαλκουργία κατασκευάζονται αρχικά με την τεχνική της σφυρηλάτησης σε φύλλα μετάλλου, αλλά τον 7ο αιώνα επικρατεί η μέθοδος της χύτευσης, του λιωμένου κράματος σε κατάλληλα διασκευασμένη μήτρα, σοφή τέχνη που έρχεται από τα ανατολικά βασίλεια.

Οι σειρήνες, περωτές μορφές με κεφάλι γυναίκας, ονομάζονται έτσι από την ομοιότητά τους με τις γνωστές από τις περιπέτειες του Οδυσσέα Σειρήνες. Αποτελούν διδακτικό παράδειγμα για τον τρόπο που Έλληνες τεχνίτες αφομοίωσαν τα ανατολικά δάνεια και τα μετέφρασαν στο δικό τους καλλιτεχνικό ιδίωμα: τα πλαδαρά χαρακτηριστικά των ανατολίτικων δαιμονικών μορφών, με τα τερατώδη αμυγδαλωτά μάτια, τα εύσαρκα μάγουλα και τη χοντρή μύτη, μεταπλάθονται σε ανθρώπινες μορφές με ένταση και ζωντάνια.

Τα τετράπλευρα στηρίγματα των λεβήτων με τη διάτρητη σαν δαντέλα διακόσμηση ανάγλυφων παραστάσεων κατάγονται από την Κύπρο. Φανερώνουν τις σχέσεις με το πλούσιο σε χαλκό νησί της ανατολικής Μεσογείου, όπου διασταυρώνονται οι πολιτισμοί της Ελλάδας και της Ανατολής.

Οι ασπίδες με τις έκτυπες και εγχάρακτες παραστάσεις είναι σπάνιο είδος αναθήματος στα ελληνικά ιερά και μοιάζουν με τις ασπίδες που βρέθηκαν στο Ιδαίο άντρο, το περίφημο ιερό του Δία στην Κρήτη. Γι' αυτό θεωρούνται ως αρχαιολογική μαρτυρία για τους προνομιακούς δεσμούς των Δελφών με το νησί, από όπου ο Απόλλων, σύμφωνα με τον ομηρικό ύμνο, στρατολόγησε τους Μινωίτες, ως πρώτους ιερείς του ναού του.

Στη γνωριμία των Ελλήνων με την καθιερωμένη πριν από αιώνες μνημειακή γλυπτική της Ανατολής οφείλεται και η εμφάνιση των πρώτων μεγάλων λίθινων αγαλμάτων στον ελληνικό χώρο το β' μισό του 7ου αι. π.Χ. Η τέχνη της εποχής αυτής ονομάζεται δαιδαλική από τον Δαίδαλο, τον γλύπτη που κατά την παράδοση πρώτος έπλασε αγάλματα σε φυσικό μέγεθος και τους έδωσε ζωή. Φανερή είναι η επίδρασή της στα έργα της μικροτεχνίας και της μικροπλαστικής που αφιερώνονται στα ιερά, όπως στον χάλκινο δαιδαλικό κούρο των Δελφών. Παρά το μικρό του μέγεθος, το έργο αυτό έχει όλα τα τυπολογικά χαρακτηριστικά των σύγχρονων μεγάλων λίθινων αγαλμάτων που εμφανίζονται σε πολλές περιοχές της Ελλάδας με πρώτη την Κρήτη. Θα μπορούσε να είναι η μικρογραφία ενός λίθινου κούρου, του χαρακτηριστικού δηλαδή τύπου του όρθιου ανδρικού αγάλματος που διαμορφώνεται στη μεγάλη πλαστική την πρώιμη περίοδο της αρχαϊκής τέχνης. Γνωρίσματα του μικρού αυτού δελφικού αναθήματος, αλλά και της δαιδαλικής τέχνης που αντιπροσωπεύει, είναι η απόλυτη μετωπικότητα, το τριγωνικό σχήμα του προσώπου, η διάταξη της κόμης σε οριζόντιους σχηματισμούς και το γυμνό σώμα που σφίγγεται στη μέση με χάλκινο ζωστήρα. Φανερή είναι η απόσταση που το χωρίζει από τις δισδιάστατες ψηλόλιγνες φιγούρες με τα διαλυμένα μέλη του 8ου και των αρχών του 7ου αιώνα. Παρά την αυστηρή του διάρθρωση, το διαπερνά η νέα διάθεση για πλαστικό όγκο, ενώ η στάση των λυγισμένων χεριών με τις σφιγμένες πυγμές δίνει ζωντάνια στο έργο και προεξαγγέλλει τις μορφές των δίδυμων κούρων, του Κλέοβη και του Βίωνα.





42 }



Χάλκινο ειδώλιο πολεμιστή με κορινθιακό κράνος. Στον αριστερό του μηρό διακρίνεται χαραγμένο ιχνογράφημα ρόδακα που είχε προφυλακτικό χαρακτήρα (σκαριφησμός). Γύρω στο 700 π.Χ.

Χάλκινα γεωμετρικά ειδώλια. 8ος αι. π.Χ.
Ανδρική μορφή που φοράει κωνικό κράνος
με παραγναθίδες και φαρδύ ζωστήρα.
Γυναικεία μορφή.
Γυναικεία μορφή με κυλινδρικό κάλυμμα
στο κεφάλι.



Χάλκινα γεωμετρικά ειδώλια.

Τέλος 8ου αι. π.Χ.

Ο επάνω κορμός γυμνού άνδρα.

Μορφή αδιάγνωστου φύλου με κόσμημα
διπλής ανάγλυφης σπείρας στο στήθος.

Πολεμιστής με ασπίδα. Η μορφή του
προσώπου θυμίζει ανατολικά, μάλλον
συριακά, πρότυπα.

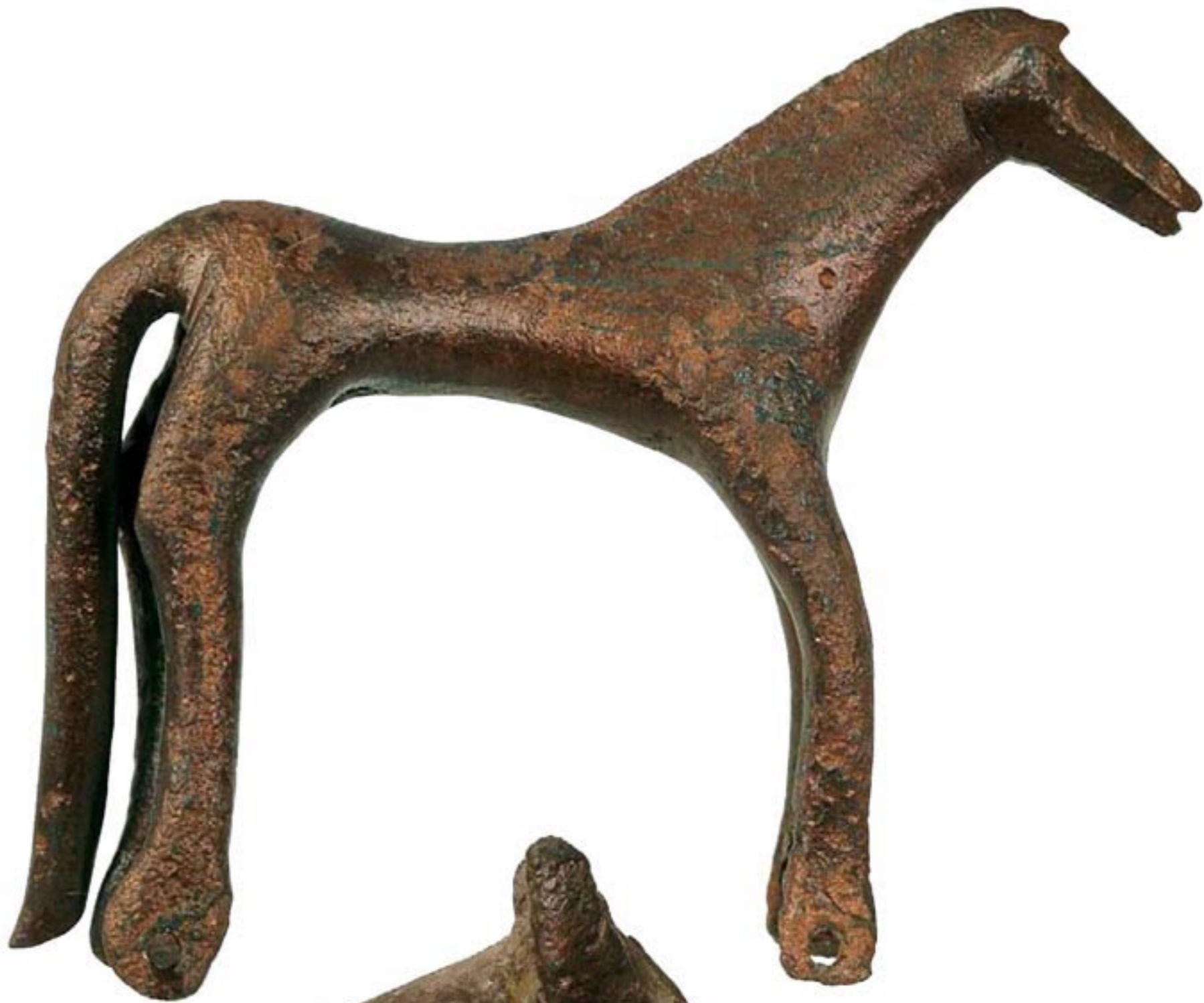




*Χάλκινο ειδώλιο αλόγου που πατάει σε διάτρητη βάση.
Μέσα 8ου αι. π.Χ.*



*Η κάτω επιφάνεια βάσης χάλκινων ειδωλίων με ανάγλυφα σχέδια.
Μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και ως σφραγίδα. 8ος αι. π.Χ.*



{ 47

Χάλκινο ειδώλιο αλόγου που στερεωνόταν στην κορυφή κυκλικής λαβής τρίποδα. Αρχές 8ου αι. π.Χ.



Χάλκινο ειδώλιο αλόγου που πατάει σε διάτρητη βάση. 8ος αι. π.Χ.

Προτομή γρύπα από σφυρηλατημένο χαλκό. Φανταστικά τέρατα, γρύπες και σειρήνες, διακοσμούσαν συνήθως στο χείλος του του νέου λέβητα που ήρθε στα τέλη του 8ου αι. π.Χ. από την Ανατολή και αντικατέστησε τον γεωμετρικό τύπο. Ο λέβητας είναι κινητός, ανεξάρτητος από τη βάση του.



Χάλκινη προτομή γρύπα κατασκευασμένη με την τεχνική της χύτευσης. Στερεωνόταν στο χείλος του λέβητα από τρίποδα ανατολικού τύπου. 7ος αι. π.Χ.



50 }



Χάλκινες προτομές γρυπών κατασκευασμένες με την τεχνική της χύτευσης. Στερεώνονταν στο χείλος λεβήτων από τρίποδες ανατολικού τύπου και είχαν αποτροπαϊκό χαρακτήρα. Ο λαιμός καλύπτεται από εγχάρακτες φολίδες. 7ος αι. π.Χ.





52 }



{ 53

Χάλκινο κεφάλι γρύπα κατασκευασμένο με την τεχνική της χύτευσης. Διακοσμούσε το χείλος λέβητα από ανατολικού τύπου τρίποδα. Έχει ανοιχτό ράμφος, μυτερή γλώσσα, όρθια αυτιά και το χαρακτηριστικό ροπαλοειδές εξάρμα με τη σφαιρική απόληξη. Οι παρειές του διακοσμούνται με ελικοειδή βόστρυχο. Στις οπές των οφθαλμών είχε ένθετες κόρες. 7ος αι. π.Χ.

54 }



Χάλκινη προτομή γρύπα από κείλος λέβητα. 7ος αι. π.Χ.



Χάλκινη προτομή φτερωτής μορφής («Σειρήνας»). Διακοσμούσε τη λαβή λέβητα από τρίποδα ανατολικού τύπου. 7ος αι. π.Χ.





Χάλκινη προτομή φτερωτής μορφής («Σειρήνας»). Από τον κρίκο της πίσω πλευράς περνούσε η κυκλική λαβή του λέβητα. Η κυρτή απόληξη στην κορυφή παραπέμπει σε λοφίο και εμπνέεται από απεικονίσεις πολεμιστών με ασσυριακά χαρακτηριστικά. 7ος αι. π.Χ.



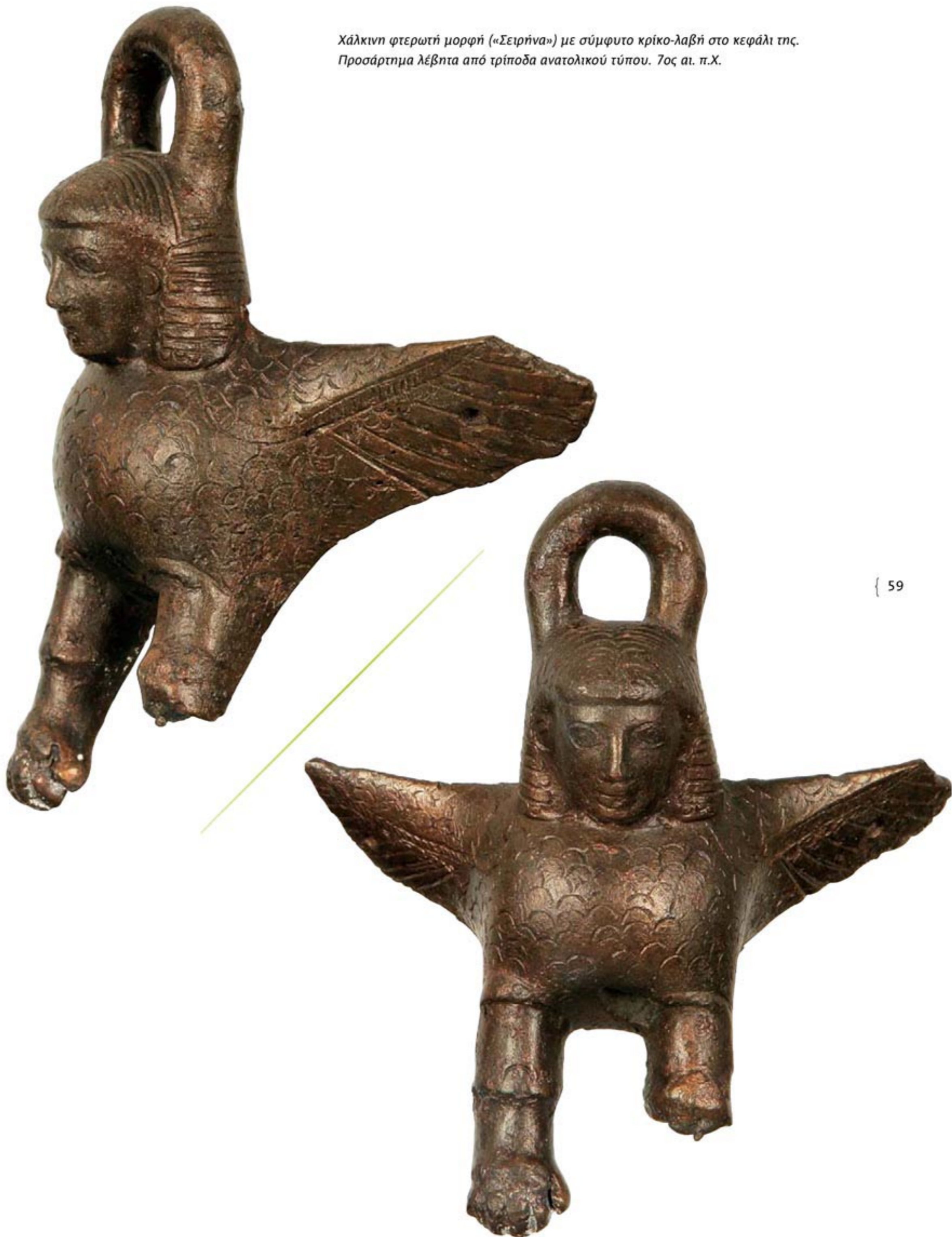


58 }

Χάλκινη προτομή φτερωτής μορφής («Σειρήνας»), εμπνευσμένη από την Ανατολή αλλά κατασκευασμένη σε ελληνικό εργαστήριο. Τελευταίο τέταρτο 7ου αι. π.Χ.



Χάλκινη φτερωτή μορφή («Σειρήνα») με σύμφυτο κρίκο-λαβή στο κεφάλι της.
Προσάρτημα λέβητα από τρίποδα ανατολικού τύπου. 7ος αι. π.Χ.





60 }

Τμήμα χάλκινου σπρίγματος σκεύους με διάτρητη δαντελωτή διακόσμηση. Ανάμεσα στα πόδια του σπρίγματος σχηματίζεται πλέγμα με παραστάσεις κριαριών. Κρητοκυπριακό έργο. Τέλος 8ου αι. π.Χ.



Τμήμα χάλκινου στηρίγματος σκεύους. Ανάμεσα στα πόδια, που στήριζαν μια στεφάνη, διάτρητη διακόσμηση με ελάφια ή ζαρκάδια. Τέλος 8ου αι. π.Χ.



Χάλκινες λαβές λεκανίδας με άνθη λωτού.
 Στο τελευταίο άνθος επικάθεται ένα πουλί.
 Ο τύπος αυτός της λαβής συννηθίζεται
 στην κυπριακή μεταλλοτεχνία.
 Τέλη 8ου αι. π.Χ.

62 }



Χάλκινη φιάλη που έχει σφυρηλατηθεί από την εξωτερική πλευρά, ώστε το ανάγλυφο να σχηματίζεται στο εσωτερικό της.
 Κυπριακό έργο επηρεασμένο από τη φοινικική και αιγυπτιακή τέχνη. Γύρω από τον κεντρικό ρόδακα αναπτύσσεται παράσταση
 πολιορκίας μιας πόλης. Τέσσερις τοξότες μάχονται από τα τείχη κατά πολεμιστών που προσπαθούν να τα εκπορθήσουν.
 Ένα άρμα σύρεται από φτερωτή Σφίγγα. 7ος αι. π.Χ.
 Σελ. 63: Λεπτομέρεια της παράστασης: ένας από τους επιτιθέμενους τοξότες.



Χάλκινη αμφιπρόσωπη προτομή φτερωτής μορφής («Σειρήνας»). Διακοσμούσε τη λαβή αναθηματικού λέβητα εισηγμένου από την ανατολική Μεσόγειο. Γύρω στο 700 π.Χ.





Χάλκινο εξάρτημα ζώνης φρυγικού τύπου. 7ος αι. π.Χ.

*Χάλκινο έλασμα από αναθηματική ασπίδα κρητικού εργαστηρίου με σφυρήλατη διακόσμηση: δύο ζωφόροι με σφίγγες και ελάφια.
8ος αι. π.Χ.*



Χάλκινο κεφάλι από λαβή αγγείου. 7ος αι. π.Χ.



66 }



Φτερωτή μορφή («Σειρήνα») σκαλισμένη σε θαλασσινό όστρεο. Οι λεπτομέρειες δηλώνονται με εγχάραξη. 7ος αι. π.Χ.

Διακοσμητικά εξαρτήματα χάλκινων σκευών. 7ος αι. π.Χ.
Κεφάλι πάνθηρα προσαρμοσμένο στη λαβή αγγείου.
Ανορθωμένο λιοντάρι από τον πλαστικό διάκοσμο αγγείου.
Κεφάλι ταύρου εξαιρετικής ποιότητας που διακοσμούσε
κάποιο έπιπλο. Έργο ελληνικού εργαστηρίου, επηρεασμένο
από ανατολικά πρότυπα.





ΠΑΝΩ: Χάλκινη αναθηματική ασπίδα με ανάγλυφη διακόσμηση, σφρηλατημένη από την πίσω όψη του ελάσματος. Κριάρια διατάσσονται γύρω από την προτομή λέαινας. Ίδιου τύπου ασπίδες με έντονη ανατολική επίδραση έχουν βρεθεί στο Ιδαίο άντρο της Κρήτης. Αρχές 7ου αι. π.Χ. ΚΑΤΩ: Χάλκινη αναθηματική ασπίδα σπάνιου τύπου που έφτασε στους Δελφούς από την Κύπρο ή την Κρήτη. Διακοσμείται με ανάγλυφους ομόκεντρους κύκλους που τέμνονται από οξείες γωνίες. Γύρω στο 700 π.Χ.

68 }





Χάλκινα αναθηματικά κράνη κορινθιακού τύπου. Το επάνω φέρει εγχάρακτη μυθολογική σκηνή με την Ευρώπη καθισμένη στον ταύρο.
(Στη φωτογραφία έχει τονιστεί η εγχάραξη.) 7ος αι. π.Χ.







Χάλκινο ειδώλιο κούρου με τα χαρακτηριστικά του δαιδαλικού ρυθμού. Εξαιρετικό έργο κρητικού εργαστηρίου. Γύρω στο 630 π.Χ.



Ο ΧΡΥΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ

Τα πρώτα μνημειακά αναθήματα

ΟΝ ΕΚΤΟ ΑΙΩΝΑ ΑΡΧΙΖΕΙ για τους Δελφούς μια περίοδος εξαιρετικής ευημερίας. Το 590 π.Χ. η ακίνητη περιουσία του ιερού αυξήθηκε πολύ, καθώς η γόνιμη γη της γειτονικής Κρίσσας (ο σημερινός κάμπος της Άμφισσας) αφιερώθηκε στον Απόλλωνα. Ο δεκαετής ιερός πόλεμος που κήρυξαν οι Δελφοί και οι Αμφικτύονες κατά της ιερόσυλης πόλης που επιβουλεύοταν τον πλούτο των Δελφών, έληξε άδοξα για την Κρίσσα και τους συμμάχους της. Τότε η Αμφικτυονία, παλαιά πολιτικοθρησκευτική ομοσπονδία των εθνών της Κεντρικής Ελλάδας, στην οποία οι Δελφοί είχαν προσχωρήσει από τον 7ο αιώνα, ανέλαβε τη διοίκηση του ιερού και αναδιοργάνωσε τα Πύθια, τη γιορτή με τους μουσικούς αγώνες που τελούνταν κάθε οκτώ χρόνια προς τιμήν του Απόλλωνα. Από το 582 π.Χ. τα Πύθια τελούνται κάθε τέσσερα χρόνια και εμπλουτίζονται με αθλητικούς και ιππικούς αγώνες κατά το πρότυπο της Ολυμπίας.

Έτσι, μαζί με τη θρησκευτική επιβολή του μαντείου που είχε αρχίσει πολύ παλιότερα, μεγάλωνε και η πολιτική του ισχύς. Το δελφικό ιερατείο παρεμβαίνει στις ιστορικές τύχες των ελληνικών πόλεων είτε άμεσα, με τους συμβουλευτικούς χρησμούς, είτε έμμεσα, με την προστασία της ισχυρής πολιτικής δύναμης της Αμφικτυονίας. Επικυρώνει τις δημόσιες λατρείες και νομοθεσίες, εμπλέκεται σε πολιτικές διαμάχες, υποστηρίζει πολιτικές παρατάξεις, καθοδηγεί πολεμικές και ειρηνικές επιχειρήσεις. Τώρα στο πανελλήνιο δελφικό ιερό μαζί με τα αφιερώματα των ευλαβών προσκυνητών καταφθάνουν και ακριβές προσφορές πόλεων, ομοσπονδιών, τυράννων και ηγεμόνων που, με το πρόσχημα της ευλάβειας, επιζητούν να εξασφαλίσουν παράλληλα με την εύνοια του θεού και την προστασία ενός ισχυρού πολιτικού παράγοντα, όπως είναι το μαντείο. Εδώ στους Δελφούς οι ισχυροί της ημέρας βρίσκουν τον προσφορότερο τόπο να αναδείξουν τον πλούτο και τη δύναμή τους με πολυδάπανα αναθήματα, αγάλματα ή και ολόκληρα οικοδομήματα. Οι πολυάριθμοι προσκυνητές, «οι θεοπρόποι», που συρρέουν για να ζητήσουν το χρησμό του θεού, οι αθλητές και το πλήθος που συμμετέχει στους αγώνες και τους πανηγυρικούς εορτασμούς, μπορούν να δουν και να θαυμάσουν την καλλιτεχνική αξία των νέων αυτών αφιερωμάτων που δεν είναι πια αγαλματίδια και σκεύη αλλά έργα της μεγάλης πλαστικής και της μνημειακής αρχιτεκτονικής, αγάλματα και οικοδομήματα επώνυμων γλυπτών και αρχιτεκτόνων. Οι επιγραφές που είναι χαραγμένες στις βάσεις τους μιλούν με υπερηφάνεια για τους δωρητές και για τις πολεμικές ή ηρωικές πράξεις τους που στάθηκαν αφορμή της αφιέρωσης των δημόσιων αυτών αναθημάτων.

{ 73

Οι δίδυμοι του Άργους

Πρώτο-πρώτο το Άργος στην αρχή του 6ου αιώνα στέλνει το μνημειακό αφιέρωμά του. Είναι δύο κούροι γνωστοί με τα ονόματα Κλέοβις και Βίτων. Τα δύο όμοια αγάλματα, σε μέγεθος μεγαλύτερο από το φυσικό, αποτελούν ένα πραγματικό ζευγάρι, πράγμα σπάνιο για την ελληνική τέχνη. Από την εποχή της ανεύρεσής τους οι δύο κούροι με το καλογυμνασμένο κορμί και τη σφιχτή μέση ταυτίστηκαν με δύο ρωμαλέα και ευσεβή αδέρφια από το Άργος που, για να τα τιμήσουν οι συμπολίτες τους, τους έστησαν ανδριάντες στους Δελφούς. Άλλοι όμως αρχαιολόγοι αναγνωρίζουν στους εικονιζόμενους νέους τους δίδυμους γιους του Δία, τους Διόσκουρους, που η λατρεία τους ήταν διαδεδομένη στην Πελοπόννησο. Θεοί ή ήρωες, οι «δίδυμοι του Άργους», που στο βάθρο τους σώζεται η υπογραφή του Αργείου γλύπτη Πολυμήδη, μας άφησαν ένα χαρακτηριστικό έργο της

Ο ένας από τους δίδυμους κούρους του Άργους.



αργεϊτικής πλαστικής στα χρόνια της μετάβασης από τη δαιδαλική στην ώριμη αρχαϊκή τέχνη, γύρω στο 580 π.Χ.

Ο Ηρόδοτος μας παρέδωσε την ιστορία που περιγράφει πώς οι θεοί χάρισαν στους δύο Αργεΐτες το αξιοζήλευτο δώρο της ευθανασίας αρπάζοντάς τους από τον εφήμερο κόσμο των θνητών και μεταφέροντάς τους στη σφαίρα των ηρώων, έτσι όπως τους αποτύπωσε ο Πολυμήδης.

«... Αυτοί [ο Κλέοβις και ο Βίτων] κατάγονταν από το Άργος και είχαν αρκετή περιουσία και ακόμη σωματική δύναμη. Ήταν και οι δύο νικητές και μάλιστα διηγούνται την εξής ιστορία: στο Άργος γιόρταζαν τη γιορτή της Ήρας και ήταν απόλυτη ανάγκη η μητέρα τους να πάει με την άμαξα στο ιερό της θεάς, αλλά τα βόδια που θα την έσερναν δεν ήρθαν έγκαιρα από το χωράφι. Επειδή οι νέοι ανησυχούσαν με το πέρασμα της ώρας, ζήτησαν οι ίδιοι και έσυραν την άμαξα με τη μητέρα τους και την οδήγησαν στο ιερό σε απόσταση σαράντα πέντε σταδίων. Μετά το κατόρθωμά τους που έκαναν μπροστά στα μάτια όλων όσοι βρίσκονταν στην πανηγυρική γιορτή, βρήκαν το άριστο τέλος στη ζωή τους. Στ' αλήθεια, η θεά τους έδειξε ότι είναι προτιμότερο για τον άνθρωπο να πεθαίνει παρά να ζει. Γιατί οι Αργεΐοι περιστοιχίζοντας τους νέους τους μακάριζαν για τη σωματική τους δύναμη και οι Αργεΐτισσες μακάριζαν τη μητέρα τους που απέκτησε τέτοια παιδιά. Τότε εκείνη γεμάτη χαρά γι' αυτό που έκαναν και για τους επαίνους, στάθηκε μπροστά από το άγαλμα και παρακάλεσε τη θεά να δώσει στα παιδιά της, τον Κλέοβη και τον Βίωνα, που τόσο πολύ την τίμησαν, ό,τι καλύτερο μπορεί να έχει ο άνθρωπος. Και μετά την ευχή, αφού θυσιάσαν και δείπνησαν καλά, κοιμήθηκαν μέσα στο ιερό και οι δύο νέοι δεν σηκώθηκαν πλέον, αλλά βρήκαν εκεί το τέλος της ζωής τους. Και οι Αργεΐοι έκαναν αγάλματά τους και τα αφιέρωσαν στους Δελφούς γιατί πίστευαν ότι υπήρξαν άριστοι άνδρες...»

(ΗΡΟΔΟΤΟΣ, Ι, 31)

Η αποκάλυψη του πρώτου από τους δίδυμους κούρους του Άργους στη μεγάλη γαλλική ανασκαφή. Ο συντάκτης του ημερολογίου τον αποκαλεί αρχαϊκό Απόλλωνα. «Στις 30 Μαΐου βρίσκουμε το αρχαϊκό άγαλμα του Απόλλωνα (sic), από το οποίο λείπουν μόνο τα κάτω μέρη των ποδιών. Τα πόδια σπασμένα στο ύψος των γονάτων...» (Από το ημερολόγιο της γαλλικής ανασκαφής).



Οι δύο κούροι του Άργους, γνωστοί ως ο Κλέοβις και ο Βίτων. Γύρω στο 580 π.Χ.

76 }







Τα πρώτα αρχιτεκτονικά γλυπτά

Μια άλλη πελοποννησιακή πόλη, ίσως η Σικυώνα, πλούσια και δυνατή στα αρχαϊκά χρόνια, έχτισε γύρω στο 560 π.Χ. ένα μικρό ορθογώνιο κτήριο από πωρόλιθο. Είχε ένα περίεργο σχήμα που οι αρχαίοι το ονόμαζαν Μονόπτερο, δηλαδή δεν είχε σπκό με κτιστούς τοίχους αλλά μόνο μια δωρική κιονοστοιχία –πτερόν– στις τέσσερις πλευρές, ώστε μέσα από τις κολόνες να φαίνεται το εσωτερικό. Μια δωρική ζωφόρος από μετόπες και τρίγλυφα περιέτρεχε το επάνω μέρος του. Δεν ξέρουμε σε τι ακριβώς χρησίμευε το μονόπτερο αυτό οικοδόμημα, αλλά θα πρέπει να είχε το ρόλο του θησαυρού, δηλαδή ήταν το ίδιο ένα αρχιτεκτονικό αφιέρωμα στον θεό και συγχρόνως προοριζόταν για να στεγάσει πολύτιμους θησαυρούς της πόλης που το αφιέρωνε. Σύμφωνα με την υπόθεση του P. de la Coste-Messelière, ο μονόπτερος θησαυρός των Σικυωνίων στέγαζε το άρμα του τυράννου της Σικυώνας Κλεισθένη, του νικητή της πρώτης αρματοδρομίας που καθιερώθηκε στα Πύθια το 582 π.Χ. και συμμάχου των Δελφών στον πρώτο ιερό πόλεμο. Αρχιτεκτονικά μέλη του μονόπτερου βρέθηκαν, μεταχειρισμένα ως οικοδομικό υλικό, στα θεμέλια ενός μεταγενέστερου θησαυρού που ίσως έχτισαν οι Σικυώνιοι όταν ανέτρεψαν τον τυραννικό οίκο στον οποίο ανήκε και ο Κλεισθένης.

Από την επίστεψη της δωρικής κιονοστοιχίας προέρχονται οι μετόπες, οι ανάγλυφες δηλαδή πλάκες που παρεμβάλλονταν ανάμεσα στα τρίγλυφα. Πέντε από αυτές διατηρούνται σε καλύτερη κατάσταση και αποτελούν τα παλαιότερα αρχιτεκτονικά ανάγλυφα των Δελφών με ιδιόρρυθμα χαρακτηριστικά. Το μακρόστενο σχήμα, χαρακτηριστικό της πρωιμότητάς τους, δίνει την εντύπωση ζωγραφικού πίνακα, όπου κυριαρχεί η ακρίβεια στο σχέδιο του συνόλου και των λεπτομερειών. Η εντύπωση αυτή θα πρέπει να ήταν εντονότερη στην αρχαιότητα, όταν ακόμη θα σώζονταν τα ζωηρά χρώματα στα ρούχα των μορφών και οι χρωματιστές επιγραφές που σήμερα έχουν ξεθωριάσει. Σε κάθε μετόπη ο τεχνίτης εικονίζει μια σκηνή από σπάνια μυθολογικά θέματα με εξαιρετική πυκνότητα. Όταν όμως ο χώρος της μετόπης δεν του αρκεί για να ολοκληρώσει τη σύνθεσή του, βγαίνει έξω από το στενό πλαίσιο και διασκελίζοντας το διπλανό τρίγλυφο συνεχίζει το θέμα στην επόμενη μετόπη.

Στη σκηνή από την Αργοναυτική εκστρατεία το μυθικό πλοίο, η χιλιοτραγουδημένη Αργώ, μόλις έχει προσαράξει στις ακτές της μακρινής Κολχίδας. Στην πλώρη του στέκονται δύο Αργοναύτες μουσικοί, ο Ορφέας και ίσως ο Λίνος, που παίζουν λύρα. Στην κουπαστή του πλοίου κρέμονται οι ασπίδες που προστάτευαν τους κωπηλάτες από τα εχθρικά βέλη. Στην αριστερή άκρη ένας έφιππος άνδρας αποβιβάζεται από το πλοίο, ενώ παρόμοια μορφή, πολύ κατεστραμμένη σήμερα, ήταν στην άλλη άκρη δεξιά. Είναι οι ήρωες της Λακωνίας Διόσκουροι, ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης, που μόλις έχουν αποβιβαστεί από το πλοίο. Η παράσταση φαίνεται ότι συνεχιζόταν και στις δύο επόμενες μετόπες.



Στη σκηνή της αρπαγής των βοδιών αναγνωρίζονται οι μυθικοί ήρωες της Αρκαδίας, οι δύο Διόσκουροι, ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης, και τα δύο ξαδέλφια τους ο Ίδας και ο Λυγκεύς, γιοι του βασιλιά της Μεσσήνης Αφάρεα. Σύμφωνα με το μύθο, είχαν κάποτε επιδοθεί σε μια περιπέτεια που για την εποχή εκείνη δεν φαινόταν και πολύ ανάρμοστη: μια επιδρομή στην Αρκαδία για να κλέψουν βόδια. Η μετόπη τούς παρουσιάζει τη στιγμή που επιστρέφουν από το κυνήγι σαν να παρελαύνουν επιδεικνύοντας την πλούσια λεία τους. Τα βόδια παρατάσσονται ανάμεσα στα προτεταμένα δόρατα που κρατούν οι ήρωες στα χέρια και τους ώμους τους. Τίποτε δεν δείχνει τη δραματική κατάληξη της περιπέτειάς τους όπως την εξιστορεί ο Πίνδαρος. Η διαφωνία τους στη μοιρασιά των βοδιών οδήγησε σε θανάσιμη σύγκρουση μεταξύ τους.

{ 79

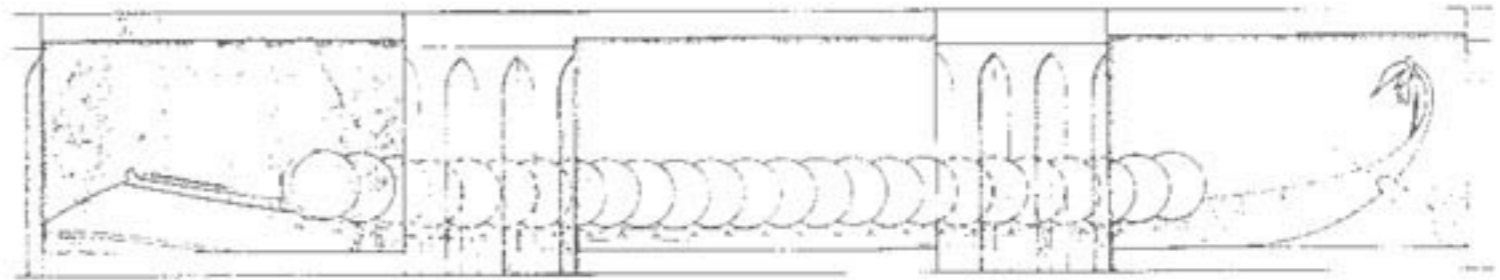
Το αγαπητό στην αγγειογραφία θέμα της αρπαγής της Ευρώπης αποδίδεται σε άλλη μετόπη. Η κόρη του βασιλιά της Φοινίκης κάθεται στη ράχη του μεταμορφωμένου σε ταύρο Δία. Σκύβει προς τα εμπρός για να κρατηθεί από τα κέρατα του ζώου που τρέχει ορμητικά προς την Κρήτη.

Στη σκηνή από το μυθικό κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου, το φοβερό θηρίο που ερήμωνε την Αιτωλία παριστάνεται έτοιμο να ορμήσει για να σπείρει την καταστροφή. Στο κυνήγι του, που κράτησε πολλές μέρες, πήραν μέρος όλοι οι διαλεχτοί ήρωες της μετέπειτα Αργοναυτικής εκστρατείας και η Αταλάντη. Οι διώκτες του κάπρου θα πρέπει να παριστάνονταν σε άλλη γειτονική μετόπη και μόνο ένα μικρό κυνηγετικό σκυλί, ίσως του αρχηγού της εκστρατείας Μελέαγρου, διακρίνεται κάτω από την κοιλιά του άγριου ζώου.

Στον αργοναυτικό κύκλο εντάσσεται και η παράσταση της μετόπης με το χρυσόμαλλο κριάρι που επάνω του καθόταν ο Φρίξος ταξιδεύοντας για την Κολχίδα.



Μετόπη του «μονόπτερου των Σικυωνίων». Στην πλώρη της Αργούς δύο κιθαρῶδοι γαλινεύουν τα κύματα. Οι δύο ιππείς δεξιά και αριστερά (η μορφή στα δεξιά έχει καταστραφεί) που μόλις έχουν αποβιβαστεί στην ξηρά είναι οι Διόσκουροι. Γύρω στο 560 π.Χ.



Πρόταση αναπαράστασης ολόκληρης της παράστασης με το πλοίο της Αργούς, που αναπτύσσεται σε τρεις συνεχόμενες μετόπες. Η Αργώ παριστάνεται, όπως στο μύθο, ως μεγάλο πολεμικό πλοίο με πενήντα κωπηλάτες (πεντηκόντορος).

Στις επόμενες σελίδες:
Μετόπη του «μονόπτερου των Σικυωνίων». Αρπαγή ενός κοπαδιού βοδιών από τους Διόσκουρους και τους Αφαιρείδες, μυθικούς ήρωες της Αρκαδίας. Τα ονόματα των ηρώων δηλώνονταν με χρώμα στο βάθος της μετόπης. Λείπει η τέταρτη μορφή στα δεξιά. Τα επάλληλα επίπεδα στα οποία αποδίδονται με σχεδιαστική ακρίβεια οι μορφές υποβάλλουν στον θεατή την εντύπωση μιας προοπτικής με μεγάλο βάθος. Γύρω στο 560 π.Χ.











Μετόπη από τον «μονόπτερο των Σικυωνίων». Η αρπαγή της Ευρώπης από τον μεταμορφωμένο σε ταύρο Δία. Γύρω στο 560 π.Χ.



{ 87

Μετόπη από τον «μονόπτερο των Σικυωνίων». Ο φοβερός κάπρος με το ανασπκωμένο στη ράχη τρίχωμα τεντώνει τα μπροστινά πόδια για να ορμήσει κατά των θηρευτών του που εικονίζονταν στην επόμενη μετόπη. Γύρω στο 560 π.Χ.

Σελ. 84: Οι τρεις ήρωες της Αρκαδίας παρελαύνουν με τον οπλισμό και τη λεία τους με τα κλεμμένα βόδια.
Σελ. 85: Ο Διόσκουρος Πολυδεύκης (το όνομά του σώζεται με ακνό σήμερα χρώμα στο βάθος της μετόπης).



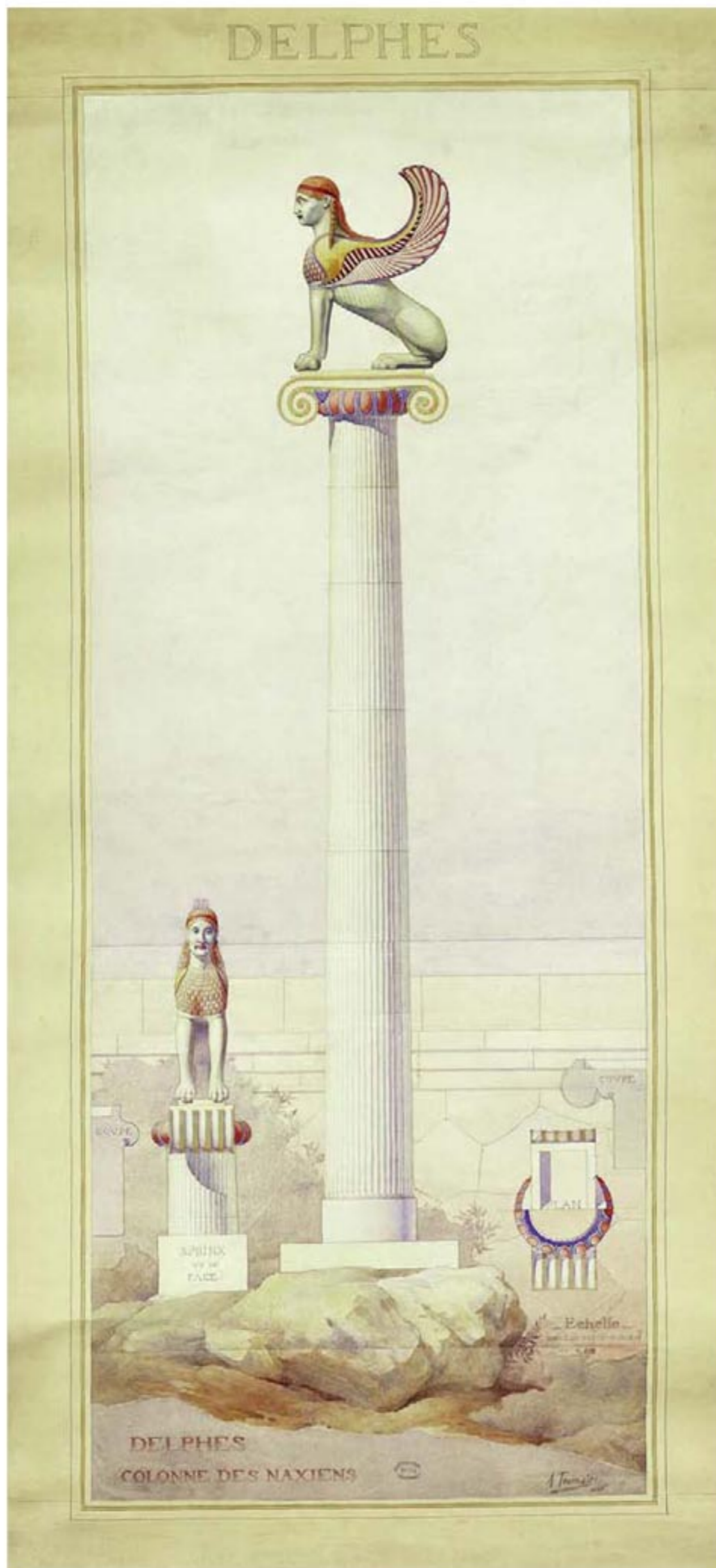
88 }





{ 89

Χάλκινα πλακίδια με μυθολογικές παραστάσεις που στερεώνονταν στην επιφάνεια κάποιου σκεύους ή επίπλου. Β΄ μισό του 6ου αι. π.Χ. Σελ. 88: Επεισόδιο από τους άθλους του Ηρακλή: Ο ήρωας μεταφέρει στους ώμους του τον Ερυμάνθιο κάπρο και ο βασιλιάς του Άργους Ευρυσθέας κρύβεται στο πιθάρι τρομαγμένος. Σελ. 89: Επεισόδιο από την Οδύσσεια: Ο Οδυσσεύς ή κάποιος από τους συντρόφους του βγαίνει από τη σπηλιά του Πολύφημου δεμένος στην κοιλιά κριαριού.



Η Σφίγγα

Γύρω στο 560 π.Χ., λίγα χρόνια αργότερα από τους δίδυμους του Άργους, ένα πλούσιο νησί των Κυκλάδων, η Νάξος, στέλνει την προσφορά του στους Δελφούς. Είναι το άγαλμα της Σφίγγας που με το κολοσσιαίο μέγεθος, τη μορφή και την επιβλητική του θέση στο ιερό εκφράζει την πολιτική και καλλιτεχνική υπεροχή της Νάξου στην αρχαϊκή εποχή. Η απόκοσμη δαιμονική μορφή του μυθικού πλάσματος με το γυναικείο πρόσωπο, το αιγιματικό χαμόγελο, το λιονταρίσιο φτερωτό σώμα και τα φτερά πουλιού, στεκόταν επάνω σ' έναν πανύψηλο ιωνικό κίονα που είχε στηθεί μπροστά από τον πολυγωνικό τοίχο του ιερού. Ο κίονας είναι το αρχαιότερο ιωνικό αρχιτεκτονικό στοιχείο στο ιερό των Δελφών. Το συνολικό ύψος του αναθήματος έφτανε τα 12,45 μέτρα.

Λαξευμένη σ' έναν τεράστιο όγκο ναξιακού μαρμάρου, συνδυάζει τη στερεότητα της κατασκευής της με μια διακοσμητική διάθεση που εκφράζεται στην απόδοση των μαλλιών, του στήθους και των φτερών. Όπως πληροφορούμαστε από την επιγραφή που χαραχθηκε στη βάση της τον 4ο αιώνα, οι ιερείς του Απόλλωνα τίμησαν τους πολίτες της Νάξου για την προσφορά τους με το προνόμιο της *προμαντείας*, δηλαδή της προτεραιότητας στη σειρά των πιστών που ζητούσαν χρησμό.

Αναπαράσταση του κίονα των Ναξίων. Υδατογραφία και σχέδιο με καστανό μελάνι. Α. Tournaire (1894). ΔΕΞΙΑ: Η Σφίγγα των Ναξίων επάνω στον ιωνικό κίονα. Γύρω στο 560 π.Χ.





*Η Σφίγγα των Ναξίων στην κορυφή του ιωνικού κίονα.
ΔΕΞΙΑ: Το γυναικείο κεφάλι και τα φτερά της Σφίγγας.*





Ο θησαυρός των Σιφνίων. Ο θρίαμβος του ιωνικού ρυθμού

Δίπλα από τα λιτά δωρικά οικοδομήματα που έχτισαν στο ιερό οι πόλεις της ηπειρωτικής Ελλάδας, οι τεχνίτες των νησιών του Αιγαίου και της Μικράς Ασίας φέρνουν στους Δελφούς τη χάρη της Ιωνίας. Τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα ενός από τα περίτεχνα αυτά ιωνικά κτήρια, του θησαυρού των Σιφνίων, επιτρέπουν την αναπαράστασή του μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια και επιβεβαιώνουν τις μαρτυρίες των αρχαίων συγγραφέων, του Ηρόδοτου και του Πausανία, που τον χαρακτηρίζουν «πλουσιότατο». Χτίστηκε ολόκληρος από μάρμαρο –είναι το πρώτο ολομάρμαρο κτήριο στην ηπειρωτική Ελλάδα– για να επιδείξει τον πλούτο του μικρού νησιού των Κυκλάδων που την εποχή εκείνη γνώριζε εξαιρετική οικονομική άνθηση, χάρη στα ορυχεία χρυσού και αργύρου που διέθετε. Είναι μάλιστα από τα λίγα μνημεία που η χρονολογία τους προσδιορίζεται με ακρίβεια, καθώς η κατασκευή του συνδέεται με ένα μαρτυρημένο από τον Ηρόδοτο ιστορικό γεγονός, που είχε προβλέψει η Πυθία στο χρησμό της προς τους Σιφνίους. Το 524 η Σίφνος λεηλατήθηκε από Σάμιους φυγάδες μετά την αποτυχημένη επανάστασή τους κατά του τυράννου Πολυκράτη. Ο θησαυρός, επομένως, πρέπει να είχε ιδρυθεί αμέσως πριν από τη λεηλασία του νησιού που σήμανε το τέλος της ευημερίας του (530-525).

Η πολυτέλεια του θησαυρού, που προκάλεσε το θαυμασμό των αρχαίων, των ανασκαφών και των ιστορικών της τέχνης, εκφράζεται κυρίως με τον διακοσμητικό και πλαστικό πλούτο που διέτρεχε το κτήριο από τη βάση του ως την οροφή του. Οι πιο ικανοί αρχιτέκτονες, μαρμαροτεχνίτες και γλύπτες της υστεροαρχαϊκής εποχής στους οποίους απευθύνθηκαν οι Σίφνιοι, σχεδίασαν και λάξευσαν με μια αξεπέραστη δεξιοτεχνία σε όλες τις επιφάνειες του μαρμάρου μια πληθώρα από ιωνικά μοτίβα που έδωσαν στο αρχιτεκτόνημα διακοσμητική και πλαστική αξία. Ταινίες με αστράγαλο, ανθέμια και φύλλα λωτών, ρόδακες, έλικες, σειρά από μαρμάρινες λεοντοκεφαλές στην περίμετρο της στέγης, αρχιτεκτονικά γλυπτά στην πρόσοψη, στη ζωφόρο, στα αετώματα και στα ακρωτήρια, κι όλα αυτά τονισμένα με έντονα χρώματα δημιουργούσαν την εντύπωση αυτού που έχει χαρακτηριστεί ως ο «θρίαμβος του φανταχτερού ιωνικού ρυθμού». Αυτή η «άσωτη σπατάλη» κοσμημάτων, όπως τη χαρακτήρισε ο La Coste-Messelière, είναι κάτι ανάλογο του φαινομένου που, όπως εύστοχα επισήμανε ο ίδιος μελετητής, εκφράστηκε 2.000 χρόνια αργότερα με τον ίδιο πληθωρισμό της πλαστικής διακόσμησης στους υστερογοτθικούς ναούς της Γαλλίας και ονομάστηκε *style flamboyant*.

{ 95

Η κυριαρχία των πλαστικών μορφών που αντικαθιστά τα αφηρημένα αρχιτεκτονικά σχήματα φτάνει στο απόγειό της στην πρόσοψη του ναόσχημου ιωνικού θησαυρού, όπου ανάμεσα στις παραστάδες στη θέση των δύο κίωνων που στήριζαν το επιστύλιο τοποθετήθηκαν δύο Κόρες. Είναι όμοιες με τις Κόρες της Ακρόπολης και της Ιωνίας, που με τη χάρη τους κατέκτησαν την κυρίως Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 6ου αιώνα. Μαζί με το περίτεχνο περίγραμμα της πόρτας, κατάφορτο από ανάγλυφα κοσμήματα που είναι πίσω τους, προεξαγγέλλουν την πρόσταση του Ερεχθείου με τις «Καρυάτιδες».

Από τα αετώματα του θησαυρού των Σιφνίων σώθηκε μόνο το ανατολικό που εικονίζει ένα δελφικό θέμα. Στη μέση ο Δίας προσπαθεί να συγκρατήσει τον Απόλλωνα αριστερά και τον Ηρακλή δεξιά, που διεκδικούν τον δελφικό τρίποδα. Ο Ηρακλής οργισμένος, επειδή η Πυθία αρνήθηκε να του δώσει χρησμό, αφού δεν είχε καθαρευθεί από το φόνο του Ιφίτου, έχει κιάλας αρπάξει τον τρίποδα, ενώ ο Απόλλων προσπαθεί να του τον αποσπάσει. Οι μορφές στο κατώτερο τμήμα τους δεν έχουν αποσπαστεί από το τύμπανο του αετώματος. Η τεχνική αυτή ιδιομορφία φανερώνει πιθανόν ότι οι γλύπτες που εργάστηκαν στο αέτωμα του θησαυρού δεν πρόλαβαν να ολοκληρώσουν τις εργασίες τους, αλλά τις εγκατέλειψαν βιαστικά ύστερα από την πολεμική περιπέτεια των παραγγελιοδόχων τους.

Από την ανάγλυφη ζωφόρο που περιέτρεχε το κτήριο επάνω στο επιστύλιο καλύτερα σώθηκαν οι πλάκες της ανατολικής και της βόρειας πλευράς. Στην ανατολική πλευρά παριστάνονται οι θεοί να παρακολουθούν τη μάχη Ελλήνων και Τρώων συμμετέχοντας με ζωηρές χειρονομίες. Αριστερά κάθονται οι θεοί που προστατεύουν τους Τρώες, με επικεφαλής τον Δία καθισμένο σε πολυτελή θρόνο. Δεξιά κάθονται οι θεοί που είναι με το μέρος των Ελλήνων, με επικεφαλής την Αθηνά. Το επεισόδιο, γνωστό από τον χαμένο επικό κύκλο της *Αιθιοπίδος*,

Το κεφάλι της Καρυάτιδας του θησαυρού των Σιφνίων. Οι τρύπες στα κύματα των μαλλιών, στο διάδημα και στα αυτιά δηλώνουν τη θέση ένθετων κοσμημάτων από μέταλλο και πρόσθετων βοστρύχων από μάρμαρο που εμπλούτιζαν την κόμμωση. Γύρω στο καλάθόσχημο κάλυμμα της κεφαλής της, τον πόλο, υπάρχουν ανάγλυφες παραστάσεις Σιληνών και Μαινάδων (βλ. και σελ. 97).



Σελ. 96: Αναπαράσταση του καταστόλιστου
με ανάγλυφα κοσμήματα (αστράγαλους,
ανθέμια, λωτούς, ρόδακες, κιλίβαντες)
περιθύρου του θησαυρού των Σιφνίων
από νησιωτικό μάρμαρο.
Μπροστά του στέκονταν οι δύο Κόρες-
Καρυάτιδες στη θέση των κίωνων που
στήριζαν το επιστύλιο της πρόσοψης
(βλ. σχέδιο σελ. 105).



επικεντρώνεται σε μια σκηνή μονομαχίας γύρω από το σώμα του νεκρού πολεμιστή. Τους δύο αντιπάλους πλαισιώνουν οι ήρωες των Τρώων στα αριστερά και των Αχαιών στα δεξιά. Τελευταία ξεχωρίζει η μορφή του γηραιού Νέστορα, που με τη στάση του παροτρύνει τους Έλληνες στη μάχη που θα τους χαρίσει τη νίκη.

Θέμα της βόρειας ζωφόρου είναι η Γιγαντομαχία, η μάχη των Ολύμπιων θεών εναντίον των παιδιών της Γης, των Γιγάντων. Ο μύθος της σύγκρουσης που κατέληξε στη νίκη των θεών απεικονίζεται συχνά στην αρχαία ελληνική τέχνη και συμβολίζει το θρίαμβο της τάξης του πολιτισμού έναντι της αγριότητας και της αναρχίας. Οι θεοί μάχονται σκληρά για να καταβάλουν τους Γίγαντες που επιτίθενται από δεξιά με δόρατα, ξίφη και πέτρες. Είναι βαριά οπλισμένοι με κράνη και ασπίδες, ενώ μερικοί με θώρακες και κνημίδες. Από την άλλη πλευρά βρίσκονται οι θεοί: στην άκρη αριστερά ο Ήφαιστος με τον κοντό χιτώνα του τεχνίτη στέκεται όρθιος μπροστά στα φυσερά του και ετοιμάζει τους πυρωμένους μύδρους του. Ακολουθούν δύο θεές, η Δήμητρα και η Κόρη, ύστερα έρχεται ο Διόνυσος με τη δορά του πάνθηρα και η γνωστή από τη δελφική μυθολογία Θέμις, επάνω στο άρμα της που το σέρνουν λιοντάρια. Το ζευγάρι των θεών που εκτοξεύουν τα βέλη τους εναντίον μιας φάλαγγας τεσσάρων Γιγάντων θα πρέπει να ταυτιστούν με τον Απόλλωνα και την Άρτεμη. Μπροστά της είναι ο Γίγαντας που το όνομά του δηλώνεται με επιγραφή και το λοφίο του κράνους του έχει ανάγλυφο ένα κάρθαρο. Μια άλλη επιγραφή στην ασπίδα ενός Γίγαντα αναφέρεται στον γλύπτη που εργάστηκε στο διάκοσμο του θησαυρού, χωρίς όμως να σώζει το όνομά του. Στο σημείο αυτό, που τώρα είναι κατεστραμμένο, βρισκόταν ο Ζευς επάνω στο άρμα του. Ακολουθούν η Ήρα, η Αθηνά, ο Άρης με κράνος και ασπίδα, ο Ερμής με τον κωνικό πύλο των ποιμένων της Αρκαδίας. Τέλος σώζονται μόνο μέρη από το σώμα του Ποσειδώνα, που πιθανότατα συνοδευόταν από τη γυναίκα του Αμφιτρίτη.

Στην παράσταση είναι εκπληκτική η απεριόριστη ποικιλία στο πλάσιμο των συμπλεκόμενων μορφών και εντυπωσιακό το παιχνίδι της φωτοσκίασης. Ο επικός τρόπος αφήγησης δεν καταλήγει σε μονότονη επανάληψη αλλά, αντίθετα, η ανεξάντλητη ευρηματικότητα στις διαφοροποιήσεις των ενδυμάτων και η γλαφυρότητα κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή και συμβάλλουν στη δραματική παρουσίαση του μύθου. Σ' αυτό συντελούσαν και τα φωτεινά χρώματα με τα οποία ήταν ζωγραφισμένη η ζωφόρος καθώς και τα πολλά μεταλλικά όπλα ή άλλες ένθετες λεπτομέρειες που ζωήρευαν τη λάμψη της όλης σύνθεσης. Ζωγραφισμένα ήταν και τα ονόματα πολλών από τις εικονιζόμενες μορφές, κι αυτό συνέβαλε στην αναγνωσιμότητα της πολυπρόσωπης σύνθεσης.

98 }

Οι λιγοστές ανάγλυφες πλάκες που σώθηκαν στη δυτική πλευρά της ζωφόρου οδηγούν στη βάσιμη υπόθεση ότι το θέμα που εικονογράφησε εδώ ο γλύπτης ήταν η Κρίση του Πάρη για την επιλογή της ωραιότερης ανάμεσα στην Αθηνά, την Αφροδίτη και την Ήρα. Από τις θεές που έρχονται να κριθούν, πρώτη είναι η Αθηνά που φαίνεται σαν να ανεβαίνει στο φτερωτό άρμα της. Οδηγός της είναι στην αριστερή άκρη ο Ερμής, που παριστάνεται με κοντό χιτώνα σαν ιπποκόμος. Με ξεχωριστή χάρη παρουσιάζεται η νικήτρια Αφροδίτη να κατεβαίνει από το άρμα της με μια φιλάρεσκη κίνηση. Στο χαμένο τμήμα της ζωφόρου μπορούμε να φανταστούμε την Ήρα που ανεβαίνει στο άρμα της για να αναχωρήσει κι αυτή όπως η Αθηνά, ύστερα από την απόρριψή της. Τελευταία μορφή θα ήταν ο κριτής των θεών Πάρις.

Από τη νότια ζωφόρο μάς σώθηκαν λίγες και αποσπασματικές πλάκες, και γι' αυτό μόνο να υποθέσουμε μπορούμε το θέμα της. Πρόκειται για τη μυθολογική αρπαγή γυναικών, ίσως της Ιπποδάμειας από τον Πέλοπα ή των θυγατέρων του Λευκίππου από τους Διόσκουρους. Ό,τι όμως σώθηκε από την παράσταση με την πομπή των έφιππων ανδρών και των τέθριππων αρμάτων μάς χάρισε τις μορφές των αλόγων που η κίνηση και το πλάσιμό τους είναι μοναδικά στην αρχαϊκή τέχνη.

Οι πρώτοι μελετητές του θησαυρού, παρατηρώντας μικροδιαφορές στην τεχνική και την απόδοση των επιμέρους μορφών και των συνθέσεων, θεωρούσαν ότι η ζωφόρος ήταν έργο δύο καλλιτεχνικών εργαστηρίων. Σήμερα πιστεύεται ότι όλες οι πλευρές έχουν μια ενιαία σύλληψη και κοινά χαρακτηριστικά που φανερώνουν ότι ανήκουν στην ίδια καλλιτεχνική σχολή. Οι τεχνίτες όμως που εργάστηκαν στη ζωφόρο πλαισίωσαν δύο άγνωστους σε μας γλύπτες με διαφορετικές τάσεις και επιρροές. Ο καλλιτέχνης της βόρειας και της ανατολικής πλευράς, που είναι και οι πιο περίτεχνες, είχε δεχτεί επιδράσεις από τα προοδευτικά χιακά και αττικά εργαστήρια. Με υπερηφάνεια για το αποτέλεσμα της εργασίας του δηλώνει με την υπογραφή που χάραξε στην ασπίδα του Γίγαντα ότι αυτός λάξευσε τις δύο πλευρές του θησαυρού (. . . *τάδε και τόπισθεν έποιεί*). Ο γλύπτης που ήταν επικεφαλής της ομάδας που λάξευσε τη δυτική και τη νότια ζωφόρο ήταν συντηρητικότερος. Δεν είχε την τολμηρή έμπνευση και τη δεξιοτεχνία του τεχνίτη της Γιγαντομαχίας και η τέχνη του, που φαίνεται ότι την είχε διδαχθεί σε ένα από τα καλλιτεχνικά κέντρα της μικρασιατικής ακτής της Ιωνίας, έχει περισσότερο ζωγραφικό χαρακτήρα.

Κεφάλι Κόρης-Καρυάτιδας ενός από τους πρώιμους ιωνικούς θησαυρούς του ιερού. Εντυπωσιάζει ο πλούτος της εκλεπτυσμένης διακόσμησης. Το σαρκωμένο, χυμώδες πρόσωπο με το έντονο χαμόγελο, που το τονίζουν τα λοξά αμυγδαλωτά μάτια, πλαισιώνεται από τα κύματα των μαλλιών που, όπως δηλώνουν οι πολυάριθμες τρύπες, διακοσμούσαν με μεταλλικά κοσμήματα και εμπλουτίζονταν με επίθετες μπούκλες από μάρμαρο. Γύρω από το καλαθόσκημο κάλυμμα που στήριζε το κιονόκρανο υπάρχει ανάγλυφη παράσταση με τον Απόλλωνα κιθαρωδό, τον Ερμή που παίζει Σύριγγα, Νύμφες και Χάριτες. Γύρω στο 530 π.Χ.





«Ένα λύγισμα του αντίχειρα και του δείκτη που σηκώνει ένα φουστάνι με την ίδια χάρη που είδες προχτές σ' ένα ελληνικό χωριό... κάτι τέτοια αποσπάσματα από μια ζωή που ήταν κάποτε ολόκληρη, συγκλονιστικά κομμάτια, πολύ κοντά μας, δικά μας μια στιγμή, κι έπειτα μυστηριώδη κι απροσπέλαστα...» (Γ. ΣΕΦΕΡΗΣ, Δοκιμές, Στο Μουσείο των Δελφών, 1961)

Από τα μέσα του 6ου αι. π.Χ. χτίζονται οι πρώτοι ιωνικοί θησαυροί με τις κομψές κόρες στην πρόσοψή τους που φέρνουν στο ιερό τη χάρη της Ανατολικής Ελλάδας. Η αρχαιότερη κόρη αποδίδεται, όχι όμως με βεβαιότητα, στο θησαυρό της πόλης της Κνίδου, που χτίστηκε πριν από την κατάκτησή της από τους Πέρσες το 544 π.Χ. Με το αριστερό της χέρι συγκρατεί τον λεπτό χιτώνα. Κάτω από τη βεντάλια των λεπτών πτυχώσεων που σχηματίζονται με το τράβηγμα του ρούχου διαφαίνεται ο όγκος των μηρών και των κνημών. Γύρω στο 550 π.Χ.





ΠΑΝΩ: Αρχιτεκτονικά μέλη του θησαυρού των Σιφνίων. Τμήμα της μαρμάρινης σίμης με ανάγλυφα ανθέμια και λωτούς που διακόπτονται από τη λεοντοκεφαλή για την εκροή των υδάτων της στέγης.

102 }

ΚΑΤΩ: Γωνιακή πλάκα του γείσου που επιστέγαζε τη ζωφόρο με ανάγλυφα κοσμήματα ανθεμίων, λωτών και ταινίας με αστράγαλο.





Αρχιτεκτονικά μέλη αρχαϊκών ιωνικών κτηρίων με πλούσια πλαστική διακόσμηση (ιωνικό και λέσβιο κυμάτιο, αστράγαλος, ανθέμια, λωτοί). Το κάτω προέρχεται από κατασκευή που ίσως προστάτευε πολύτιμο αφιέρωμα μέσα στον αρχαϊκό ναό του Απόλλωνα. Β' μισό του 6ου αι π.Χ.

{ 103





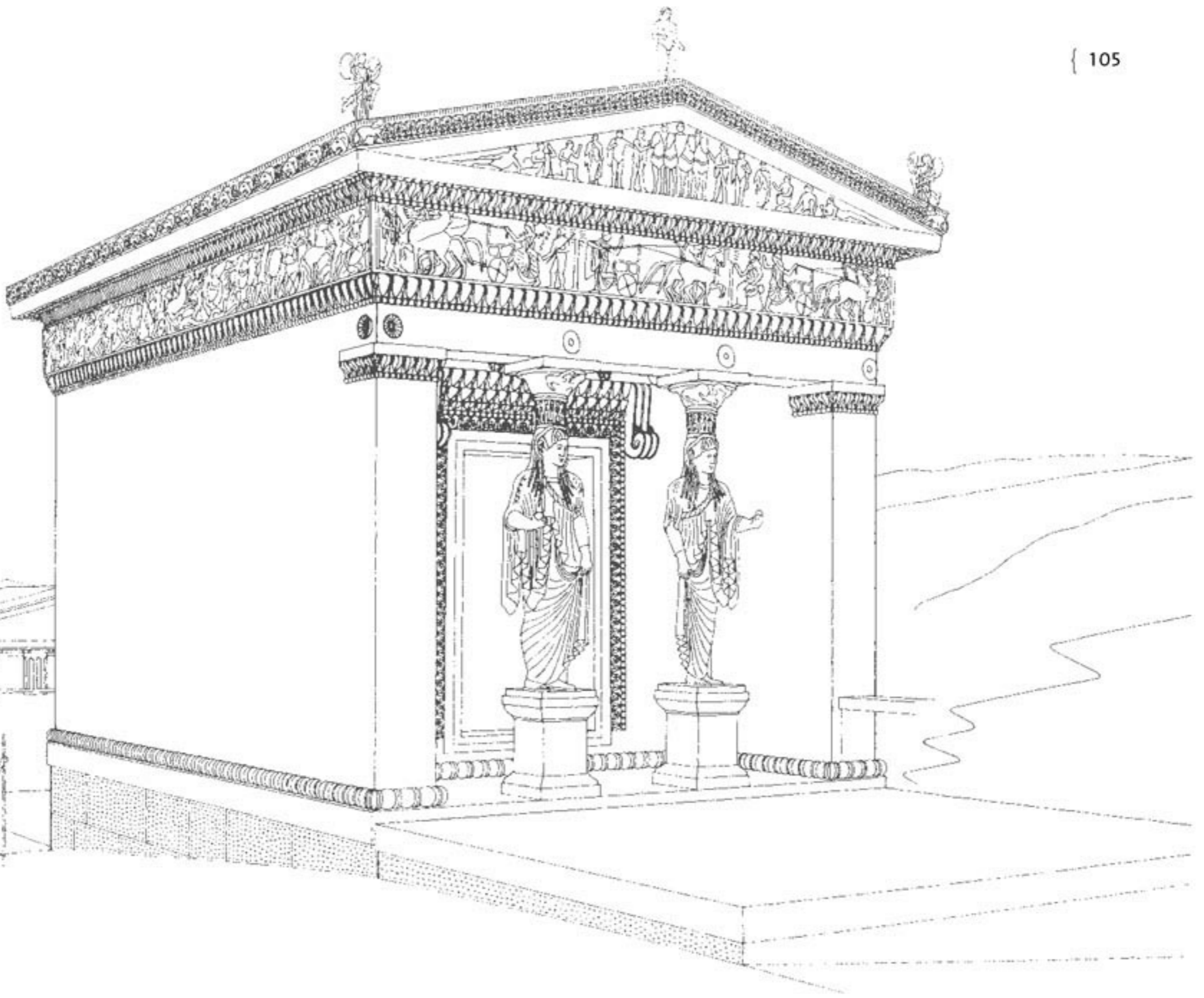
Σελ. 104-105: Από τα δύο αετώματα του θησαυρού των Σιφνίων σώθηκε μόνο το ανατολικό, δηλαδή της πίσω πλευράς, πάνω από την αντίστοιχη ζωφόρο. Στην παράσταση της διαμάχης για τον δελφικό τρίποδα ο Ηρακλής έχει ήδη φορτώσει το συμβολικό σκεύος στον ώμο του, ενώ ο Απόλλωνας το τραβάει από τα πόδια. Στη μέση ο Δίας προσπαθεί να συμφιλιώσει τους δύο διεκδικητές του τρίποδα, ενώ η Άρτεμη συγκρατεί τον οργισμένο θεό.

104 }



Το κωδωνόσχημο κιονόκρανο που στηριζόταν πάνω στον κάλαθο της Καρυάτιδας του θησαυρού των Σιφνίων. Ο εκίνος του φέρει ένα τολμηρό ανάγλυφο σύμπλεγμα: δύο λιοντάρια κατασπαράσσουν ελάφι.

ΔΕΞΙΑ: Αναπαράσταση του θησαυρού των Σιφνίων από τον Δανό μελετητή του μνημείου, αρχιτέκτονα E. Hansen.





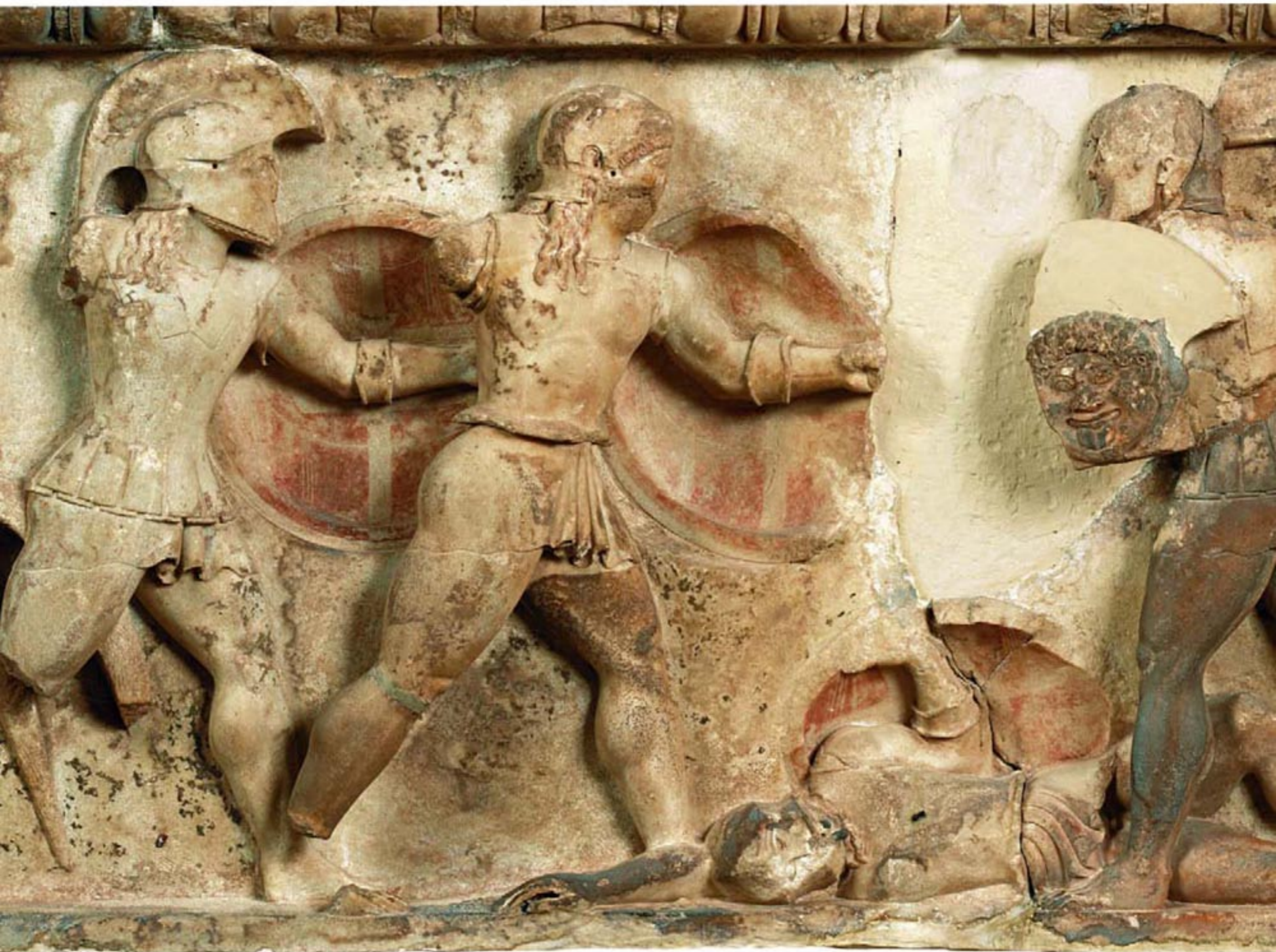
Η ανατολική ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή από τη Συνέλευση των θεών που παρακολουθούν με ζωηρές χειρονομίες το επεισόδιο του Τρωικού πολέμου που ακολουθούσε. Η ομάδα των θεών που προστατεύει τους Τρώες: ο Άρης με την πανοπλία του, δύο θεές (η πρώτη ταυτίζεται ίσως με την Ηώ και η δεύτερη με την Άρτεμη ή την Αφροδίτη) και ο Απόλλωνας.





Η ανατολική ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή από τη Συνέλευση των θεών που παρακολουθούν το επεισόδιο του Τρωικού πολέμου. Η ομάδα των θεών που προστατεύει τους Έλληνες: η Αθηνά, η Ήρα και η Θέτις (;), που τείνει τα χέρια για να ικετεύσει τον Δία για τον γιο της. Δεξιά τέθριππο των Τρώων και ιπποκόμος (από τη σκηνή της μάχης που ακολουθεί) που φυλάει τα ανήσυχα άλογα.





Η ανατολική ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή από το επεισόδιο του Τρωικού πολέμου με τους ήρωες, τους οποίους αναγνωρίζουμε από τα δυσανάγνωστα σήμερα ονόματα που δηλώνονταν με χρώμα δίπλα από τις μορφές. Δύο πολεμιστές από το τρωικό στρατόπεδο, ο Αινείας και ο Μέμνων, μάχονται με δύο Αχαιούς, τον Αχιλλέα κι έναν συμπολεμιστή του επάνω από το σώμα του νεκρού Αντιλόχου. Δεξιά το τέθριππο των Ελλήνων και ο ιπποκόμος που φυλάει τα ανήσυχα άλογα. Ακολουθεί η μορφή του Νέστορα (βλ. σελ. 119) που με τη στάση του παραινεί τους Έλληνες στη μάχη.







Η ανατολική ζωφόρος του
θησαυρού των Σιφνίων.
Λεπτομέρεια από τη σκηνή
της συνέλευσης των θεών.
Η αριστερή μορφή έχει
ερμηνευθεί ως Δήμητρα
ή Αφροδίτη και πρόσφατα
ως η Ηώς (η μητέρα του
ήρωα της Τροίας Μένονα)
που εκλιπαρεί με τη χαρα-
κτηριστική χειρονομία
της ικεσίας για τον γιο της.
Ακολουθεί μία άλλη θεά
(Άρτεμη ή Αφροδίτη ή
Λητώ) που τείνει τα χέρια
προς τον Απόλλωνα,
ο οποίος γυρίζει προς
τα πίσω και την κοιτάζει.



Η ανατολική ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Λεπτομέρειες από τη σκηνή της Συνέλευσης των θεών.

ΠΑΝΩ: Το στραμμένο προς τα πίσω κεφάλι του Απόλλωνα με τα μακριά μαλλιά του μαζεμένα πίσω στον αυχένα.

ΔΕΞΙΑ: Ο Ζεύς καθισμένος σε ερεισίνωτο θρόνο. Το πλαϊνό έρεισμα στηρίζεται σε δύο ανάγλυφες μορφές Σιληνού και Νύμφης.

Τα πόδια του θεού πατούν σε χαμηλό υποπόδιο.





Η ανατολική ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Λεπτομέρεια από το επεισόδιο μάχης του Τρωικού πολέμου. Οι δύο πολεμιστές από το τρωικό στρατόπεδο ορμούν πάνοπλοι εναντίον των Αχαιών αντιπάλων τους: Αριστερά ο Αινείας με κορινθιακό κράνος, δεξιά ο Μέμνων με αττικό. Στο εσωτερικό των ασπίδων δηλώνεται ανάγλυφη η ταινία που συγκρατούσε το βαρύ όπλο στο χέρι των πολεμιστών (« Όχανον »).





Η ανατολική ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. ΔΕΞΙΑ: Λεπτομέρεια από την ασπίδα του Αχιλλέα με το επίσημά της, το γοργόνειο. Το ειδικό δαιμονικό πρόσωπο της Γοργόνας-Μέδουσας, καταστρόγγυλο, με τα γουρλωτά μάτια, τη φαρδιά μύτη, το ανοικτό στόμα με τα κοφτερά δόντια, τη βγαλμένη έξω γλώσσα και τα φιδίσια μαλλιά, ήταν φόβητρο για τους εχθρούς και σύμβολο που απέτρεπε τους κινδύνους.

Ο Όμηρος περιγράφει τα φοβερά γοργόνεια στις ασπίδες των πολεμιστών:

«Παίρνει το ξομπλιαστό σκουτάρι του που τον εσκέπαζε όλο

[...]

με τη Γοργώ που το στεφάνωνε την αγριοβλεμματούσα,
με φοβερή ματιά, και γύρω της ο Τρόμος κι η Φευγάλα».

(Ιλιάς Α, 32-37, μτφρ. Ν. Καζαντζάκη – Ι.Θ. Κακριδή)





Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Η αρχή της παράστασης της Γιγαντομαχίας. Ο Ήφαιστος σκυμμένος πάνω στα φυσερά του σιδηρουργείου του ετοιμάζει προφανώς τους φοβερούς του μύδρους ή τον κεραυνό, το όπλο του Δία. Μπροστά του δύο θεές, η Εστία και η Δήμητρα, ορμούν εναντίον δύο Γιγάντων που κραδαίνουν δόρατα. Ακολουθεί ο Διόνυσος που μάχεται με έναν Γιγάντα. Ανάμεσα στους δύο αντιμαχόμενους η Θέμις οδηγεί το άρμα του Διονύσου.





Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή από την παράσταση της Γιγαντομαχίας. Ένα από τα δύο λιοντάρια που σύρουν το άρμα του Διονύσου κατασπαράσσει έναν Γίγαντα. Μπροστά του ο Απόλλωνας και η Άρτεμη τοξεύουν μια φάλαγγα από τρεις ασπιδοφόρους Γίγαντες. Μπροστά από τους δίδυμους Λητώιδες ο Γίγαντας με το χαρακτηριστικό λοφίο στο κράνος φεύγει πανικόβλητος για να γλιτώσει από τα λιοντάρια. Πίσω του ένας Γίγαντας έχει πέσει νεκρός και διακρίνεται κι ένας δεύτερος που ξεψυχάει.





Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή από την παράσταση της Γιγαντομαχίας. Δύο άλογα από το άρμα του Δία (δεν έχει σωθεί) και δύο επιτιθέμενοι Γίγαντες. Μπροστά τους, σε πρώτο επίπεδο, η Αφροδίτη σκύβει για να δώσει το χαριστικό πλήγμα σε πεσμένο Γίγαντα. Ακολουθεί η Αθηνά, που έχει ήδη καταβάλει έναν γονατισμένο Γίγαντα και μάχεται με τον όρθιο αντίπαλό της.





Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή από την παράσταση της Γιγαντομαχίας. Ο Άρης ορμάει εναντίον δύο πάνοπλων Γιγάντων, ο πρώτος από τους οποίους σπκώνει μία πέτρα για να χτυπήσει τον θεό. Στα πόδια των αντιμαχομένων κείτεται νεκρός ένας γυμνός Γίγαντας. Ακολουθεί ο Ερμής με τον κωνικό σκούφο που επιτίθεται και αυτός με το ξίφος του εναντίον δύο Γιγάντων. Δεξιά του σώζεται μέρος από το σώμα του Ποσειδώνα (;).



Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Το τελευταίο επεισόδιο της Γιγαντομαχίας. Ο Άρης, ο θεός του πολέμου, πρωτοστατεί στον αγώνα των Ολύμπιων θεών κατά των Γιγάντων, των φοβερών και βίαιων γιων της Γης. Ξεχωρίζει από τους άλλους θεούς με την πλήρη πολεμική εξάρτυση του οπλίτη και το σφοδρό του μένος. Ποδοπατάει έναν πεσμένο Γίγαντα και τον χτυπάει στο στήθος με το χάλκινο δόρυ του –δεν σώζεται– που έχει ήδη διαπεράσει την ασπίδα του αντιπάλου του. Μια ιδιαίτερη δραματικότητα στη σκηνή δίνει η συνάντηση του βλέμματος του μελλοθάνατου Γίγαντα με το βλέμμα του θεού τη στιγμή που τον σκοτώνει. Οι παραγναθίδες του αττικού κράνους του Άρη διακοσμούνται με κεφαλές κριών. Ο τελευταίος Γίγαντας της παράστασης, οπλισμένος με ασπίδα και κράνος που φέρει ένα πελώριο λοφίο, επιτίθεται εναντίον του θεού με το ξίφος του.

Καθώς η βόρεια πλευρά του θησαυρού έβλεπε στην ιερά οδό, οι προσκυνητές που ανηφόριζαν προς το ναό μπορούσαν να θαυμάσουν την παράσταση της Γιγαντομαχίας με το αφηγηματικό ύφος που της έδωσε ο καλλιτέχνης. Παρόλο που οι μορφές των αντίπαλων παρατάξεων συμφύρονταν μεταξύ τους και η δράση τους ξετυλίγεται σε περισσότερα επίπεδα, το σύνολο έχει μια συνοχή και μια αναγνωσιμότητα με τα άρματα και τις μορφές των θεών να κινούνται προς τα δεξιά και τους Γίγαντες προς την αντίθετη κατεύθυνση. Δίπλα από κάθε μορφή, επιγραφές με τα ονόματα των αντιπάλων συμπλήρωναν την αφήγηση της πολυπρόσωπης μυθικής μάχης που θα την ξαναβρούμε με παρόμοια μνημειακότητα μόνο στο βωμό της Περγάμου. Τα ονόματα των Γιγάντων, διατυπωμένα στην τοπική, φωκική διάλεκτο, συμβάλλουν κι αυτά στη δραματουργία της παράστασης εκφράζοντας τη βάρβαρη, πολεμική και υβριστική προσωπικότητα των φορέων τους: ο Βιάτας (Βίαιος), ο Ερίκτυπος (ο Βροντερός), ο Υπέρφας (ο Υβριστής), ο Θάρος (ο Αναιδής), ο Εφιάλτας, ο Ασάρτας, ο Άλεκτος, ο Μεγιάτωρ.









Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Η σκηνή της Γιγαντομαχίας με το άρμα του Διονύσου που οδηγεί η Θέμις, θεά γνώριμη στη δελφική μυθολογία. Ο Διόνυσος έχει κατέβει από το άρμα του και αντιμετωπίζει χωρίς θώρακα και ασπίδα έναν Γίγαντα κραδαίνοντας το χάλκινο δόρυ του. Τα δύο λιοντάρια που σύρουν το άρμα του κατασπαράσσουν έναν άλλο Γίγαντα.

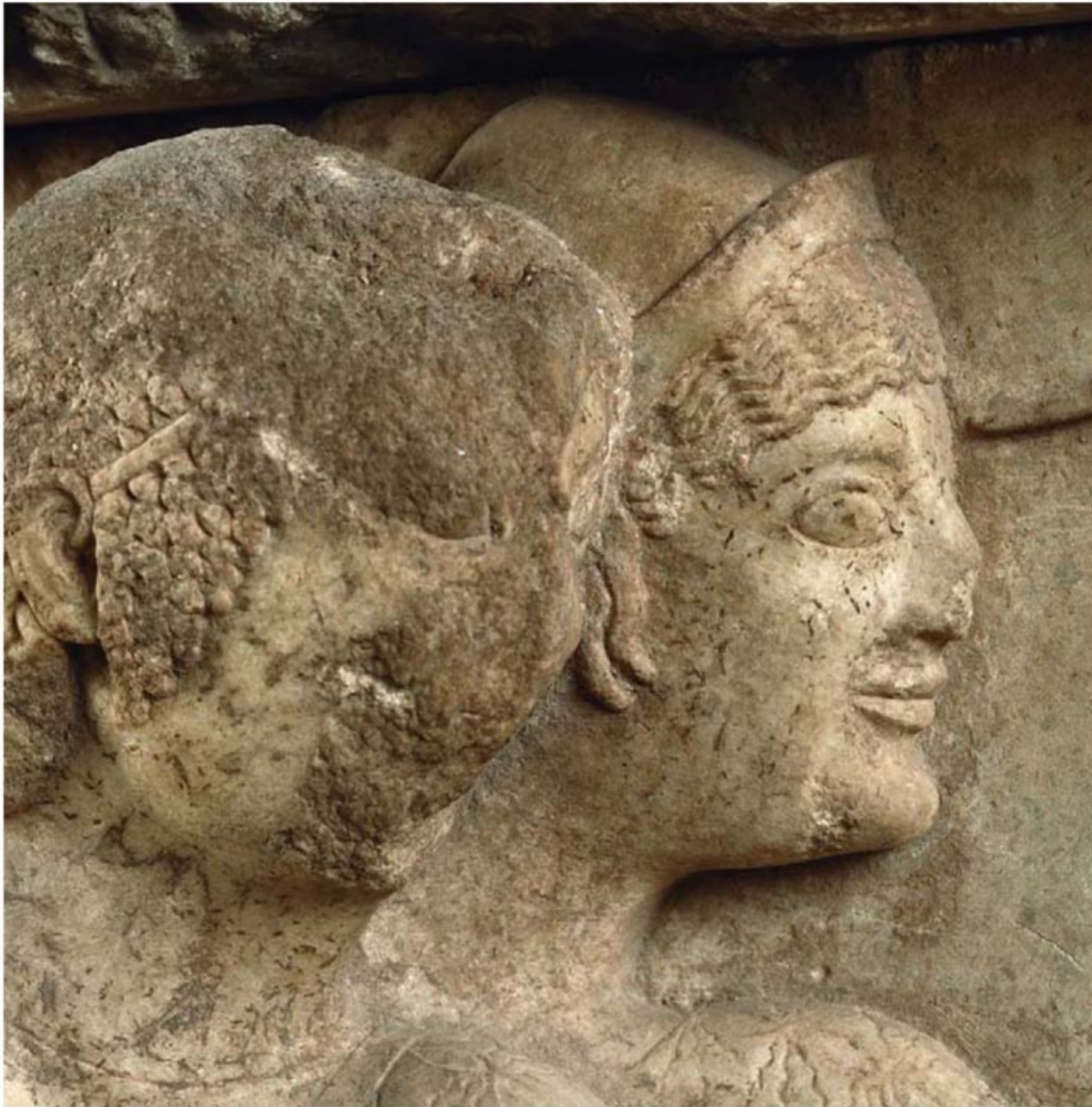


Στις επόμενες σελίδες: Λεπτομέρειες από την παράσταση της Γιγαντομαχίας. ΑΡΙΣΤΕΡΑ: Ο Διόνυσος με τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα: τη νεβρίδα, τη δορά του πάνθηρα που οι άκρες της δένονται μπροστά στο στήθος, το στεφάνι με τα επίθετα χάλκινα φύλλα που στερεώνονταν στις τρύπες. Από το χάλκινο δόρυ του σώζεται ένα τμήμα μπροστά από τα γένια του. ΔΕΞΙΑ: Τα λιοντάρια του άρματος του Διονύσου κατασπαράσσουν έναν Γίγαντα.









Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Ο Απόλλων και η Άρτεμη τεντώνουν τα τόξα τους. Ο Γίγαντας Θάρος τρέχει με την ασπίδα και το ξίφος κοιτάζοντας πίσω του τρομαγμένος από το θέαμα του συντρόφου του που τον κατασπαράσσουν τα λιοντάρια (βρίσκονται πριν από τους δύο θεούς). Σελ. 137: Λεπτομέρεια με τα κεφάλια των δίδυμων Λητιδών.





Λεπτομέρεια από την παράσταση της Γιγαντομαχίας στη βόρεια ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων. Το πρόσωπο της Άρτεμις και το κράνος του Γίγαντα Θάρου με το χαρακτηριστικό λοφίο που τα δύο άκρα του τα συνδέει ένα ποτήρι στο σχήμα του κανθάρου.

Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή από την παράσταση της Γιγαντομαχίας με τη φάλαγγα των τριών Γιγάντων - οπλιτών που μάχονται εναντίον του ζεύγους των θεών, του Απόλλωνα και της Άρτεμης (βρίσκονται στα αριστερά τους). Τα ονόματα που ήταν γραμμένα με χρώμα δίπλα από τις μορφές τους είναι δηλωτικά της βάρβαρης και υβριστικής φύσης τους. Ο πρώτος είναι ο Υπέρφας (ο Υβριστής), ο δεύτερος είναι ο Αλέκτος. Στην ασπίδα του τρίτου Γιγαντα που δεν σώθηκε το όνομά του ο καλλιτέχνης έχει χαράξει μια κυκλική επιγραφή στην οποία μετά την υπογραφή του (δυστυχώς χάθηκε μαζί με το τμήμα της ασπίδας που λείπει) δηλώνει με υπερηφάνεια ότι ο ίδιος δημιούργησε τα ανάγλυφα αυτής εδώ και της πίσω πλευράς (...τάδε καὶ τόπισθεν ἐποίηι). Η πληροφορία αυτής της επιγραφής θεωρείται ότι επιβεβαιώνει την άποψη των μελετητών που αναλύουν καλλιτεχνικά τη ζωφόρο και βρίσκουν κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά στη βόρεια πλευρά με τη Γιγαντομαχία και στην ανατολική με τη Συνέλευση των θεών, η οποία συμβαίνει να είναι και η πίσω πλευρά του κτηρίου. Γι' αυτό και πιστεύουν ότι οι δύο αυτές πλευρές φιλοτεχνήθηκαν από το ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο, επικεφαλής του οποίου ήταν ο γλύπτης που θέλησε τα απαθανάτισει το όνομά του στην επιγραφή της ασπίδας του Γιγαντα.

Οι σκηνές μάχης σώμα με σώμα των θεών με τις πυκνές φάλαγγες των Γιγάντων που πολεμούν ως οπλίτες με πλήρη εξοπλισμό, με τις μεγάλες ασπίδες τους να ακουμπούν η μία πάνω στην άλλη, τις αλληπάλληλες περικεφαλαίες με τα λοφία τους, τα δόρατα και τα ξίφη, είναι σαν να εικονογραφούν τους στίχους του Τυρταίου στις πολεμικές ελεγείες του.

αλλά πλησιάζοντας ο καθένας με το μακρύ ακόντιο
ή το ξίφος από κοντά πληγώνοντας τον εχθρό ας τον καταβάλει
αφού πατήσει το πόδι κοντά στο πόδι κι αφού ακουμπήσει την ασπίδα πάνω στην ασπίδα,
μπλέκοντας λοφίο με λοφίο και περικεφαλαία με περικεφαλαία,
κοντά στο στήθος ας πολεμήσει με τον άνδρα (εχθρό),
κρατώντας ή τη λαβή τού σπαθιού ή το μακρύ κοντάρι.

(8 D. = 11W. 29-34, μτφρ. από την Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας των P.E. Easterling - B.M.W. Knox)

Στις επόμενες σελίδες: Λεπτομέρεια από την παράσταση της Γιγαντομαχίας στη βόρεια ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων. Το πρόσωπο της Ήρας ή της Αφροδίτης προβάλλεται πάνω στην ασπίδα ενός Γιγαντα, καθώς αυτή γονατίζει για να διαπεράσει με το δόρυ της το στήθος ενός πεσμένου αντιπάλου της. Στις τρύπες των μαλλιών και του αυτιού στηρίζονταν τα μεταλλικά κοσμήματα του διαδήματος και το ενώτιο.







Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή από την παράσταση της Γιγαντομαχίας. Η θεά Αθηνά, που ήταν το δεξί χέρι του Δία στον αγώνα των Ολύμπιων θεών κατά των Γιγάντων, ορμάει με την ασπίδα και το δόρυ της κατά των αντιπάλων της. Κρατάει γερά από τη λαβή την ασπίδα που συγκρατείται στον πήχυ του χεριού της με την ταινία του οχάνου και κραδαίνει το μεταλλικό δόρυ της. Το χαρακτηριστικό της όμως σύμβολο είναι η αιγίδα, το δέρμα που θωράκιζε το στήθος της και στις άκρες του κρέμονταν σαν θύσανοι ελυσσόμενα φίδια. Μια τέτοια μορφή της Αθηνάς περιγράφουν οι γυναίκες της ακολουθίας της Κρέουσας στον Ίωνα του Ευριπίδη, καθώς ανηφορίζουν προς το ναό και κοιτάζουν έκθαμβες τις παραστάσεις των μνημείων που συναντούν δεξιά και αριστερά τους. Μερικοί μάλιστα ερευνητές πιστεύουν πως οι σκηνές της Γιγαντομαχίας που περιγράφουν οι γυναίκες του χορού αφορούν τη ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων με τα πλούσια χρώματα και όχι το ναό των Αλκμεωνιδών.

Στη θεία Αθήνα δεν είναι μονάχα
με όμορφους στύλους ναοί των θεών
και δρόμων λατρείες
αλλά και δω πέρα σ' αυτό το ιερό του θείου Λοξία,
του γιου της Αητώσ που λάμπει το φως στα δίδυμα πρόσωπά των
(δηλ. οι μορφές από τα μνημεία που στολίζουν δεξιά και αριστερά τις δύο πλευρές της οδού)
[...]
το μάτι μου γυρνώ όπου κι αν τύχει·
κοίταξε και τη μάχη των Γιγάντων ζωγραφιστή
στα πέτρινα τα τείχη.
Ω φιλενάδες, κι από δω κοιτάτε!
Νά, βλέπεις τη θεά Αθηνά
που τον Εγκέλαδο χτυπάει και την πλεκτή ασπίδα πάλλει
με της Γοργόνας το κεφάλι.

(ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, Ίων, 184-211)







Η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σελ. 146: Θεός με εξάρτυση οπλίτη (αβέβαιη η ταύτισή του) ορμάει στη μάχη με την ασπίδα και το δόρυ του, δρασκελίζοντας το σώμα ενός νεκρού Γίγαντα. Σελ. 147: Λεπτομέρεια με το κεφάλι του Γίγαντα που έχει πέσει νεκρός από χτύπημα βέλους, όπως δηλώνει το χάλκινο υπόλειμμα κάτω από το αυτί του.





Λεπτομέρεια από την παράσταση της Γιγαντομαχίας στη βόρεια ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων: Ο Ερμής με τον κωνικό πύλο στο κεφάλι επιτίθεται εναντίον δύο Γιγάντων. Με το αριστερό του χέρι κρατάει τον κολεό του Ξίφους του. Ο πρώτος από τους δύο Γιγάντες είναι ο Μεγιάτωρ.

Η αρχή της δυτικής ζωφόρου του θησαυρού των Σιφνίων που παρίστανε την κρίση του Πάρη, δηλαδή το διαγωνισμό ομορφιάς ανάμεσα στις θεές Αθηνά, Αφροδίτη και Ήρα με κριτή τον Πάρη. Ο Ερμής μπροστά από τα φτερωτά άλογα του τεθρίππου της Αθηνάς.







Λεπτομέρειες από την παράσταση της δυτικής ζωφόρου του θησαυρού των Σιφνίων (η κρίση του Πάρη). ΑΡΙΣΤΕΡΑ: Ο αγγελιοφόρος των θεών Ερμής με το κηρύκειο και τα φτερωτά πέδιλα προσπαθεί να καθησυχάσει το ανήσυχο άλογο αγγίζοντας το ρύγχος του.

ΔΕΞΙΑ: Η φτερωτή Αθηνά ανεβαίνει στο άρμα της προφανώς για να αναχωρήσει νηπτημένη ύστερα από τον άνισο ανταγωνισμό με την Αφροδίτη. Φοράει τη χαρακτηριστική αιγίδα με τους θυσάνους σε σχήμα ελισσόμενων φιδιών στην παρυφή της.





Λεπτομέρεια από την παράσταση της κρίσης του Πάρη στη δυτική ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων.

Γυναικεία μορφή που κατεβαίνει με μια επιτηδευμένη χάρη από τον δίφρο του άρματος. Αποτελεί την κεντρική μορφή της ζωφόρου που βρισκόταν στην πρόσοψη του κτηρίου με τις δύο Καρυάτιδες και έχει ερμηνευτεί ως η Αφροδίτη που καθώς κατεβαίνει από το άρμα της κρατάει τα νηία ή τακτοποιεί με μια φιλάρεσκη χειρονομία το περιδέραιό της. Στα μαλλιά της έφερε διάδημα και το αυτί της το καλύπτει ένα οκτώσχημο κόσμημα.

Στους γάμους της Θέτιδας και του Πηλέα η Έρις, για να εκδικηθεί που δεν την κάλεσαν, έριξε ανάμεσα στους καλεσμένους που διασκέδαζαν ένα χρυσό μήλο που έγραφε επάνω τη καλύτερη, δηλαδή στην ομορφότερη. Αμέσως ξέσπασε διαφωνία ανάμεσα στην Αφροδίτη, την Αθηνά και την Ήρα για τη διεκδίκηση του μήλου και ο Δίας ανέθεσε την κρίση στον Πάρη, το βασιλόπουλο της Τροίας, που επέλεξε την Αφροδίτη ως την ομορφότερη. Αυτή αντάμειψε τον αντικειμενικό κριτή με το δώρο του έρωτα για την Ελένη, την πιο επιθυμητή γυναίκα της εποχής, που η απαγωγή της στην Τροία προκάλεσε τον δεκαετή Τρωικό πόλεμο. Το θέμα λοιπόν της δυτικής πλευράς αποτελούσε μια εισαγωγή στο θέμα της ανατολικής πλευράς που σχετίζεται με τον Τρωικό πόλεμο. Πάντως την κίνηση της γυναικείας αυτής μορφής από τη δυτική ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων είχε στο νου του ο Σεφέρης όταν έγραψε τις εντυπώσεις του από το Μουσείο των Δελφών:

«... ένα ζωντανό μηρό, καθώς λυγίζει το γόνατο, για να κατεβεί μια γυναίκα από το άρμα... Κάτι τέτοια αποσπάσματα από μια ζωή που ήταν κάποτε ολόκληρη, συγκλονιστικά κομμάτια, πολύ κοντά μας, δικά μας μια στιγμή, κι έπειτα μυστηριώδη κι απροσπέλαστα...»

(Γ. ΣΕΦΕΡΗΣ, Δοκιμές, Στο Μουσείο των Δελφών, 1961)

Η νότια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Σκηνή με τέθριππο άρμα. Τα άλογα σταματούν μπροστά σε ένα βωμό. Στ' αριστερά διακρίνεται το χέρι του νηιόχου και οι άκρες των νηίων που κρατούσε.







Η νότια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Ιππική πομπή: τέσσερα άλογα ζευγμένα σε άρμα και δύο ζεύγη αλόγων με ιππείς καλπάζουν με ήρεμο καλπασμό.



Η αποσπασματικότητα των πλακών της νότιας ζωφόρου δεν επιτρέπει την αποκατάστασή της και τη βέβαιη ταύτιση του θέματος. Μια πομπή με τέθριππα άρματα, ιππείς και άλογα ξετυλίγεται από τα αριστερά προς τα δεξιά. Ίσως το θέμα της ζωφόρου ήταν μυθικές αρπαγές γυναικών από ήρωες και ημίθεους, όπως η αρπαγή της Ιπποδάμειας από τον Πέλοπα και η αρπαγή των θυγατέρων του Λευκίππου, Φοίβης και Ιλάειρας από τους Διόσκουρους Κάστορα και Πολυδεύκη. Τα άρματα μεταφέρουν τις νεαρές γυναίκες και συνοδεύονται από τους ιππείς.

Δύο άλογα ακολουθούν με ήρεμο καλπασμό το άρμα. Οδηγούνται από έναν γυμνό άνδρα, ίσως τον έναν από τους δύο Διόσκουρους, που ιππεύει στο ένα άλογο και κρατάει το δεύτερο από το χαλινάρι. Στα άλογα είναι χαρακτηριστική η νατουραλιστική απόδοση στις πτυχές του δέρματος στο λαιμό και στους αγκώνες των ποδιών. Οι μορφές είναι επίπεδες, περισσότερο σχεδιαστικά παρά πλαστικά αποδοσμένες, ένα χαρακτηριστικό που προσδίδει στο σύνολο ζωγραφικό χαρακτήρα. Η ζωγραφικότητα αυτή είναι φανερή και στη δυτική ζωφόρο, σε αντίθεση με την πλαστικότητα και την αφηγηματικότητα που διακρίνει τις δύο άλλες πλευρές με τη Γιγαντομαχία και τη Συνέλευση των θεών. Γι' αυτό το λόγο στο θησαυρό αναγνωρίζονται δύο καλλιτεχνικά εργαστήρια που εργάστηκαν με την επίβλεψη δύο γλυπτών, οι οποίοι, μαζί με το νέο υλικό, το διάφανο νησιωτικό μάρμαρο, έφεραν στους Δελφούς την τέχνη της ίδιας Σχολής, αλλά είχαν διαφορετικές παραδόσεις και επιδράσεις.



Η νότια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων. Το τέλος της ιππικής πομπής που συνόδευε το άρμα. Τα δύο άλογα που οδηγούνται από τον ιππέα σταματούν τον καλπασμό τους.





Η δυτική ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων με την παράσταση της κρίσης του Πάρη. Η Ήρα ανεβαίνει στο άρμα της για να αναχωρήσει, όπως και η Αθηνά στην αρχή της ζωφόρου, από τον αγώνα των καλλιστείων.

Οι κρυμμένοι θησαυροί

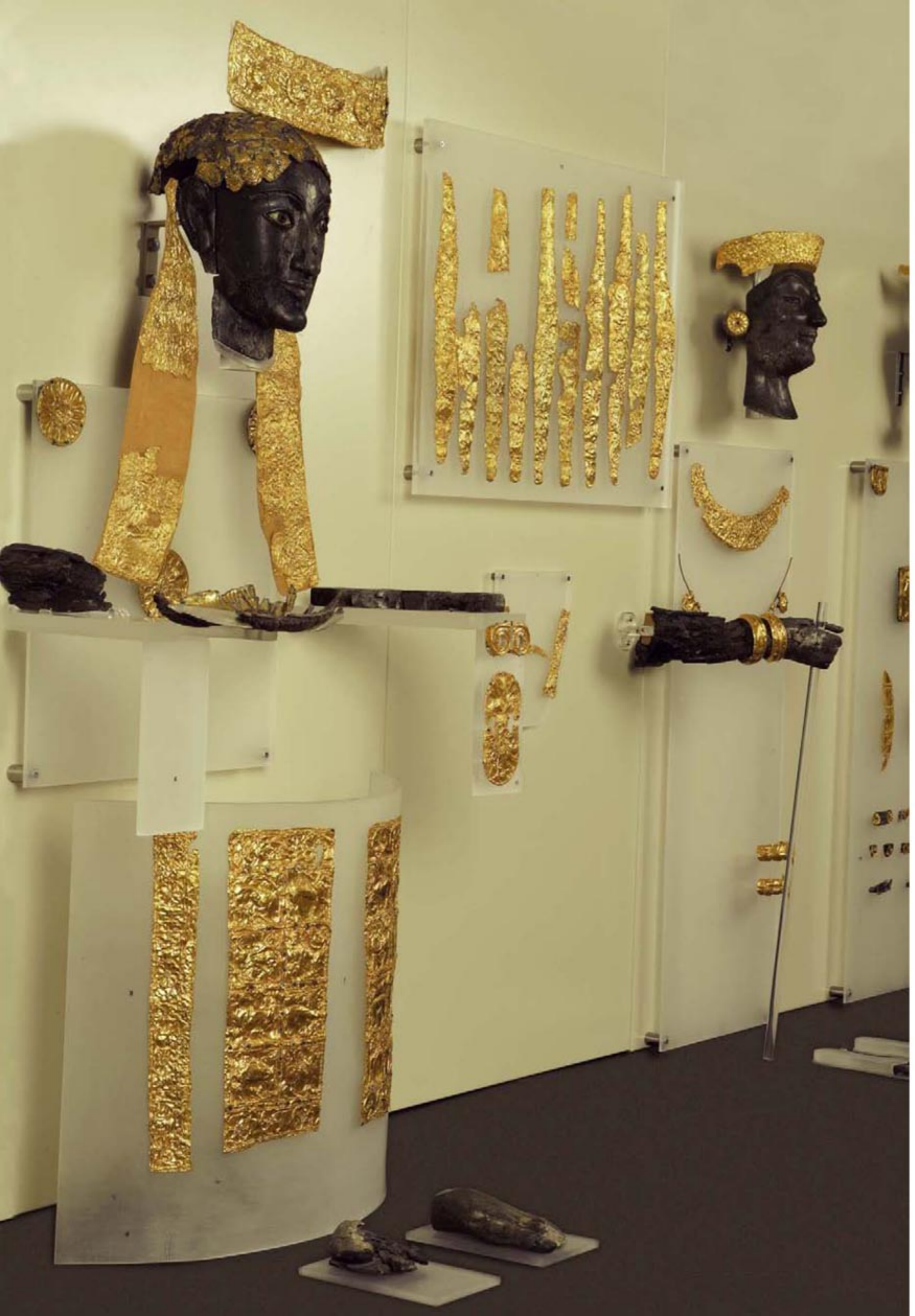
Η φήμη των αδιάψευστων χρησμών του Πύθιου Απόλλωνα απλώθηκε με τις αποικίες και το εμπόριο έξω από τα όρια του ελληνικού κόσμου. Γι' αυτό από τον 8ο κιόλας αιώνα οι βασιλιάδες των πλούσιων κρατών της Μικράς Ασίας ζητούσαν τη συμβουλή του μαντείου για ζητήματα που αφορούσαν τη διακυβέρνηση της χώρας τους ή τις σχέσεις τους με τους γειτονικούς λαούς, κι έστελναν στους Δελφούς παραμυθένια δώρα. Ο Ηρόδοτος τα περιγράφει με θαυμασμό τον 5ο αιώνα, όταν ακόμη ήταν φυλαγμένα στο θησαυρό των Κορινθίων. Εκεί τα μετέφεραν οι ιερείς ύστερα από την πυρκαγιά του ναού, όπου αρχικά φυλάσσονταν. Από το πλήθος των χρυσών και ασημένιων αναθημάτων μερικά ξεχώριζαν όχι μόνο για το πολύτιμο υλικό τους, αλλά και για την τέχνη τους, όπως ο θρόνος του βασιλιά της Φρυγίας Μίδα, που πρώτος από τους βαρβάρους έστειλε αφιερώματα στους Δελφούς. Τον ακολούθησε ο Ξακουστός βασιλιάς της Λυδίας Γύγης με έξι χρυσούς κρατήρες. Αλλά ο μεγαλύτερος δωρητής του ιερού ήταν ο Κροίσος, βασιλιάς κι αυτός της Λυδίας (560-546), διάσημος για τα πλούτη του και τους διαφορούμενους χρησμούς που του έδωσε η Πυθία. Ανάμεσα στα πολυάριθμα δώρα του στον Απόλλωνα τα λαμπρότερα ήταν οι ασημένιοι κρατήρες, τα περιρραντήρια και προπάντων ένα χρυσό λιοντάρι που ζύγιζε γύρω στα 250 κιλά, στημένο σε ψηλό βάθρο από εκατόν δεκαεπτά πλίνθους.

Στις μαρτυρίες αυτές του Ηροδότου, αλλά και άλλων συγγραφέων, για τα εξωτικά δώρα που χάρισαν στους Δελφούς οι Μικρασιάτες ηγεμόνες, ήρθε να προστεθεί ένα ανέλπιστο ανασκαφικό εύρημα. Είχαν περάσει πολλά χρόνια μετά το τέλος της μεγάλης συστηματικής ανασκαφής, όταν το 1939, στις παραμονές του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου, οι Γάλλοι αρχαιολόγοι άρχισαν για ερευνητικούς λόγους να αφαιρούν τις πλάκες με τις οποίες είχε στρωθεί στα πρωτοβυζαντινά χρόνια ο δρόμος ανάμεσα στα μνημεία. Τότε ανακάλυψαν έκπληκτοι ανάμεσα στο θησαυρό των Κορινθίων και τη στοά των Αθηναίων δύο μεγάλους λάκκους, γεμάτους με αντικείμενα από πολύτιμα υλικά (χρυσάφι, ασήμι, ελεφαντόδοντο, χαλκό), που χρονολογούνται από τον 8ο έως τον 5ο αι. π.Χ. Θραύσματα από τρία τουλάχιστον χρυσελεφάντινα αγάλματα, εκατοντάδες ελάσματα από έναν σφυρήλατο ασημένιο ταύρο σε φυσικό μέγεθος, άπειρα ανάγλυφα, αλλά και αναθήματα όπλων και αγγείων βρέθηκαν ανακατεμένα με χώμα, κάρβουνα και στάχτες. Φαίνεται πολύ πιθανό ότι όλα προέρχονταν από αφιερώματα που είχαν υποστεί σοβαρές ζημιές από την καταστροφή του οικοδομήματος όπου φυλάσσονταν και γι' αυτό τα έθαψαν ευλαβικά στους δύο «αποθέτες», όπως ονομάζουμε τους λάκκους που ανοίγονται για το σκοπό αυτό. Έτσι έκαναν πάντα οι αρχαίοι με τα φθαρμένα αναθήματα που δεν έπρεπε να βγουν έξω από τον ιερό χώρο του θεού στον οποίο ανήκαν.

Ύστερα από τις περιπέτειες του πολέμου και πολύχρονες συντηρήσεις, τα χιλιάδες θραύσματα των δύο αποθετών της ιεράς οδού, όπως επικράτησε να ονομάζονται, ανασυγκροτήθηκαν στη μορφή των σημερινών αναθημάτων. Στο σύνολό τους μας δίνουν μια εικόνα του πλούτου των αναθημάτων του ιερού στα αρχαϊκά και τα πρώιμα κλασικά χρόνια και μια, έστω αμυδρή, εντύπωση των δώρων με τα πολύτιμα υλικά που έστελναν στους Δελφούς οι μεγιστάνες από την Ανατολή. Ακόμη μας πληροφορούν για τις σπάνιες τεχνικές των έργων τέχνης της εποχής εκείνης που γνωρίζουμε μόνο από τις αρχαίες πηγές.









ΤΑ ΧΡΥΣΕΛΕΦΑΝΤΙΝΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ

Τα υπολείμματα των χρυσελεφάντινων αγαλμάτων, που βρέθηκαν στον αποθέτη, αν και δεν διατηρούν την αρχική τους όψη, αποτελούν μοναδικό δείγμα μιας σπάνιας τεχνικής της γλυπτικής που συνδύαζε το γλυπτό ελεφαντόδοντο και τον σφυρήλατο χρυσό, στερεωμένα σε ξύλινο πυρήνα. Την τεχνική αυτή, όπως γνωρίζουμε από τις αρχαίες φιλολογικές πηγές, χρησιμοποίησαν οι γλύπτες τον 6ο και τον 5ο αιώνα για τα λατρευτικά αγάλματα, όπως ο Φειδίας για την Αθηνά στον Παρθενώνα και τον Δία στην Ολυμπία. Στον κορμό του αγάλματος στερεώνονταν χρυσά ή επίχρυσα ελάσματα με σφυρήλατη διακόσμηση που απέδιδαν τα μαλλιά, το ένδυμα, τα κοσμήματα και άλλες λεπτομέρειες, ενώ τα γυμνά μέρη του σώματος, όπως το πρόσωπο, τα χέρια και τα πόδια, ήταν από ελεφαντοστό. Τα μάτια και τα βλέφαρα ήταν ένθετα. Σύμφωνα με μια πιθανή ερμηνεία, τα τρία χρυσελεφάντινα αγάλματα αποτελούσαν μια σύνθεση που παρίστανε την απολλώνια τριάδα, τον Απόλλωνα μαζί με την αδερφή του Άρτεμη και τη μητέρα του Λητώ. Η αναπαράσταση του Απόλλωνα καθισμένου σε θρόνο και με την επιχρυσωμένη φιάλη στο αριστερό του χέρι δεν είναι βεβαιωμένη.

Οι δύο χρυσές σφυρήλατες ταινίες με τις ανάγλυφες παραστάσεις στόλιζαν το ρούχο της καθιστής μορφής. Στερεώνονταν στον πυρήνα του αγάλματος με ασημένια καρφιά, που η κεφαλή του σχημάτιζε επιχρυσωμένο ρόδακα γεμισμένο με σμάλτο. Είναι ένα αριστουργηματικό έργο της ελληνικής χρυσοχοϊκής τέχνης. Ο χρυσοχός, αφού διαμόρφωνε πάνω στη μήτρα τα διακοσμητικά θέματα, χτυπούσε ελαφρά το έλασμα από την πίσω όψη του με τα κατάλληλα εργαλεία, ώστε να βγουν οι όγκοι της θαυμάσιας αυτής ανάγλυφης διακόσμησης. Το ίδιο μοτίβο αποδίδεται διαφορετικά στις δύο πλάκες, που θεωρείται ότι φιλοτεχνήθηκαν από δύο Έλληνες τεχνίτες από κάποια πόλη των ακτών της Μικράς Ασίας ή των νησιών του ανατολικού Αιγαίου, όπως τη Σάμο ή τη Χίο, γύρω στα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ.

{ 167

ΠΑΝΩ: Χρυσή ταινία-διάδημα με έκτυπους ρόδακες που συγκρατούνται στο κέντρο με ασημένια καρφιά.



Χρυσό δισκάριο διακοσμημένο με ανάγλυφο πολύφυλλο ρόδακα. Στερεωνόταν με καρφιά επάνω σε χάλκινη ταινία και απέδιδε επιστήθιο κόσμημα του χρυσελεφάντινου αγάλματος.





Το κεφάλι του χρυσελεφάντινου αγάλματος που πιθανόν παρίστανε τον Απόλλωνα. Τα ελλείποντα μέρη του ελεφαντοστέινου προσώπου έχουν συμπληρωθεί με κερι. Ελάσματα με σφυρήλατη διακόσμηση αποδίδουν τα μαλλιά. Στο κρανίο το έλασμα είναι από ασήμι με επικρύσωση. Δύο χρυσές ταινίες με κυματοειδείς εγχαράξεις σχηματίζουν τους μακρούς πλοκάμους που κατέληγαν στο στήθος. Σελ. 170-171: Λεπτομέρεια του ελεφαντοστέινου προσώπου του Απόλλωνα. Τα τοξωτά φρύδια και τα αμυγδαλωτά μάτια αποδίδονταν με ένθετο υλικό στερεωμένο σε βαθιές εντομές.







Το χρυσελεφάντινο κεφάλι του Απόλλωνα με τα μαλλιά και τα τρία χρυσά επιστήθια κοσμήματα (τα πλαϊνά απέδιδαν πιθανόν πόρπες ή τα κουμπώματα του περιδεραίου).

Σελ. 173: Χρυσές ταινίες με σφυρήλατη διακόσμηση από το κάτω τμήμα (από τα γόνατα ως τα άκρα των ποδιών) του ενδύματος του χρυσελεφάντινου αγάλματος, έξοχα δείγματα της αρχαϊκής χρυσοχοϊκής τέχνης.





Η διακόσμηση της σφυρήλατης ταινίας από το ένδυμα του χρυσελεφάντινου αγάλματος. Ανάμεσα σε πλαίσιο από ρόδακες σχηματίζονται δύο κατακόρυφες στήλες χωρισμένες σε οκτώ τετράγωνα διάχωρα, που το καθένα γεμίζεται με ένα ζώο, πραγματικό ή φανταστικό.

Αίγαγρος και φτερωτό άλογο.

Λιοντάρι που κατασπαράσσει τη λεία του και γρύπας.

Ταύρος και λιοντάρι με δύο ζαρκάδια στην πλάτη του.

Ζαρκάδι και Σφίγγα.

Σελ. 175: Λεπτομέρεια. Το διάχωρο με τον γρύπα. Διακρίνονται τα ασημένια καρφιά με το επιχρυσωμένο κεφάλι σε σχήμα ρόδακα, τα φύλλα του οποίου γεμίζονται με σμάλτο.





Οι παραστάσεις της δεύτερης σφυρήλατης ταινίας, όμοιας με την προηγούμενη (σελ. 173-175). Οι δύο ταινίες τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη απέδιδαν το κάτω τμήμα του ενδύματος του σφυρήλατου αγάλματος.

Φτερωτό άλογο και αίγαγρος.

Γρύπας και πάνθηρας.

Λιοντάρι με δύο ζαρκάδια στην πλάτη του και ταύρος.

Σφίγγα και ελάφι.

Η παράσταση των ζώων ίσως οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι σφυρήλατες ταινίες, τοποθετημένες η μια δίπλα στην άλλη, προέρχονται από το ένδυμα του καθιστού αγάλματος που παρίστανε την Άρτεμη (P. Amandry).





Λεπτομέρεια από τη διακόσμηση της σφυρήλατης ταινίας: το διάχωρο με το φτερωτό άλογο.

Σελ. 179: Λεπτομέρεια από τη διακόσμηση της σφυρήλατης ταινίας: το διάχωρο με τον γρύπα.

Σελ. 180: Λεπτομέρεια από τη διακόσμηση της σφυρήλατης ταινίας: το διάχωρο με το λιοντάρι που κατασπαράσσει τη λεία του.







Χρυσά ελάσματα από το θρόνο του καθιστού χρυσελεφάντινου αγάλματος σε σχήμα διπλής έλικας (επάνω) και διπλού ανθεμίου (κάτω).







Χρυσά ελάσματα με κυματοειδή έντυπη διακόσμηση. Αποδίδουν πλοκάμους από τα μαλλιά των χρυσελεφάντινων αγαλμάτων. Στην κάτω άκρη οι πλόκαμοι δένονται με ταινία.



Το άκρο ελεφαντοστέινου ποδιού.



Το ελεφαντοστέινο δεξιό χέρι του καθιστού χρυσελεφάντινου αγάλματος που κρατούσε σκήπτρο. Αποτελείται από δύο προσαρμοσμένα μεταξύ τους τμήματα. Δύο χρυσά βραχιόλια από σφυρήλατο έλασμα. Στη μέση της κύριας επιφάνειας σχηματίζεται ταινία με εγχάρακτη διακόσμηση.

184 }

Σελ. 185. Γυναικείο κεφάλι χρυσελεφάντινου αγάλματος που πιθανόν παρίστανε την Άρτεμη. Το πρόσωπο, παρά τη συμπλήρωση μεγάλου τμήματος με κερί, διατηρεί τα χαρακτηριστικά του: αμυγδαλωτά μάτια και τοξωτά φρύδια που αποδίδονταν με βαθιές εντομές και επίθετο υλικό, έντονα ζυγωματικά και σαρκώδη χείλη. Έργο ιωνικού, μάλλον σαμιακού, εργαστηρίου του 6ου αι. π.Χ. Η ταινία του χρυσού διαδήματος διακοσμείται με έκτυπες συνεχόμενες σπείρες. Δύο ρόδακες προσαρμόζονταν με κεντρικό καρφί και κοσμούσαν ως ενώτια το λοβό των αυτιών.



Χρυσό μνηοειδές κόσμημα που διακοσμείται με έκτυπες συνεχόμενες σπείρες.





Περιδέραιο από χρυσές ψήφους σε σχήμα λεοντοκεφαλών, στερεωμένες με καρφιά πάνω σε χάλκινο έλασμα. 6ος αι. π.Χ.

186 }



Ταινία από ελεφαντόδοντο με χρυσούς επίθετους ρόδακες.



Δύο χρυσά βραχιόλια ή περισφύρια. 6ος αι. π.Χ.





Σελ. 188-189: Δύο χρυσά ελάσματα με έκτυπη παράσταση Γοργόνας, στερεωμένα επάνω σε χάλκινες πλάκες. Κοσμούσαν το ένδυμα του χρυσελεφάντινου αγάλματος, πιθανόν ως πόρτες. 6ος αι. π.Χ.



Σελ. 190: Χρυσό τετράγωνο έλασμα με έκτυπη παράσταση γρύπα, στερεωμένο με καρφιά επάνω σε χάλκινη πλάκα. Πιθανώς επιστήθιο κόσμημα του χρυσελεφάντινου αγάλματος.



{ 191

Χρυσή ταινία από το ένδυμα του χρυσελεφάντινου αγάλματος. Διακοσμείται με έκτυπα θέματα (ρόδακες με σχηματοποιημένα φύλλα, έλικες) που γεμίζουν τετράγωνα διάχωρα.



192 }





Σελ. 192-193 (ΠΑΝΩ): Χρυσά διακοσμητικά ελάσματα σε σχήμα καρπού, ροδάκων και φύλλων. (ΚΑΤΩ): Χρυσά και χάλκινα επικρυσωμένα φύλλα και στεφάνια.





194 }





Από τους δύο αποθέτες περισυλλέχθηκαν περίπου δύο χιλιάδες οστέινα θραύσματα που ύστερα από πολύχρονη και επίπονη εργασία συγκολλήθηκαν και αποκαταστάθηκαν σε μεμονωμένες μορφές ή συνθέσεις. Η επεξεργασία της πίσω όψης τους δείχνει ότι προέρχονται από τη διακοσμητική επένδυση ξύλινων και χάλκινων κιβωτίων ή επίπλων, ίσως κάποιου θρόνου. Ήταν δηλαδή αφιερώματα που το ευαίσθητο υλικό τους επέβαλε τη φύλαξή τους σε κάποιον από τους θησαυρούς του ιερού.

Παλαιότερο είναι το αγαλμάτιο ενός θεού ή ήρωα, ίσως του Απόλλωνα που έχει δαμάσει ένα άγριο ζώο. Είναι άριστο δείγμα της τέχνης της Μικράς Ασίας με έντονες ανατολικές επιδράσεις, που κατασκευάστηκε από Έλληνα τεχνίτη, όπως δείχνει το μοτίβο του μαιάνδρου στη βάση της μορφής. Για τη χρονολόγησή του έχουν διατυπωθεί προτάσεις που κυμαίνονται μεταξύ του 8ου και του 6ου αιώνα.

Οι μικρογραφικές συνθέσεις σχηματίζονται από σκαλιστές μορφές, που πατούν σε λεπτή ταινία και είναι κομμένες στο περίγραμμά τους (τεχνική *ajouté*). Σε μερικές αναγνωρίζουμε σπάνιες μυθολογικές σκηνές, όπως το επεισόδιο από την Αργοναυτική εκστρατεία με τους Βορεάδες και τις Άρπιες, που συγκροτήθηκε από σαράντα περίπου θραύσματα. Στο ταξίδι τους για τη μακρινή Κολχίδα, ο Ιάσων και οι σύντροφοί του προσορμίστηκαν σε μια ακτή της Θράκης, επειδή συνάντησαν αντίθετους ανέμους ή, σύμφωνα με άλλη παράδοση, επειδή ήθελαν να πάρουν πληροφορίες για το δρόμο τους. Στον τόπο αυτό βασιλεύε ένας γέρος βασιλιάς, ο Φινέας, που οι θεοί τον είχαν τιμωρήσει για κάποια ανόσια πράξη του τυφλώνοντάς τον και καταδικάζοντάς τον σε ένα διαρκές μαρτύριο, να μη χαίρεται το φαγητό του. Δύο φοβερές φτερωτές γυναίκες, οι Άρπιες, άρπαζαν ή ρύπαιναν την τροφή του τυφλού βασιλιά. Ανάμεσα στους ήρωες της Αργοναυτικής εκστρατείας βρίσκονταν και οι δύο Βορεάδες, οι γιοι του Βορέα, επίσης φτερωτοί. Κυνήγησαν τις Άρπιες και απάλλαξαν έτσι τον Φινέα από το μαρτύριό του, ο οποίος, ως ανταπόδοση, κατάφερε να κάνει να φυσήξουν ευνοϊκοί άνεμοι και έδωσε συμβουλές στους Αργοναύτες πώς θα διασχίσουν τις Συμπληγάδες. Στη σκηνή του πλακιδίου εικονίζεται η δίωξη των Αρπιών από τους Βορεάδες.

196 }

Η σκηνή της αναχώρησης του πολεμιστή είναι θέμα αγαπητό στην αρχαία τέχνη, κυρίως στην αγγειογραφία. Μερικές φορές ο πολεμιστής συνοδεύεται με το όνομά του, συχνότερα όμως είναι ανώνυμος. Εδώ ο πολεμιστής, ίσως ο Αμφιάραος, ο μυθικός βασιλιάς που πήρε μέρος στην Αργοναυτική εκστρατεία, ανεβαίνει στο άρμα του, όπου ήδη βρίσκεται ο ννίοχος, ενώ οι σύντροφοί του είναι έτοιμοι να τον ακολουθήσουν.

Σελ. 197: Ο «δεσπότης θηρών». Ελεφαντοστέινο αγαλμάτιο θεού ή ήρωα, ίσως του Απόλλωνα, που δαμάζει άγριο ζώο. Κρατάει δόρυ στο δεξί χέρι και ακουμπάει το αριστερό του στο κεφάλι του θηρίου. Οι δύο μακροί του βόστρυχοι διακοσμούνται με σφικωτήρες σε σχήμα ρόδακα. Η επίπεδη επιφάνεια και η επεξεργασία της πίσω όψης φανερώνουν ότι προέρχεται από τη διακοσμητική επένδυση επίπλου ή ξύλινου σκεύους. Άριστο δείγμα τέχνης της Μικράς Ασίας με έντονη ανατολική επίδραση που φιλοτεχνήθηκε από Έλληνα καλλιτέχνη, όπως μαρτυρεί ο μαιάνδρος που διακοσμεί τη βάση. 7ος αι. π.Χ.





Ανάγλυφη παράσταση σκαλισμένη σε ελεφαντοστό. Προέρχεται από την επένδυση ξύλινου κιβωτιδίου, επίπλου ή θρόνου. Οι δύο Βορεάδες, ο Κάλαϊς και ο Ζήτης, καταδιώκουν τις Άρπυιες, δύο τερατόμορφες φτερωτές γυναίκες, που ονομάζονταν Αελλώ και Ωκυπέδη. Η μια απ' αυτές κρατάει την τροφή που μόλις έχει αρπάξει από τον Φινέα. Ένας από τους διώκτες της την έχει αρπάξει από τα μαλλιά (λεπτομέρεια δεξιά), ενώ ο άλλος τραβάει το ξίφος του για να την αποκεφαλίσει. Στα αριστερά μια γυναίκα χειρονομεί και στρέφει πίσω το κεφάλι της για να αναγγείλει στον τυφλό Φινέα τα ευχάριστα νέα. Στο τραπεζάκι σώζεται το χέρι του Φινέα που ψάχνει το φαγητό του. Διατηρούνται ίχνη της επιχρύσωσης. Γύρω στο 570 π.Χ.





200 }



Ανάγλυφες παραστάσεις με μυθολογικά θέματα, σκαλισμένες σε ελεφαντοστό. Προέρχονται από τη διακοσμητική επένδυση ξύλινου κιβωτιδίου, επίπλου ή θρόνου. Επάνω αριστερά, σκηνή αναχώρησης πολεμιστή, ίσως του Αμφιαράου, που ανεβαίνει στο άρμα του, ενώ οι σύντροφοί του είναι έτοιμοι να τον ακολουθήσουν.

Λεπτομέρεια της παράστασης με τους δύο πολεμιστές μπροστά από το άρμα. Ο ένας προσπαθεί να φορέσει το κράνος του και ο άλλος παραμερίζει τα μακριά μαλλιά του για να φορέσει κι αυτός την περικεφαλαία που κρατάει στο άλλο του χέρι. Διατηρούνται ίχνη της επικρύσεως. Γύρω στο 570 π.Χ.





202 }



Θραύσματα ανάγλυφης παράστασης σκαλισμένης σε ελεφαντόδοντο. Προέρχεται από τη διακοσμητική επένδυση ξύλινου κιβωτιδίου ή επίπλου, η οποία παρίστανε σκηνή μυθολογικής μάχης. 6ος αι. π.Χ.





Θραύσματα ανάγλυφης παράστασης σκαλισμένης σε ελεφαντόδοντο. Προέρχεται από τη διακοσμητική επένδυση ξύλινου κιβωτιδίου ή επίπλου, η οποία παρίστανε σκηνή μυθολογικής μάχης. Αριστερά πολεμιστής που μεταφέρει τον νεκρό ή πληγωμένο συμπολεμιστή του. Δεξιά πολεμικό άρμα. 6ος αι. π.Χ.



Σελ. 206-207: Θραύσματα ανάγλυφης παράστασης σκαλισμένης σε ελεφαντόδοντο. Προέρχεται από τη διακοσμητική επένδυση ξύλινου κιβωτιδίου ή επίπλου, η οποία παρίστανε σκηνή μυθολογικής μάχης. Οι πολεμιστές φορούν κορινθιακά κράνη και κρατούν ασπίδες που κοσμούνται με εγχάρακτους αετούς. 6ος αι. π.Χ.







208 }

Χέρι και πόδι από ελεφαντόδοντο. 6ος αι. π.Χ.





*Περίτμητα πλακίδια από υαλόμαζα σε σχήμα χεριών.
Φανερή η επιρροή από την αιγυπτιακή τέχνη. 6ος αι. π.Χ.*







Χέρι αγάλματος από ελεφαντόδοντο. 6ος αι. π.Χ.

Σελ. 210: Περίτμητο πλακίδιο από υαλόμαζα που παρίστανε πρόσωπο κατά τομή. Φανερή η επιρροή από την αιγυπτιακή τέχνη. 6ος αι. π.Χ.



Ελεφαντοστέινα πλακίδια από επένδυση κιβωτιδίων με διακοσμητικά θέματα: μαίανδρος, ρόδακες, γλωσσωτά φύλλα.





Φύλλα ρόδακα από ελεφαντόδοντο. Στερεώνονταν με καρφιά σε ξύλινο κιβωτίδιο ή έπιπλο.

Ζεύγος ποδιών με περίτεχνα σανδάλια. 6ος αι. π.Χ.





214 }

Κεφάλια από ελεφαντοστέινα αγαλματίδια. 6ος αι. π.Χ.





Κεφάλι από ελεφαντοστέινο άγαλμα γυναικείας μορφής. 6ος αι. π.Χ.

Η τεχνική του σφυρήλατου μετάλλου ήταν ευρέως διαδεδομένη στα αρχαϊκά χρόνια και μπορούμε να τη δούμε στους πρώιμους λέβητες του Μουσείου. Μας έχουν σωθεί ακόμη μερικά αγάλματα και ειδώλια σφυρηλατημένου χαλκού. Αλλά τα εξήντα ασημένια φύλλα που βρέθηκαν τσαλακωμένα και φθαρμένα στον πυθμένα του ενός αποθέτη, μας χάρισαν, ύστερα από επίπονη και μακρόχρονη εργασία ικανότατων συντηρητών, το πρώτο παράδειγμα αγάλματος σε μεγάλες διαστάσεις από σφυρήλατο ασήμι. Είναι ένας ταύρος που είχε κατασκευαστεί από ελάσματα αργύρου. Ο όγκος του αγάλματος σχηματιζόταν από ξύλινο πυρήνα που όμως δεν καταλάμβανε όλο το χώρο εσωτερικά. Τα κενά γεμίζονταν με κάποιο εύπλαστο υλικό, άργιλο, κερι ή γύψο, στο οποίο έπρεπε να ακουμπούν τα σφυρηλατημένα στην πίσω τους όψη φύλλα – σήμερα φαίνονται στο εσωτερικό του ταύρου πολυάριθμα χτυπήματα σφύρας. Τα ελάσματα συνδέονταν μεταξύ τους με ταινίες από επαργυρωμένο χαλκό που στερεώνονταν πάνω στο ξύλο με ασημένια και χάλκινα καρφιά. Τα κέρατα, τα αυτιά, το μέτωπο, οι οπλές, τα γεννητικά όργανα και άλλα σημεία του σώματος ήταν επίχρυσα.

Με τη συντήρηση έγινε δυνατή η αποκατάσταση των πολυάριθμων θραυσμάτων, όμως η αρχική πλαστικότητα και ο όγκος του αγάλματος δεν μπόρεσαν να αποδοθούν, αφού χάθηκε ο εσωτερικός του πυρήνας και μόνο ίχνη του απανθρακωμένου ξύλου σώθηκαν σε κάποια σημεία. Επιπλέον οι διαστάσεις του αγάλματος έχουν αλλοιωθεί σε σχέση με το αρχικό συνολικό μήκος, που ήταν περίπου 2,30 μ. Παρά τις ελλείψεις, την κακή διατήρηση του μετάλλου λόγω της καύσης που προκάλεσε μέσα στο λάκκο το ξύλο και τις αλλοιώσεις από την πρώτη του μορφή, το έργο διατηρεί σήμερα πολύ από το αρχικό μεγαλείο του, από τότε που άστραφτε με τα πολύτιμα υλικά του, το ασήμι και το χρυσάφι μέσα στο φυσικό περιβάλλον του ιερού και του δελφικού τοπίου. Οι επιγραφικές και οι φιλολογικές μαρτυρίες δεν μαρτυρούν τον αναθέτη του ασημένιου ταύρου και τις συνθήκες της ανάθεσής του. Η τέχνη του όμως, ιδιαίτερα το κεφάλι και τα δυνατά καλοπρασμένα πόδια του, μιλούν εύγλωττα για τις ικανότητες του Ίωνα μεταλλοτεχνίτη και φανερώνουν τη δύναμη, τον πλούτο και το πολιτιστικό επίπεδο της ανθηρής πόλης και του μεγιστάνα αξιωματούχου, ενός



Το πόδι του ασημένιου ταύρου με την επίχρυση οπλή.

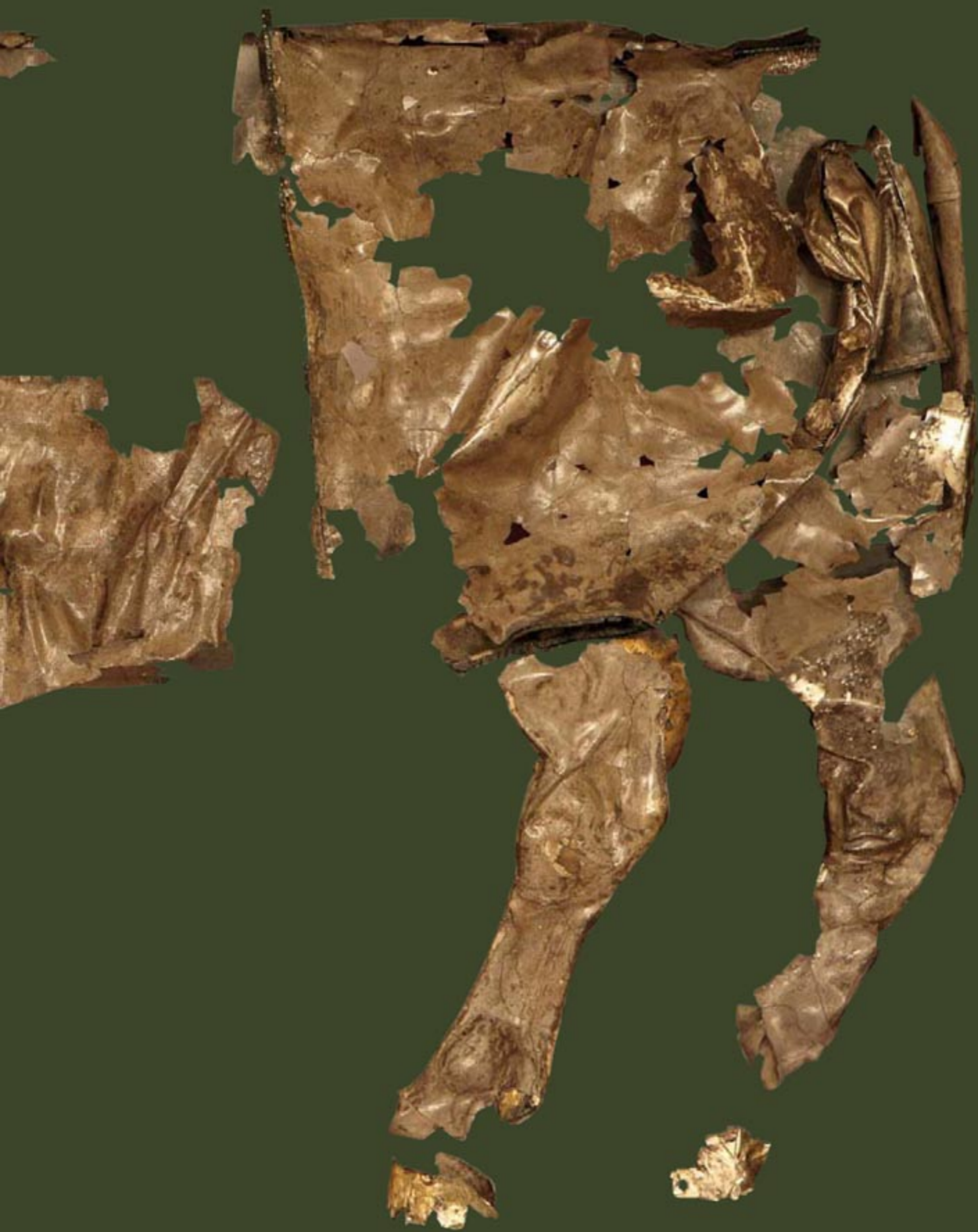
πραγματικού Κροίσου, που πρόσφερε στον Απόλλωνα ένα τέτοιο δώρο το πρώτο μισό του 6ου αι. π.Χ.! Ο συνειρμός με τις πλούσιες προσφορές του βασιλιά της Λυδίας Κροίσου είναι αναπόφευκτος.

Χάλκινα ή λίθινα αγάλματα ταύρου, ενός ζώου που, όπως και το λιοντάρι, συμβόλιζε τη δύναμη και την υπεροχή, είναι συνηθισμένο ανάθημα στα ελληνικά ιερά. Το πρώτο μνημείο που συναντούσε ο επισκέπτης του δελφικού ιερού, στα δεξιά της ιεράς οδού, ήταν ένας χάλκινος ταύρος που σώθηκε η βάση του. Τον είχαν αφιερώσει οι Κερκυραίοι γύρω στο 480 π.Χ., ως δεκάτη από το κέρδος μιας πλούσιας, όπως διηγείται ο Πausανίας, αλιευτικής συγκομιδής τόνων.



Σελ. 217: Το κεφάλι του ασημένιου ταύρου με τα κέρατα και το τρίχωμα επιχρυσωμένα.
Στις επόμενες σελίδες: Ο ασημένιος ταύρος. 6ος αι. π.Χ.







Ο ΠΕΡΙΚΑΛΛΗΣ ΝΑΟΣ

*Ἐνθάδε δὴ φρονέω τεύξειν περικαλλέα νηόν
ἔμμεναι ἀνθρώποις χρηστήριον...*

*Σ' αὐτό το μέρος βούλομαι ναό πανέμορφο να χτίσω,
για τους θνητούς μαντείο που χρησμούς θα ἔρχονται για να παίρνουν*

(Ομηρικός ὕμνος εἰς Απόλλωνα, 287-288)

Ο ναός των Αλκμεωνιδών και ο γλυπτός του διάκοσμος

ΗΝ ΠΡΩΤΗ ΘΕΣΗ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΙΕΡΟ ΕΐΧΕ Ο ΝΑΟΣ, η κατοικία του θεού και ἔδρα του μαντείου του. Κι ὅταν τον 6ο αἰ. π.Χ. η φήμη του ιεροῦ εξαπλώθηκε σε ολόκληρο τον γνωστό κόσμο, ο ναός ἔπρεπε να ἔχει μορφή ἀντάξια της οἰκουμενικῆς του αἰγλης. Γι' αὐτό, μετὰ την πυρκαγιά που το 548 π.Χ. κατέστρεψε τον πρώτο πέτρινο ναό του ιεροῦ (αὐτόν που ο ομηρικός ὕμνος λέει ὅτι θεμελιώθηκε ἀπὸ τον ἴδιο τον Απόλλωνα), οἱ υπεύθυνοι του ιεροῦ ἄρχισαν να χτίζουν ἕναν πολὺ μεγαλύτερο και πολυτελέστερο. Για το σκοπὸ αὐτὸ διεύρυναν το πλάτωμα, ὅπου θα εδραζόταν το νέο κτήριο, και, για να συγκρατήσουν τα χῶματα, ἔχτισαν ἕναν τεράστιο τοῖχο ἀπὸ πολυγωνικούς λίθους με καμπύλους αρμούς. Το μεγάλο χρηματικὸ ποσὸ που χρειάστηκε για την οἰκοδόμηση συγκεντρώθηκε ἀπὸ τις γενναϊόδωρες προσφορές ἐλληνικῶν πόλεων και ἀποικίων ἀλλὰ και ξένων ηγεμόνων, και οἱ ἐργασίες κράτησαν πολλὰ χρόνια.

Ο νέος ναός συνδέθηκε με το ὄνομα των Αλκμεωνιδών, της ἀθηναϊκῆς ἀριστοκρατικῆς οἰκογένειας που ζούσε ἐξόριστη ἀπὸ τον τύραννο της Αθήνας Πεισίστρατο. Σ' αὐτοὺς ἀνέθεσαν οἱ Ἀμφικτύονες, οἱ ἐκπρόσωποι των πόλεων της Στερεᾶς Ἑλλάδας που ρύθμιζαν τις υποθέσεις του ιεροῦ, την ἀποπεράτωση του κτηρίου και τη διακόσμησή του γύρω στο 510 π.Χ. Οἱ Αλκμεωνίδες, για να κερδίσουν την εὐνοια του θεοῦ ἀλλὰ και τη συμμαχία ἄλλων ἐλληνικῶν πόλεων στον ἀγῶνα κατὰ των πολιτικῶν τους ἀντιπάλων, ἔκαναν, ὅπως παραδίδει ο Ἡρόδοτος, την πρόσοψη του ναοῦ ἀπὸ μάρμαρο, ἀντὶ του πωρόλιθου που προέβλεπε η σύμβασή τους, και ἀνέθεσαν τον γλυπτό διάκοσμο σε σπουδαίον γλύπτη ἀπὸ την Αθήνα, πιθανότατα τον Αντήνορα. Στον ἴδιο καλλιτέχνη, μετὰ την κατάλυση της τυραννίας των Πεισιστρατιδῶν και την ἐπιστροφή των Αλκμεωνιδῶν, που ἐκπροσωπούσαν τη δημοκρατικὴ παράταξη, θα ἐμπιστευθῶν οἱ Ἀθηναῖοι τη δημιουργία του χάλκινου συμπλέγματος των Τυραννοκτόνων, των δύο πολιτῶν που θανάτωσαν τον τύραννο Ἴππαρχο.

Τα ἀποτελέσματα ἦταν πραγματικὰ ἐντυπωσιακά, ὅπως ἐπιβεβαιώνουν τα ἀγάλματα των δύο αετωμάτων, πώρινα του δυτικῶν και μαρμάρινα του ἀνατολικῶν, που βρέθηκαν στην ἀνασκαφή και παρά την ἀποσπασματικότητά τους μας ἐπιτρέπουν να ἀναγνωρίσουμε τις συνθέσεις που ἀναπτύσσονταν στα μεγάλα τύμπανα. Η αυστηρὴ μεγαλοπρέπεια των θεμάτων και των μορφῶν ἐναρμονίζεται με την αυστηρότητα του δωρικῶν ρυθμοῦ του ναοῦ. Η δόξα που ἐπιφυλάχθηκε στους Αλκμεωνίδες και τους Ἀθηναῖους, οἱ μυθικοὶ πρόγονοι των οποιῶν εἰκονίζονταν στο ἀνατολικὸ αέτωμα, ἦταν μεγάλη, ἀφοῦ ο ναός τους ὑμνήθηκε ἀπὸ μεγάλους κλασικούς ποιητές και θαυμάστηκε ἀπὸ τους προσκυνητές του πανελλήνιου ιεροῦ για περισσότερο ἀπὸ ἕναν αἶωνα.

*Σ' ὅλες τις πόλεις γυρίζει ο λόγος για τους πολίτες του Ἐρεχθέως (δηλ. τους Ἀθηναῖους),
ὦ Απόλλωνα, που στη θεία Πυθῶνα (δηλ. στους Δελφούς)
ἔχτισαν το σπίτι σου θαυμαστό.*

(ΠΙΝΔΑΡΟΣ, Πυθιονίκος για τον Μεγακλή, 9-13)

Τα ερείπια του νεότερου ναοῦ του Απόλλωνα μπροστὰ ἀπὸ τα βράχια των Φαιδριάδων. Οἱ κίονες ἀπὸ κορινθιακὸ πωρόλιθο ἀνασπλώθηκαν τα ἔτη 1938-1941.



Το σπουδαιότερο ανατολικό αέτωμα παριστάνει τον ερχομό του Απόλλωνα στους Δελφούς. Στη μέση ήταν το άρμα του θεού με τέσσερα άλογα σε μετωπική στάση. Μετέφερε τον θεό με τη συνοδεία της μητέρας του Λητούς και της αδελφής του Άρτεμης. Δεξιά και αριστερά τρεις Κούροι και τρεις Κόρες πλαισιώνουν το άρμα. Στις δύο γωνίες το παλαικό θέμα του λιονταριού που κατασπαράζει ήμερο ζώο, αυξάνει την επισημότητα της παράστασης. Η ερμηνεία του θέματος βασίζεται στους στίχους των *Ευμενίδων* του Αισχύλου, όπου η Πυθία διηγείται μπροστά από το ναό τον ερχομό του Απόλλωνα από την Αθήνα στους Δελφούς. Τον θεό ξεπροβοδίζουν οι Αθηναίοι, τα τέκνα του Ηφαίστου, και τον υποδέχονται με τιμές οι πολίτες των Δελφών με τον βασιλιά τους Δελφό.

*Κι ήρθε από κει σ' αυτή του Παρνασσού τη χώρα
και τον ξεπροβόδιζαν με πολύ σέβας
στρώνοντας δρόμο να διαβεί οι γιοι του Ηφαίστου (Αθηναίοι)
κι ήμερη κάνοντας τη γη που 'ταν πριν άγρια.
Και με τιμές τον δέχτηκε ο λαός μεγάλες
κι ο βασιλιάς Δελφός της χώρας κυβερνήτης.*

(ΑΙΣΧΥΛΟΣ, *Ευμενίδες*, 12-16)

Το πώρινο δυτικό αέτωμα παριστάνει τη Γιγαντομαχία, τη μάχη των Ολύμπιων θεών εναντίον των παιδιών της Γης, των Γιγάντων. Από το αριστερό τμήμα της σύνθεσης σώζονται οι ακόλουθες μορφές: ένας πεσμένος στα γόνατα Γίγαντας, ίσως ο Εγκέλαδος, η Αθηνά που κινείται ορμητικά φορώντας την αιγίδα της, το κάτω μέρος ενός άνδρα, ίσως του Διονύσου, και τμήματα δύο αλόγων από το άρμα του Δία που βρίσκονταν στο κέντρο του αετώματος. Στο μαρμαροκονίαμα που καλύπτει τον πωρόλιθο των μορφών διατηρούνται τα υπολείμματα πλούσιας διακόσμησης με χρώματα. Αυτό είναι το αέτωμα που θαυμάζουν οι γυναίκες του χορού στον *Ίωνα* του Ευριπίδη:

*Αλλά κι εδώ πέρα σ' αυτόν το ναό
του θείου Λοξία, γιου της Λητούς [...]
κοίταξε και τη μάχη των Γιγάντων
ζωγραφιστή στα πέτρινα τα τείχη. [...]
Νά, βλέπεις τη θεά την Αθηνά
που τον Εγκέλαδο χτυπάει
και την πλεχτή ασπίδα πάλλει
με της γοργόνας το κεφάλι.*

(ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, *Ίων*, 188 κ.εξ.)

Η σύνθεση του δυτικού αετώματος είχε πολύ ζωηρή κίνηση, σε αντίθεση με το ανατολικό, όπου η σοβαρότητα του θέματος της θεϊκής παρουσίας επέβαλλε στις μορφές μια «ιερατική ακινησία».



Η αποκατάσταση του ανατολικού αετώματος του αρχαϊκού ναού του Απόλλωνα στο Μουσείο. Οι Αλκμεωνίδες επέλεξαν το πρωτότυπο θέμα της εγκατάστασης του Απόλλωνα στους Δελφούς με τη συνοδεία των Αθηναίων για να επιβεβαιώσουν την παράδοση που ήθελε την πόλη τους να πρωτοστατεί στην ίδρυση του πυθικού ιερού. Λίγο μετά το 510 π.Χ.

ΚΑΤΩ: Αναπαράσταση της πρόσοψης του αρχαϊκού ναού του Απόλλωνα. Την εγκατάσταση του θεού στους Δελφούς με τη συνοδεία των Αθηναίων αναβίωνε κάθε οκτώ χρόνια η εορταστική πομπή της «Πυθαϊδος», που ξεκινούσε από την αγορά της Αθήνας και κατέληγε στους Δελφούς.



224 }



Συμπλέγματα ζώων που πλαισιώνουν το ανατολικό αέτωμα του αρχαϊκού ναού. Λιοντάρι που κατασπαράζει ταύρο (αριστερά) και ελάφι (δεξιά). Το ξεπερασμένο την εποχή αυτή αποτροπαϊκό θέμα έχει εδώ ιδιαίτερο νόημα: υποδηλώνει τις δαιμονικές δυνάμεις της άγριας φύσης που εξημέρωσαν οι Αθηναίοι συνοδεύοντας τον Απόλλωνα στους Δελφούς. Την παράσταση αυτή είχε πολύ πιθανόν στο νου του ο Αισχύλος όταν έγραφε τους στίχους στην αρχή των Ευμενίδων: «Στρώνοντας δρόμο να διαβεί οι γιοι του Ηφαίστου κι ήμερη κάνοντας τη γη που 'ταν πριν άγρια».



226 }



Δύο Κόρες από το ανατολικό αέτωμα του αρχαϊκού ναού που παριστάνουν Αθηναίες, συνοδούς του θεού στην πορεία του από την Αθήνα στους Δελφούς. Η ομοιότητά τους στην τεχνική και την τεχνοτροπία με την Κόρη της Ακρόπολης που φέρει την υπογραφή του Αντήνορα οδήγησε στο συμπέρασμα ότι οι Αλκμεωνίδες ανέθεσαν στον γνωστό Αθηναίο γλύπτη ή στο εργαστήριό του τη σύνθεση των αετωμάτων.



Το κάτω μέρος του σώματος της Αθηνάς από το πώρινο δυτικό αέτωμα του αρχαϊκού ναού. Η θεά βαδίζει με γοργό βηματισμό προς τα αριστερά, όπου βρίσκεται ένας πεσμένος γίγαντας. Ολόκληρη τη μορφή και τη στάση της μπορούμε να τη φανταστούμε από την περιγραφή του Ευριπίδη στον Ίωνα: «Νά, βλέπεις τη θεά την Αθηνά που τον Εγκέλαδο χτυπάει και την πλεχτή ασπίδα πάλλει με της γοργόνας το κεφάλι».

228 }



Άγαλμα φτερωτής Νίκης που τρέχει. Είναι ένα από τα ακρωτήρια που διακοσμούσαν την ανατολική πλευρά της στέγης του αρχαϊκού ναού. Λίγο μετά το 510 π.Χ.





Η κεντρική μορφή του δυτικού αετώματος του κλασικού ναού του Απόλλωνα. Παριστάνεται ο Διόνυσος στον σπάνιο τύπο του κιθαρωδού, όπως δηλώνει η κοιλότητα στον δεξιό βραχίονα, όπου στερεωνόταν η ένθετη κιθάρα. 340-330 π.Χ.

Ο ναός του 4ου αι. και ο γλυπτός του διάκοσμος

Ο ναός των Αλκμεωνιδών μεταβλήθηκε σε ερείπια από το πέσιμο των βράχων που ακολούθησε τον μεγάλο σεισμό του 373 π.Χ. –τον ίδιο που καταπλάκωσε με χώματα και το άγαλμα του Ηνίοχου. Για την ανοικοδόμησή του οι Αμφικτύονες, οι εκπρόσωποι των πόλεων της Στερεάς Ελλάδας που διοικούσαν το ιερό, κατέφυγαν και πάλι σε πανελλήνιο έρανο. Μεγάλο όμως μέρος του κολοσσιαίου χρηματικού ποσού εξοικονομήθηκε από το πρόστιμο που πλήρωσαν οι Φωκείς για τις λεπλασίες που είχαν διαπράξει εις βάρος του ιερού κατά τον δεκάχρονο τρίτο ιερό πόλεμο. Μια μοναδική τεκμηρίωση για την οικονομική διαχείριση, τα σχέδια και τις τεχνικές μεθόδους του τεράστιου εργοταξίου που είχε οργανωθεί υπό τη διεύθυνση ειδικών αρχόντων (των «ναοποιών») μας προσφέρουν οι επιγραφές των λίθινων στηλών που βρέθηκαν στις ανασκαφές.

Ο νέος περίπτερος δωρικός ναός, τα ερείπια του οποίου βλέπουμε σήμερα, εγκαινιάστηκε το 330 π.Χ., και στα αετώματα στήθηκαν οι γλυπτές παραστάσεις με τον Απόλλωνα ανάμεσα στις Μούσες στην ανατολική πλευρά και τον Διόνυσο ανάμεσα στις Θυιάδες (Μαινάδες) στη δυτική, ενώ στις μετόπες του προσηλώθηκαν οι περσικές ασπίδες, λάφυρα των Αθηναίων από τον Μαραθώνα.

Οι ανασκαφές δεν μπόρεσαν να πλουτίσουν τις λιγοστές πληροφορίες των αρχαίων για το εσωτερικό του ναού, αφού η καταστροφή του ήταν σχεδόν ολοκληρωτική. Στο σπικό του (το κεντρικό τμήμα του ναού) υπήρχε σε εξέχουσα θέση το λατρευτικό επιχρυσωμένο άγαλμα του Απόλλωνα και στον πρόναο ήταν χαραγμένα τα περίφημα ρητά των επτά σοφών και το αινιγματικό γράμμα Ε. Τίποτα δεν σώθηκε από το «μαντικό άδυτο» όπου ετελείτο η χρησμοδοσία. Η τελευταία Πυθία φαίνεται ότι πήρε μαζί της το μυστικό της μαντικής της τέχνης και δεν μας άφησε κανένα από τα σύμβολα του θεού προφήτη που θα πρέπει να βρίσκονταν κάτω από το δάπεδο του σπικού: τον μαντικό τρίποδα, όπου καθόταν η ιέρεια του Απόλλωνα, για να έρθει σε επαφή με τη Γη και τις χθόνιες δυνάμεις της, και τον ομφαλό, που τον θεωρούσαν τάφο του Πύθωνα ή του Διονύσου.

Τα τελευταία χρόνια η συστηματική επανεξέταση μιας σειράς γλυπτών που παρέμεναν παραμελημένα στις αποθήκες του Μουσείου τούς ξανάδωσε τη χαμένη τους εδώ και πολλούς αιώνες ταυτότητα, καθώς οδήγησε στην απρόσμενη ταύτισή τους με τα αγάλματα των δύο αετωμάτων που από την εποχή της γαλλικής ανασκαφής πιστεύαμε ότι είχαν διαρπαγεί από τους Ρωμαίους αυτοκράτορες. Η σπουδαία αυτή ανακάλυψη επιβεβαίωσε την περιγραφή των αετωμάτων από τον Πausανία που είχε δει τα γλυπτά στη θέση τους τον 2ο αι. π.Χ. αλλά μας χάρισε και μια σχεδόν ακριβή εικόνα των δύο συνθέσεων που παρουσιάζονται για πρώτη φορά, έστω και αποσπασματικά, στην παρούσα έκθεση, έναν αιώνα μετά την ίδρυση του Μουσείου.

{ 231



Στο ανατολικό αέτωμα του ναού παριστάνεται ο Απόλλωνας με τη μητέρα του Λητώ και την αδερφή του Άρτεμη ανάμεσα στις Μούσες. Στο κέντρο ο Απόλλωνας, φορώντας ιμάτιο που αφήνει ακάλυπτο το στήθος, κάθεται πάνω σε τρίποδα και κρατάει κλαδί δάφνης και φιάλη. Εικονίζεται όχι ως Μουσηγέτης, αλλά ως κύριος του μαντείου του. Οι Μούσες, άλλες όρθιες κι άλλες καθιστές σ' ένα τοπίο με βράχους, συνδέουν τον θεό με τον κόσμο των τεχνών και του πνεύματος.



Στο δυτικό αέτωμα του ναού παριστάνεται ο Διόνυσος ανάμεσα στις Θυιάδες (γυναίκες από την ακολουθία του Διονύσου που σύμφωνα με την ποιητική παράδοση διέσχιζαν χορεύοντας τον Παρνασσό). Στο κέντρο στέκεται ο Διόνυσος στον σπάνιο τύπο του κιθαρωδού. Φοράει κιτώνα ζωσμένο κάτω από το στήθος, ιμάτιο ριγμένο στους ώμους και στο μέτωπο τη χαρακτηριστική ταινία (μίτρα) των μυημένων. Η κιθάρα που κρατάει στο αριστερό του χέρι τον εξομοιώνει με τον θεό της μουσικής, τον Απόλλωνα, και συμβιβάζει τους διαφορετικούς κόσμους των δύο θεών που απεικονίζονται στον ίδιο ναό.

Έργα δύο Αθηναίων γλυπτών, του Πραξία και του Ανδροσθένη, που δεν ανήκουν στην πλειάδα των ονομαστών καλλιτεχνών της εποχής τους, τα δύο αετώματα του 4ου αι. π.Χ. δεν έχουν τη μεγαλοπρέπεια και τη δύναμη των αρχαϊκών αετωμάτων του προηγούμενου ναού, αλλά παρουσιάζουν ενδιαφέρουσες εικονογραφικές καινοτομίες. Η παρουσίαση των δύο θεών στο ίδιο μνημείο και η μοναδική παράσταση του Διονύσου στον τύπο του κιθαρωδού αποκτά συμβολική σημασία. Ο Απόλλων, ο κυρίαρχος θεός του ιερού, παραχωρεί το δυτικό αέτωμα του ναού του και δανείζει το αγαπημένο του μουσικό όργανο, την κιθάρα, στον Διόνυσο, όπως του παραχωρεί το ιερό του κατά τους τρεις χειμερινούς μήνες, όταν φεύγει από τους Δελφούς και πηγαίνει στους Υπερβορείους· τότε ο Διόνυσος-Βάκχος γίνεται ο κύριος του ιερού, όπου παύουν οι απολλώνιοι παιάνες και αντηχούν οι διονυσιακοί διθύραμβοι. Ο εικονογραφικός νεωτερισμός φαίνεται ότι δεν είναι άσχετος με την ανάπτυξη γενικά της διονυσιακής λατρείας και την επίσημη αναγνώρισή της στους Δελφούς, που επιτεύχθηκε με την υποστήριξη του κλήρου κατά την εποχή της κατασκευής των αετωμάτων (340-330 π.Χ.).

Ο Πραξίας, ο κύριος τεχνίτης στον οποίο ανατέθηκε το δύσκολο έργο της απόδοσης ενός νεωτεριστικού εικονογραφικού προγράμματος, και ο μαθητής του Ανδροσθένης δεν μας άφησαν ένα σπουδαίο καλλιτεχνικό έργο, έφεραν όμως σε πέρας με επιτυχία την παραγγελία του καινοτόμου συγκρητισμού των δύο θεϊκών μορφών.

Ο ΧΡΥΣΟΜΑΛΛΟΣ ΑΠΟΛΛΩΝ ΜΕ ΤΗ ΛΥΡΑ

Μέλπετε δέ Πύθιον χρυσοχαίταν ἑκατον εὔλυραν

Τραγουδήστε για τον χρυσόμαλλο Πύθιο που τοξεύει μακριά και παίζει ωραία λύρα
(Β΄ Δελφικός Ὕμνος στον Απόλλωνα)

232 }

Η μορφή του Πύθιου Απόλλωνα διασώθηκε ακέραιη στη γραπτή παράσταση μιας κύλικας. Το μικρό αυτό αγγείο πόσης είναι το μοναδικό έκθεμα του Μουσείου που δεν προέρχεται από το ιερό. Βρέθηκε το 1959 μέσα σε έναν τάφο κάτω από το χώρο του σημερινού Μουσείου. Δεν ήταν επομένως αφιέρωμα αλλά κτέρισμα που συνόδευε στην τελευταία του κατοικία κάποιον επιφανή άνδρα των Δελφών, μάλλον έναν ιερέα του Απόλλωνα.

Το εξωτερικό του αγγείου είναι αδιακόσμητο, καλυμμένο με μαύρο, λαμπρό στα αρχαία χρόνια γάνωμα, που σήμερα έχει πάρει καστανή απόχρωση. Στην εσωτερική κοίλη επιφάνεια που καλύπτεται με υπόλευκο επίχρισμα έχει ζωγραφιστεί το κεντρικό έμβλημα της κύλικας, η παράσταση του Απόλλωνα που προσφέρει σπονδή. Ο θεός εικονίζεται πολύ νέος και τα μακριά μαλλιά του, στεφανωμένα με φύλλα δάφνης ή μυρτιάς, έχουν δεθεί πίσω αφήνοντας να διαγράφεται ο καλλίγραμμος λαιμός του. Κάθεται σε ένα σκαμνί με σταυρωτά πόδια (οκλαδία δίφρο) που καταλήγουν σε λεοντοπόδαρα. Πάνω από τον αμάνικο πέπλο ένα απλό αδιακόσμητο ιμάτιο με πορφυρένιο χρώμα, ριγμένο στον αριστερό ώμο, σκεπάζει το κάτω σώμα της μορφής. Με τα δάχτυλα του αριστερού χεριού αγγίζει τις χορδές της λύρας, για να ανακρούσει ίσως έναν παιάνα. Η παρουσίαση του ηχείου της λύρας με τη μορφή οστράκου χελώνας μάς φέρνει στο νου το μύθο που διηγούνταν πώς ο νεογέννητος Ερμής έφτιαξε την πρώτη λύρα από το κέλυφος μιας χελώνας και το δέρμα βοδιού. Με το τεντωμένο δεξί του χέρι ο νεαρός θεός κρατάει μια φιάλη (τελετουργικό σκεύος) από το οποίο χύνει τη σπονδή με κόκκινο κρασί ίσως προς τη Γη, την πρώτη προφήτισσα του ιερού. Το επίθετο λευκό χρώμα της φιάλης δηλώνει το πολύτιμο υλικό της κατασκευής της, το ασήμι.

Η σκηνή εξελίσσεται μπροστά σε ένα μαύρο πουλί, ίσως κάποιο από τα περιστέρια που φώλιαζαν στο ναό του Απόλλωνα. Ορισμένοι μελετητές ταυτίζουν το πουλί με το κοράκι που ανήγγειλε στον Απόλλωνα το γάμο της όμορφης κόρης του βασιλιά Φλεγύα, της νύμφης Αίγλης-Κορώνης. Σύμφωνα με το μύθο, ο θεός θύμωσε που έχασε την αγαπημένη του





Αττική κύλικα με λευκό βάθος. Παράσταση με τον Απόλλωνα που τελεί σπονδή. 480-470 π.Χ.

και καταράστηκε το κοράκι να γίνει μαύρο σαν την καρδιά του. Άλλοι πάλι υποστηρίζουν ότι πρόκειται για κάποιο πτηνό με μαντικές ιδιότητες, που σχετίζεται με την οιωνοσκοπία.

Ο ζωγράφος της κύλικας μας είναι άγνωστος, η δεξιότητά του όμως να προσαρμόσει με τελειότητα το σχέδιο στον μικρό κυκλικό χώρο και να εναρμονίσει τα απαλά χρώματα τον κατατάσσουν στους αξιότερους τεχνίτες της εποχής του. Είναι η δεκαετία μετά τα ταραγμένα χρόνια των Περσικών πολέμων (480-470 π.Χ.), όταν την αμέριμνη χαρά των αρχαϊκών χρόνων, που αποτυπώνεται στις μορφές με το συμβατικό χαμόγελο, τη διαδέχεται η αυστηρότητα. Την πνευματική και θρησκευτική ατμόσφαιρα της εποχής αυτής εκφράζει η εικόνα της κύλικας με την αιώνια νέα και ωραία μορφή του θεού με την ολόξανθη κόμη, έτσι όπως την αποδίδει το απαλό, σχεδόν χρυσωπό χρώμα που χρησιμοποιεί ο αγγειογράφος.





Ο ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΑΙΩΝ

Ένα εγκώμιο στην αθηναϊκή πολιτεία

ΙΣ ΠΑΡΑΜΟΝΕΣ ΤΩΝ ΠΕΡΣΙΚΩΝ ΠΟΛΕΜΩΝ το μαντείο των Δελφών δεν έδειξε στάση αντάξια των ιστορικών περιστάσεων και έδωσε χρησμούς που απέτρεπαν τις ελληνικές πόλεις να πολεμήσουν τους εισβολείς. Κι όμως, το ηθικό κύρος του δεν κλονίστηκε στη συνείδηση των Ελλήνων, που μετά τις νίκες τους κατά των βαρβάρων ελάμπρυναν το ιερό με πλούσια δώρα για να εκφράσουν την ευγνωμοσύνη τους στον Απόλλωνα και να απαθανατίσουν τις ηρωικές τους πράξεις.

Πρώτοι οι Αθηναίοι έσπευσαν την επαύριο της μάχης του Μαραθώνα, όπου είχαν πρωτοστατήσει, να προσφέρουν στον θεό ένα ανάθημα από τα λάφυρα των ηττημένων Περσών, όπως μας πληροφορεί η επιγραφή που χάραξαν στην όψη του πλατώματος όπου το έστησαν. Επάνω στο ίδιο πλάτωμα έχτισαν από κατάλευκο παριανό μάρμαρο το θησαυρό τους, ένα οικοδόμημα στον τύπο του δωρικού ναού με δύο κίονες ανάμεσα στις παραστάδες της πρόσοψης και με γλυπτό διάκοσμο στις μετόπες και τα αετώματα. Σύμφωνα με τον Πausανία, το μνημείο αυτό της μάχης του Μαραθώνα αφιερώθηκε το 490 π.Χ.

Παρόλο που οι περισσότερες μετόπες βρέθηκαν ακρωτηριασμένες, είμαστε σήμερα σε θέση να αναγνωρίζουμε το θέμα της καθεμιάς, αλλά και να ξέρουμε τη θέση της στο μνημείο. Στη νότια πλευρά του θησαυρού που έβλεπε προς την ιερά οδό οι μετόπες εικονογραφούσαν τους άθλους του Θησέα, που στο πρόσωπό του οι Αθηναίοι έβλεπαν τον εγγυητή των προγονικών αξιών τους, αλλά και τον εθνικό ήρωα που με τις επαναστατικές του αλλαγές έβαλε τα θεμέλια της δημοκρατικής τους πολιτείας. Στην ανατολική πλευρά της πρόσοψης εικονιζόταν ένα άλλο αγαπητό στους Αθηναίους θέμα, η Αμαζονομαχία. Οι σκηνές ανακαλούσαν στη μνήμη των προσκυνητών τις μυθικές μάχες κατά των Αμαζόνων, που όπως και ο Δαρείος, ξεκίνησαν από την Ανατολή για να κυριεύσουν την ένδοξη πόλη, αλλ' αναχαιτίστηκαν από τους Αθηναίους και τον μυθικό τους βασιλιά Θησέα. Την παράδοση που ήθελε τον Θησέα να συμπαραστέκεται στο πλευρό των Αθηναίων στον Μαραθώνα διηγείται ύστερα από αιώνες ο Πλούταρχος: «Κι ύστερα από χρόνια οι Αθηναίοι άρχισαν να τιμούν τον Θησέα σαν ήρωα και για άλλους λόγους και γιατί νόμισαν πως, όταν πολεμούσαν τους Μήδους στον Μαραθώνα, είδαν καθαρά πολλοί το φάντασμά του να τους οδηγεί ένοπλο κατά των βαρβάρων» (Πλουτάρχου, Θησεύς 35.5). Στις δύο περίοπτες πλευρές του θησαυρού τους διακήρυσσαν έτσι οι Αθηναίοι με τον πιο εύγλωττο συμβολισμό την υπερηφάνεια για τη νεαρή δημοκρατία τους, που η στρατιωτική της δύναμη είχε σώσει την Ελλάδα. Οι μετόπες της βόρειας και της δυτικής πλευράς, που δεν ήταν άμεσα ορατές στους προσκυνητές, εξιστορούσαν τους άθλους του Ηρακλή, ενός πανελλήνιου ήρωα που η υπεράνθρωπη δύναμή του νικούσε κάθε είδους δαιμονικές δυνάμεις.

Τα ανάγλυφα των μετοπών εκφράζουν την αττική πλαστική στην τελευταία φάση του αρχαϊκού κόσμου, όπου η τάση για εκλέπτυνση και η κομψότητα εμπλουτίζονται με την επινόηση καινούργιων τολμηρών λύσεων στην κίνηση των μορφών. Από τους γλύπτες που εργάστηκαν στη ζωφόρο οι πιο ηλικιωμένοι θα πρέπει να διατηρούσαν τις τεχνοτροπικές συνήθειες της νεότητάς τους, και οι μετόπες που φιλοτέχνησαν έχουν αρχαιότερα χαρακτηριστικά, όπως το συμβατικό χαμόγελο και τα διογκωμένα μάτια των μορφών. Οι νεότεροι, χωρίς να εγκαταλείπουν την αρχαϊκή τους παράδοση, προμηνύουν με τις αυστηρές μορφές και τις ισορροπημένες τους στάσεις τα χαρακτηριστικά της κλασικής τέχνης. Η σύλληψη όμως και το ύφος είναι κοινά σε ολόκληρη τη ζωφόρο. Κάθε μετόπη παρουσιάζει δύο μορφές με επαναλαμβανόμενη εμφάνιση του πρωταγωνιστή. Οι μορφές είναι λαξευμένες σε έντονα έξεργο ανάγλυφο και τα άκρα τους βγαίνουν πολλές φορές έξω από το περιθώριο της μετόπης.

Ο θησαυρός των Αθηναίων. Χάρη στη διάσωση του αρχαίου υλικού του, το μνημείο, που αποτέλεσε την έκφραση της ηγεμονικής πολιτικής της αρχαίας Αθήνας, αναστηλώθηκε τα έτη 1903-1906 με δαπάνες του Δήμου Αθηναίων ύστερα από ενθουσιώδη πρόταση του δημάρχου Σπυρ. Μερκούρη. Η αναστήλωση παραμένει η μοναδική ολοκληρωμένη ανοικοδόμηση ναόσκημου κτηρίου της ελληνικής αρχαιότητας.

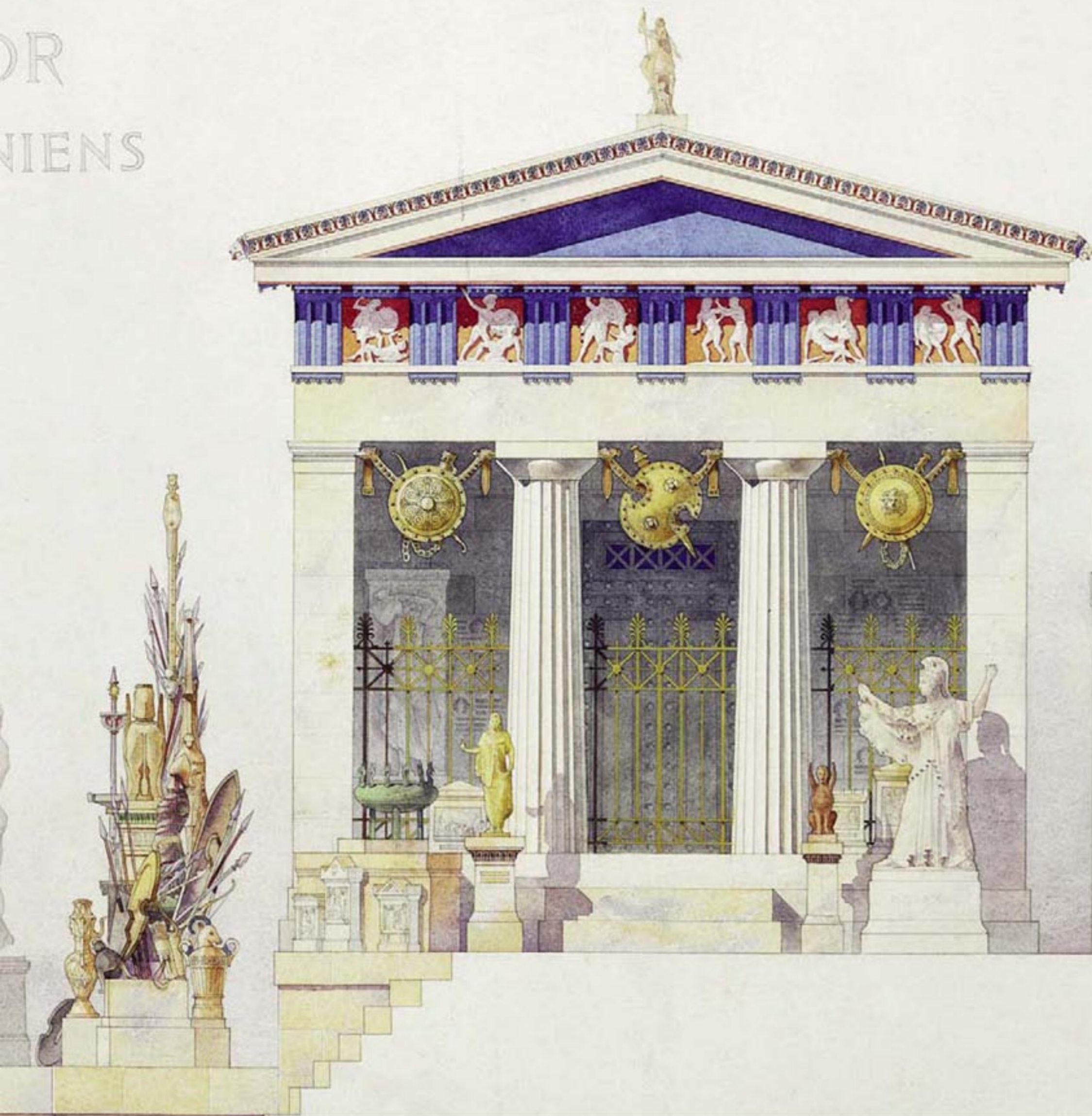
Στη μέση της νότιας πλευράς οι πιστοί που ανέβαιναν προς το ναό έβλεπαν τη σκηνή της ιερής συνομιλίας (Sacra Conversazione) του Θησέα με την Αθηνά. Ο Θησέας, προτού επιχειρήσει τους άθλους του, προσέρχεται στη θεά για να λάβει την προστασία της και τη χαιρετά ευλαβικά ανασπώνοντας το δεξί του χέρι. Η Αθηνά τον υποδέχεται ντυμένη με το τυπικό ιωνικό φόρεμα των αρχαϊκών κορών. Το στήθος της είναι σκεπασμένο με την αιγίδα, που θα είχε, όπως φαίνεται από τις τρύπες, και μεταλλική διακόσμηση. Το αριστερό της χέρι το στήριζε στο δόρυ και στο δεξί ίσως κρατούσε μια μικρή πρόσθετη ασπίδα. Η μετόπη αυτή, που θεωρείται η πιο εμπνευσμένη της ζωφόρου, φαίνεται ότι είναι έργο κάποιου από τους νεότερους γλύπτες που μας εισάγει στον αυστηρό ρυθμό των πρώιμων κλασικών χρόνων. Το συμβολικό νόημα της εικόνας, που εκφράζει με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο τη σοβαρότητα της νέας αισθητικής αντίληψης, είναι διττό: Η Αθηνά ευλογώντας τον Θησέα, τον ιδρυτή της αθηναϊκής πολιτείας, ευλογεί και την πόλη που η ίδια διάλεξε ως πολιάδα θεά.

Σε μια άλλη μετόπη της νότιας πλευράς ο Θησέας δίνει τη χαριστική βολή εναντίον της αντιπάλου του, ίσως της βασίλισσας των Αμαζόνων Αντιόπης. Και οι δύο αντίπαλοι φορούν κράνος ανασπκωμένο. Το κορμί του μυθικού ήρωα διαγράφεται γυμνό στο φόντο του ανοικτού πίσω του μανδύα. Στα χείλη του πλανιέται ακόμη το αρχαϊκό χαμόγελο, στοιχείο που μαρτυρεί τις αρχαϊκές καταβολές του καλλιτέχνη αυτής της μετόπης. Η Αμαζόνα, ντυμένη με δερμάτινο θώρακα, σωριάζεται πάνω στην ασπίδα της. Το γερμένο προς τον Θησέα κεφάλι της δίνει έναν συναισθηματικό τόνο, ξένο προς την πολεμική ατμόσφαιρα των άλλων μετοπών, που θυμίζει τον έρωτα της Αντιόπης προς τον μυθικό βασιλιά της Αθήνας.

Από τις μετόπες της βόρειας πλευράς καλύτερα διατηρημένη είναι η μετόπη με τον Ηρακλή που παλεύει με την Κερυνίτιδα έλαφο. Έπειτα από το κυνήγημα ενός χρόνου, ο ήρωας φορώντας τη λεοντή του αρπάζει από τα χρυσά κέρατα την ιερή ελαφίνα από την Κερύνεια της Πελοποννήσου για να την παραδώσει ζωντανή στον Ευρυσθέα. Συγχρόνως την πατάει δυνατά με το γόνατο στα οπίσθια για να τη δαμάσει, ενώ σηκώνει ψηλά το δεξί του χέρι, που θα κρατούσε το ρόπαλο, έτσι ώστε να ξεπερνάει το πλαίσιο της μετόπης. Εδώ ο καλλιτέχνης φαίνεται να παραμένει προσκολλημένος στην αρχαϊκή τεχνοτροπική παράδοση, όπως δείχνει η σχεδόν καλλιγραφική απόδοση της ανατομίας και του προσώπου του Ηρακλή.

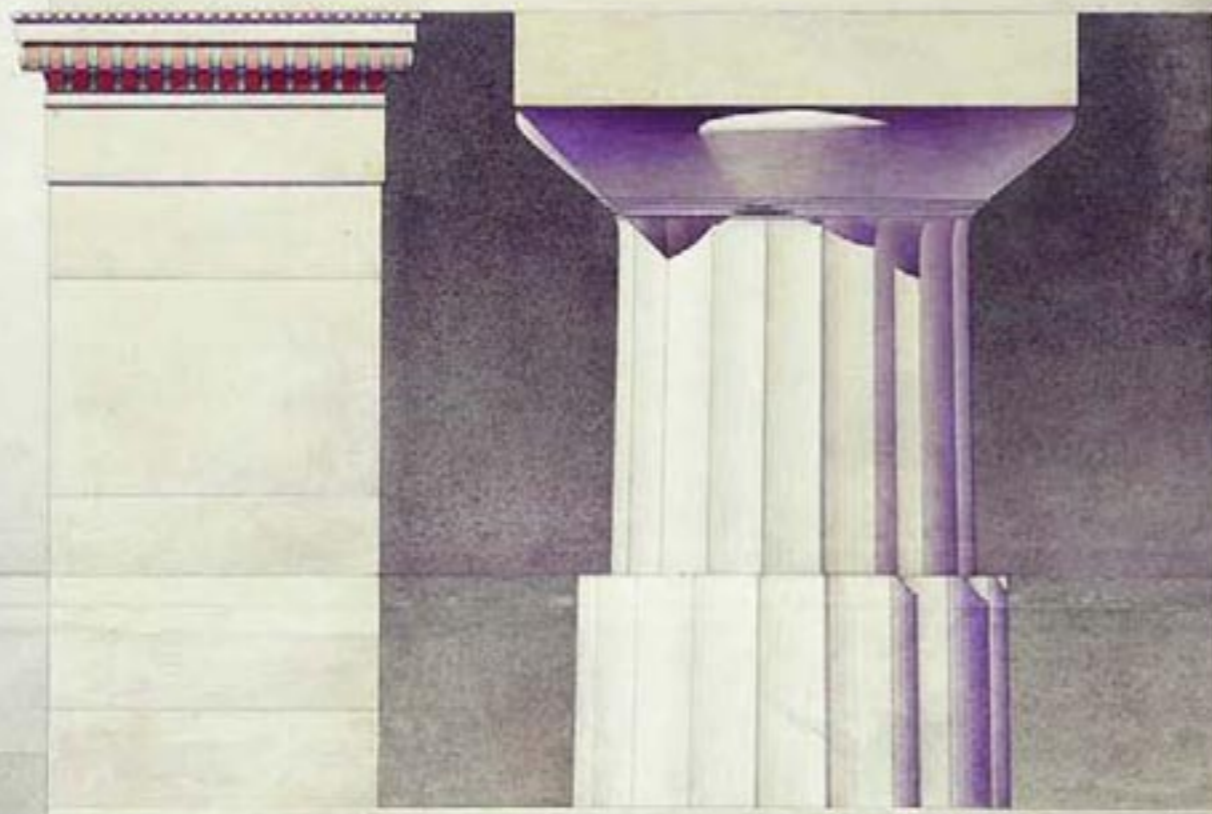
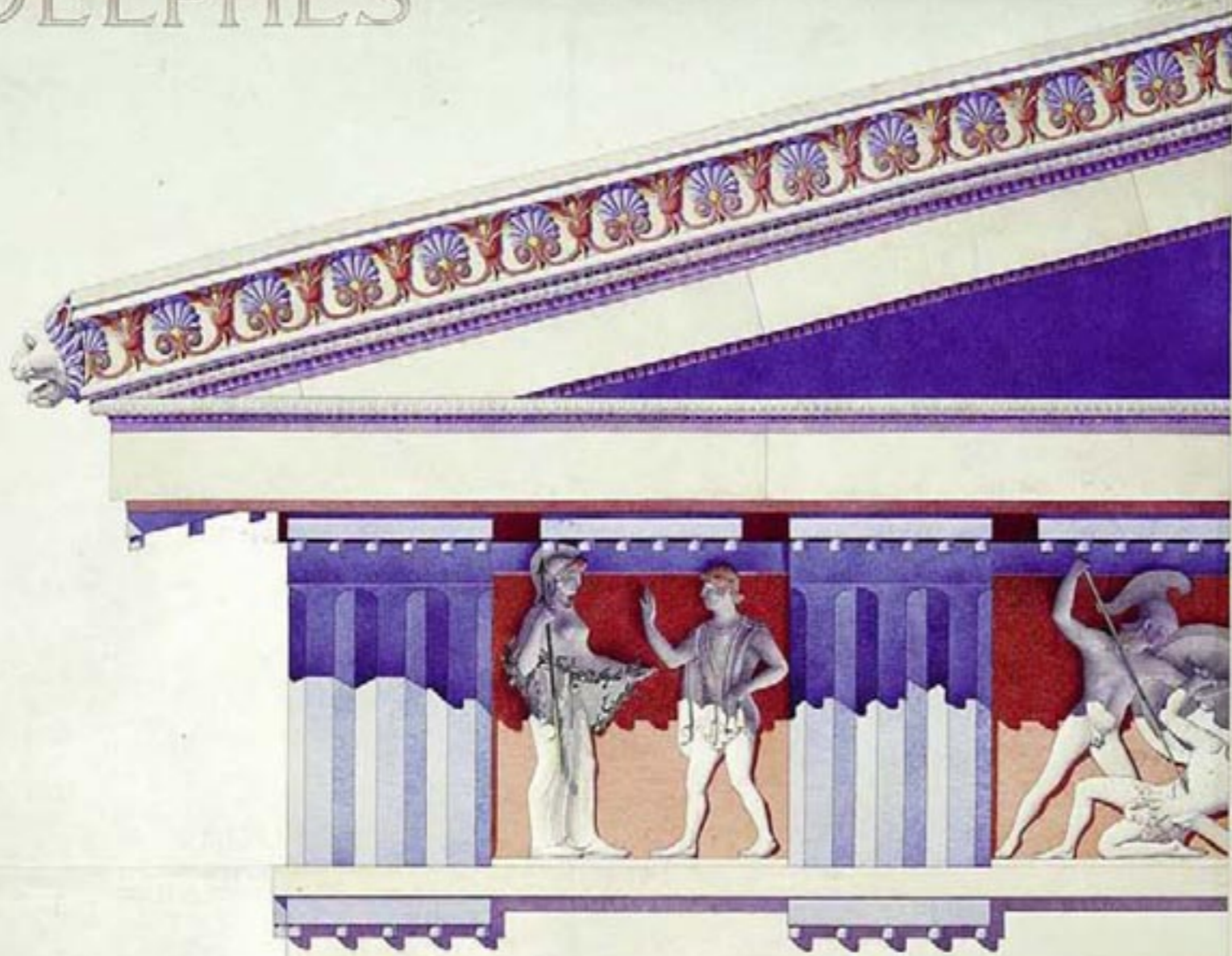


OR
NIENS



Η πρόσοψη του θησαυρού των Αθηναίων. Υδατογραφία σε σχέδιο με σινική μελάνη του Γάλλου αρχιτέκτονα Α.Τουμπάιρε (1894). Τα αναθήματα γύρω από το μνημείο είναι υποθετικές επινοήσεις και μαρτυρούν την αγάπη του Τουμπάιρε για λεπτομερειακές συμπληρώσεις. Τα ίχνη των χρωμάτων σώζονταν έντονα σε πολλά γλυπτά και άλλα αρχιτεκτονικά μέλη μετά την ανασκαφή τους, σύντομα όμως εξαφανίστηκαν.

DELPHES



TRESOR DES ATHENIENS

A. J. ...



{ 241

Μετόπη της νότιας πλευράς του θησαυρού των Αθηναίων. Η Αθηνά υποδέχεται τον Θησέα. Η αυστηρότητα του θέματος και η απόδοσή του εκφράζουν τη μετάβαση από την αρχαϊκή στην κλασική τέχνη. Αμέσως μετά το 490 π.Χ.

Σελ. 240: «Ο θησαυρός των Αθηναίων. Ο δωρικός ρυθμός». Υδατογραφία σε σχέδιο με σιλική μελάνη από τον Α. Tournaire (1894). Στη ζωφόρο αναπαριστάται η μετόπη με την Αθηνά και τον Θησέα.

242 }



Μετόπη της νότιας πλευράς του θησαυρού των Αθηναίων. Η συμπλοκή του Θησέα και της Αμαζόνας.
Δεξιά, λεπτομέρεια με το κεφάλι του Θησέα. Αμέσως μετά το 490 π.Χ.



244 }

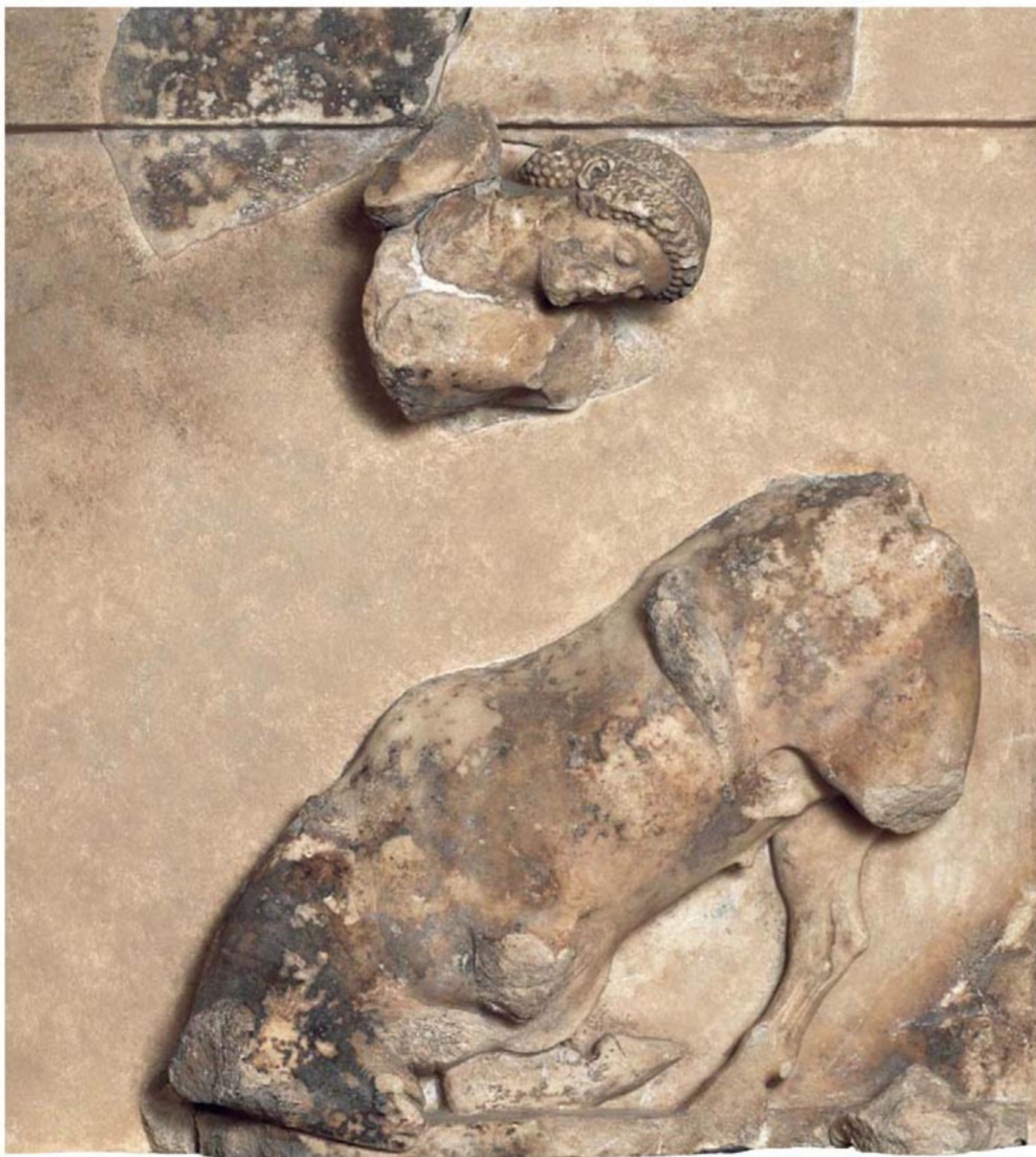


Μετόπη από τη βόρεια πλευρά του θησαυρού των Αθηναίων. Ο Ηρακλής παλεύει με την Κερυνίτιδα έλαφο. Η τέχνη της μετόπης αντιπροσωπεύει την αρχαϊκή παράδοση. Δεξιά λεπτομέρεια με τον Ηρακλή. Αμέσως μετά το 490 π.Χ.





Μετόπη από τη νότια πλευρά του θησαυρού των Αθηναίων. Ο κακοποιός Σκίρων σωριάζεται στο βράχο, όπου τον έριξε ο Θησέας. Αμέσως μετά το 490 π.Χ.



{ 247

Μετόπη από τη νότια πλευρά του θησαυρού των Αθηναίων. Ο Θησέας δαμάζει τον Μαραθώνιο ταύρο. Το άγριο θηρίο σωριάζεται με το κεφάλι ακουμπισμένο στο έδαφος. Αμέσως μετά το 490 π.Χ.



Γωνιακά ακρωτήρια του θησαυρού των Αθηναίων. Έφιππες Αμαζόνες οπλισμένες με θώρακα και φαρέτρα. Αμέσως μετά το 490 π.Χ.



Δύο αρχαίες παρτιούρες

Οι τοίχοι του θησαυρού των Αθηναίων ήταν κατάστικτοι από επιγραφές που άρχιζαν να χαράσσονται από τον 3ο αιώνα π.Χ. και προσέδωσαν στο μνημείο ακόμα μεγαλύτερη ιστορική αξία, μετατρέποντάς το σε ένα είδος αρχείου της πόλης της Αθήνας. Οι περισσότερες είναι τιμητικά ψηφίσματα για Αθηναίους πολίτες, ανάμεσά τους όμως σκαλίστηκαν σε μαρμαρίνες πλάκες του νότιου τοίχου, αυτού δηλαδή που έβλεπε προς την ιερά οδό, και οι δύο περίφημοι για τα μουσικά τους σημεία ύμνοι στον Απόλλωνα. Είναι οι πιο ενδιαφέρουσες και οι πιο εκτενείς αρχαίες παρτιούρες από τις πενήντα περίπου που γνωρίζουμε ως σήμερα. Οι περισσότερες από αυτές έχουν διασωθεί σε παπύρους της ελληνιστικής και ρωμαϊκής Αιγύπτου και λιγότερες σε επιγραφές και σε μερικά χειρόγραφα. Τα μουσικά κείμενα όμως που χαράχτηκαν στο θησαυρό των Αθηναίων είναι μοναδικά, γιατί συσχετίζονται με άλλες δελφικές επιγραφές, που μας πληροφορούν για τους συνθέτες των δύο παιάνων και για τα συγκεκριμένα γεγονότα με τα οποία συνδέονται. Έτσι ξέρουμε ότι τα συνέθεσαν δύο επαγγελματίες Αθηναίοι ποιητές και μουσικοί, ο αοιδός Αθήναιος, γιος του Αθήναιου, και ο κιθαριστής Λιμένιος, γιος του Θοίνου, με την ευκαιρία της Πυθαϊδος του 128 π.Χ. Η Πυθαΐς ήταν η επίσημη αττική αντιπροσωπεία που έστειλε η Αθήνα στους Δελφούς σε ορισμένες εποχές και έπαιρνε τη μορφή μιας μεγάλης θρησκευτικής πομπής, προς τιμήν του Πύθιου Απόλλωνα. Η γιορτή αυτή τελούσαν σε ανάμνηση του μυθικού ερχομού του Απόλλωνα στους Δελφούς, όπου τον συνόδευσαν οι Αθηναίοι, τέκνα του Ηφαίστου, που άνοιγαν το δρόμο και ημέρωναν την άγρια γη, όπως λέει ο Αισχύλος στις *Ευμενίδες*. Ο τελετουργικός εορτασμός πλαισιωνόταν από μουσικούς αγώνες, κατά τους οποίους ξέρουμε ότι ο ένας παιάνας προς τον Απόλλωνα βραβεύτηκε και γι' αυτό χαράχτηκε στο θησαυρό της πόλης του συνθέτη. Ακόμη ξέρουμε ότι ο ένας ύμνος εκτελέστηκε επίσημα από ένα χορό 86 τραγουδιστών με τη συνοδεία αυλητών και κιθαριστών.

Οι ειδικοί μουσικολόγοι μπόρεσαν να αποκρυπτογραφήσουν τα μουσικά σύμβολα (τις νότες) που είναι χαραγμένα ανάμεσα στους στίχους. Κι αυτό χάρη σε μια μοιραία σύμπτωση. Κατά τα μέσα του 3ου αιώνα μ.Χ. ένας άγνωστος μουσικογράφος, ο Αλύπιος, συνέταξε μια σύντομη πραγματεία, όπου παραθέτει τα βασικά συστήματα τονισμού που χρησιμοποιούν όσες παρτιούρες διασώθηκαν από τον 4ο αι. π.Χ. και πίνακες με τα σύμβολα. Στους ύμνους των Δελφών χρησιμοποιούνται δύο διαφορετικά συστήματα, ένα «φωνητικό» και ένα «οργανικό». Το πρώτο χρησιμοποιεί ως σύμβολα τα 24 γράμματα του αλφαβήτου, ενώ το δεύτερο χρησιμοποιεί γράμματα πλάγια και ανεστραμμένα. Το σύμβολο είναι χαραγμένο ακριβώς πάνω από τη συλλαβή που προσδιορίζει φωνητικά ή οργανικά και όταν ο φθόγγος παραμένει σταθερός σε περισσότερες συλλαβές, δεν επαναλαμβάνεται. Ο τονισμός δεν είναι ρυθμικός και η αξία του φθόγγου είναι ισοδύναμη με τη βραχεία ή τη μακρά συλλαβή.

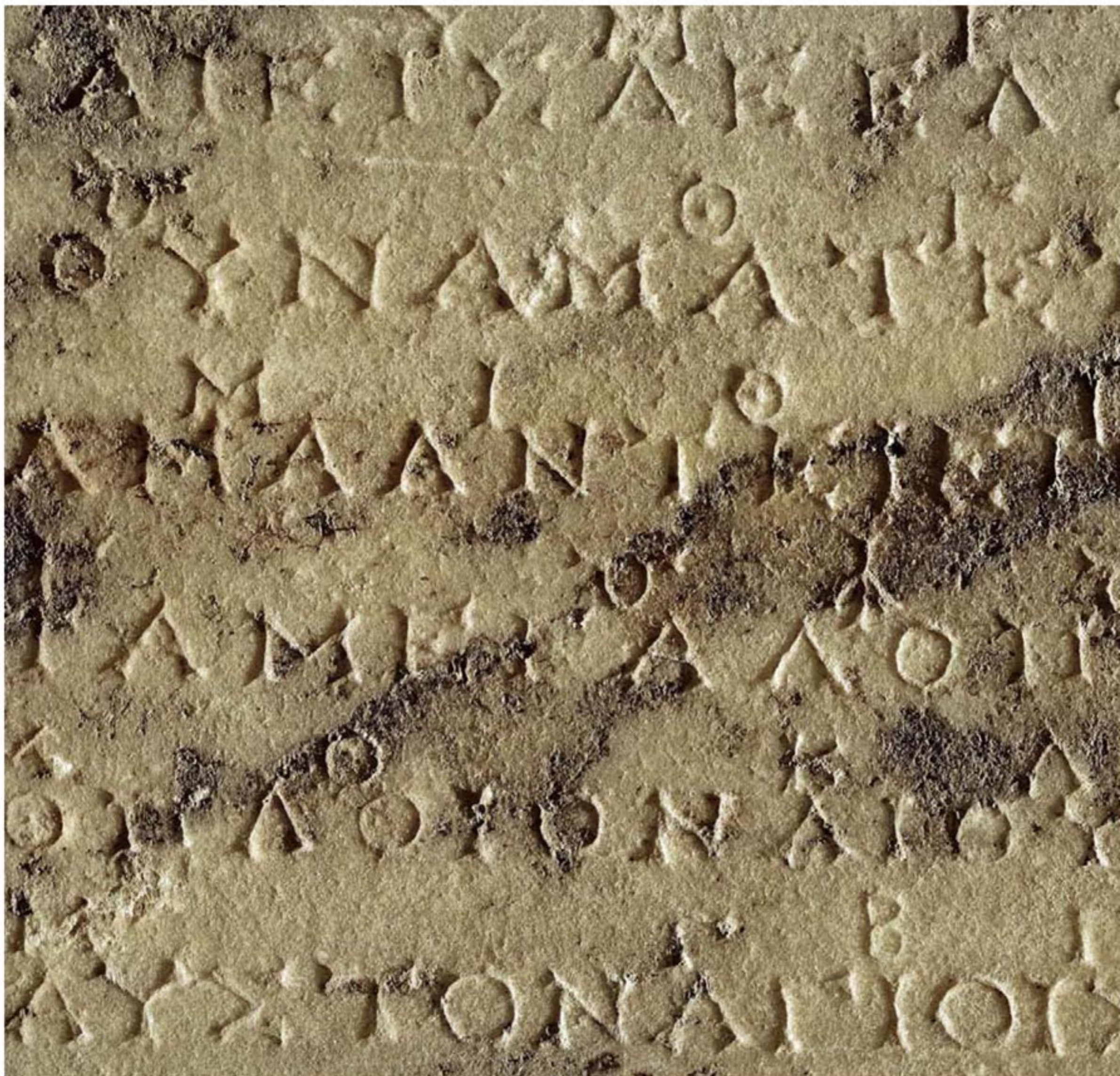
Ο πρώτος παιάνας είχε τέσσερις στροφές, από τις οποίες οι τρεις σώζονται σχεδόν ολόκληρες. Ο δεύτερος αριθμούσε εννέα στροφές και τελείωνε με ένα θριαμβευτικό φινάλε σε δύο χρόνους, το *προσώδιον*. Εξυμνούνται ο Απόλλων —η γέννησή του στο νησί της Δήλου, ο ερχομός του στους Δελφούς, ο νικηφόρος αγώνας του κατά των Γαλατών— και ακόμη υπογραμμίζεται το ταλέντο των «διονυσιακών τεχνιτών» της Αθήνας, δηλαδή των καλλιτεχνών που υπηρετούν τις τέχνες του Διονύσου. Στην αρχή των δύο παιάνων ο ποιητής καλεί τις Μούσες να κατέβουν από τον Ελικώνα, για να τραγουδήσουν κι αυτές προς τιμήν του Φοίβου στον Παρνασσό:

Ακούστ' εσείς που προστατεύετε τα πυκνά δάση του Ελικώνα, κόρες του βροντερού Δία με τα όμορφα χέρια, σπεύστε να μαγέψετε με τους ύμνους σας τον χρυσόμαλλο Φοίβο, που πάνω στον δίκορφο Παρνασσό, μαζί με τους ένδοξους των Δελφών, πορεύεται στους παραπόταμους της Κασταλίας με τα ωραία νερά, στις άκρες των Δελφών, στην προφητική κορυφή ...

(1η στροφή α' ύμνου)

Από την εποχή της ανακάλυψης των δύο παιάνων το 1893 έως σήμερα έχουν γίνει πολλές προσπάθειες να αποδοθούν μουσικά τα κείμενα με τα σύμβολά τους από συγκροτήματα με απομιμήσεις των αρχαίων οργάνων, του αυλού και της λύρας. Το 1894 το διεθνές αθλητικό συνέδριο που οργανώθηκε στο Παρίσι από τον Pierre de Coubertain για να αποφασίσει την καθιέρωση των διεθνών ολυμπιακών αγώνων, άρχισε με τη μουσική εκτέλεση των ύμνων του Απόλλωνα.

Ο δέ | τεχ-νι-]
τῶ-ων πρό-πας εἰ-μὸς (Αἰ-θι-δα) λα-χῶν σε κι-θα-]
[ρι]-ζει κλυ-τόν παι-δα με-γά-λου Δ[ι-ός]
[πα]ρ' ἀ-κρο-νιφῆ τον-δε πά-γον α-ἄμ-[[βροτ']
[] τῶ-σι θνα-τοί-οις προ-φαί-νει []
[] τῶ-πο-δα μαν-τει-ει-ον ὡς εἰ-ει []
[] φο-ί-σῃ-ει δρᾶ-κων -τε τε []
[] Πη-η-σας αἰ-ό-λον ἐ-λικ-τάν []
[] συ-υ-ρίγ-μαθ' ἰ-ι- εἰς ἀ-θώ-πε[υτ']
[] δὲ Γα-λα - τᾶ-αν ἄ-ρης []
[] ν ἐ - πέ - ρα-ασ' ἀ-σέπ - τ[ως]
[]]ς .



Σελ. 250-253: Στίχοι από παιάνα προς τον Απόλλωνα χαραγμένοι στον νότιο τοίχο του θησαυρού των Αθηναίων (μετά το 128 π.Χ.). Επάνω από τους στίχους αναγράφονται τα σύμβολα της μουσικής που τους συνόδευαν. ΑΡΙΣΤΕΡΑ: Μουσική μεταγραφή της τρίτης, μεγαλύτερης στροφής του πρώτου παιάνα από την Annié Bélis. «Όλοι οι τεχνίτες της Αττικής υμνούν με την κιθάρα τους τον Ξακουστό γιο του μεγάλου Δία που δίπλα απ' αυτό το βουνό το στεφανωμένο με χιόνι φανερώνει στους θνητούς τους αθάνατους (χρησμούς) (...). Λένε πώς κατέκτησε τον μαντικό τρίποδα (...) που φύλαγε το φίδι, αφού (με τις σαίτες του διαπέρασε) το τέρας που ξέφευγε με ελιγμούς και (πως) αυτό εξέπνευσε βγάζοντας φρικτούς συριγμούς (...)· λένε πώς η ορδή των Γαλατών πέρασε με ασέβεια (το κατώφλι του ιερού του)».



ΤΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΤΟΥ 5^{ΟΥ} ΑΙ. Π.Χ.

Το χαλκοστέφανο τέμενος

*και χαλκοστέφανον ὀυσάμενοι τέμενος
και προστάτευσαν το χαλκοστέφανο τέμενος*

(ΔΙΟΔΩΡΟΣ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ XV, 14, 25)

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΪΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ανάγεται και η καθιέρωση της μνημειακής χαλκοπλαστικής, ιδιαίτερα στην Πελοπόννησο. Εκεί τελειοποιήθηκε η νέα τεχνική της χύτευσης του χαλκού με τη μέθοδο του «χυμένου κεριού», μια αληθινή επανάσταση που εκτόπισε την ως τότε ισχύουσα χύτευση του μετάλλου σε καλούπια για τη δημιουργία συμπαγών ειδωλίων (μικρών αγαλμάτων) και άλλων αντικειμένων. Στις αρχές του 5ου π.Χ. αιώνα οι χαλκοπλάστες, όπως ο Μύρων, έχοντας τιθασεύσει την τεχνική του χυσίματος μεγάλων χάλκινων έργων, εφαρμόζουν πλέον τις πρωτοπόρες ιδέες τους απευθείας στα μεγάλα έργα πλαστικής.

Αλλ' ενώ οι πηγές βεβαιώνουν ομόφωνα ότι στην κλασική Ελλάδα οι μεγάλοι γλύπτες ήταν προπάντων χαλκουργοί, ελάχιστα είναι τα χάλκινα έργα που μας έχουν διασωθεί. Η τύχη τους εξαρτήθηκε από το πολύτιμο υλικό τους, που εύκολα μπορεί να ξαναλιώσει και να ξαναχρησιμοποιηθεί για την κατασκευή χρηστικών αντικειμένων ή όπλων. Στους Δελφούς ορισμένα από τα χάλκινα αγάλματα, που από τον 5ο αιώνα γεμίζουν το ιερό τέμενος, κάηκαν πολύ νωρίς. Στον 4ο αιώνα π.Χ. οι επαναστατημένοι κατά της Αμφικτυονίας Φωκείς πλούτισαν από τη διαρπαγή των πολύτιμων αφιερωμάτων. Αργότερα οι φιλότεχνοι Ρωμαίοι αυτοκράτορες, ο Σύλλας, ο Νέρων και ο Κωνσταντίνος, κατηγορούνται από τους αρχαίους συγγραφείς για την αρπαγή πολλών εκατοντάδων χάλκινων έργων. Τα περισσότερα όμως από τα έργα που είχαν κατασκευαστεί από μέταλλο, κάηκαν σε μια εποχή κατά την οποία δεν τους αναγνώριζαν άλλη αξία πλην της χρησιμότητας του υλικού τους.

Για τα χαμένα μνημειακά χάλκινα αναθήματα, που στόλιζαν το ιερό τέμενος του Απόλλωνα στα κλασικά χρόνια, αποζημιωνόμαστε από το μοναδικό εύρημα του Ηνιόχου, τις φιλολογικές πηγές και τα αρχαιολογικά κατάλοιπα των ανασκαφών. Η περιήγηση του Πausανία στους Δελφούς, οι διάλογοι του Πλουτάρχου, όπου σχολιάζονται πολλά μνημεία που σώζονταν τον 2ο μ.Χ. αιώνα, άλλες φιλολογικές μαρτυρίες, οι επιγραφές, τα βάθρα των αγαλμάτων που διατηρήθηκαν στη θέση τους μας δίνουν μια από τις πλουσιότερες για τον αρχαίο κόσμο τεκμηριώσεις. Μας αφήνουν να φανταστούμε ένα δάσος από χάλκινα κατά κύριο λόγο έργα. Αγάλματα θεών, στρατηγών, φιλοσόφων, αθλητών, συνθέσεις με μυθολογικές σκηνές ηρώων, με άρματα και ιππείς, με αριστοκρατικές οικογένειες, επάνω σε βάθρα, σε στήλες ή σε κίονες, άστραφταν με το επίχρυσμα του χαλκού ελεύθερα κατά μήκος της ιεράς οδού ή ιριδίζαν ανάμεσα στους κίονες των θησαυρών και των στοών όπου ήταν τοποθετημένα και συνέθεταν ένα χαλκοστέφανο τέμενος.

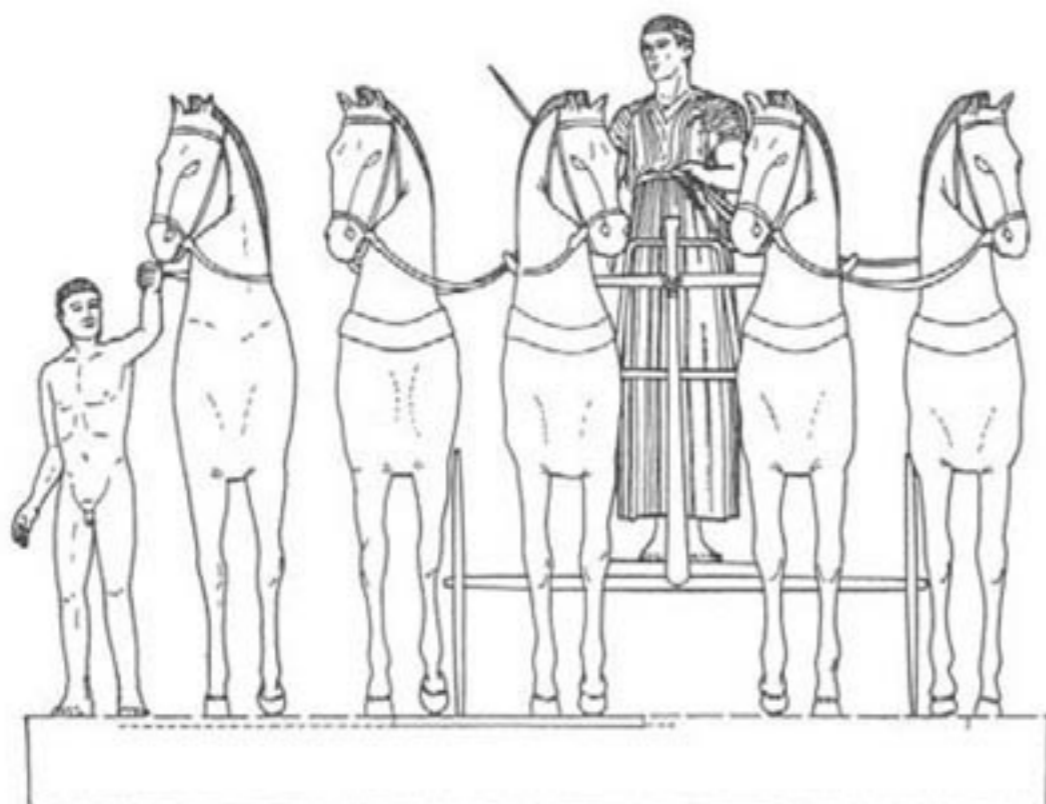
Ο Πλούταρχος, ιερέας του Απόλλωνα για πολλά χρόνια, σ' έναν από τους διαλόγους του που έχουν σαν τόπο τους Δελφούς, σχολιάζει με θαυμασμό το χρώμα των 37 ανδριάντων θεών και θνητών σε μια θαυμαστή σύνθεση που είχαν αφιερώσει οι Σπαρτιάτες ύστερα από τη νίκη τους στη ναυμαχία κοντά στους Αιγός ποταμούς το 405 π.Χ. Έμοιαζε με το βαθυγάλανο χρώμα της θάλασσας, και ήταν σαν να απέδιδε τους ναυάρχους που παρίσταναν οι ανδριάντες μέσα στο φυσικό περιβάλλον της ναυμαχίας.

Τα μνημειακά αυτά αναθήματα, κυρίως τις πολυπρόσωπες συνθέσεις, που απαιτούσαν τόσο για τη σύλληψή τους όσο και για την εκτέλεσή τους χαλκουργούς ικανούς και τολμηρούς, παράγγελλαν οι πόλεις στους κορυφαίους καλλιτέχνες της εποχής τους. Οι Αθηναίοι ανέθεσαν στον Φειδία να φιλοτεχνήσει το μνημείο με τα 13 αγάλματα που αφιέρωσαν το 460 π.Χ. από τη δεκάτη της μάχης του Μαραθώνα. Αφιερώματα άλλων πόλεων ήταν έργα του Ξακουστού Αργείου χαλκοπλάστη Αγελάδα και του Αιγινήτη Ονάτα. Άλλοι από τους γλύπτες που αναφέρει ο Πausανίας ή οι επιγραφές των βάθρων μάς είναι άγνωστοι και για μερικά έργα υποθέτουμε το καλλιτεχνικό περιβάλλον των δημιουργών τους από την περιγραφή τους.

Ο Ηνίοχος

Οι βράχοι και τα κώματα που έπεσαν από τις Φαιδριάδες στην πλατεία του ναού κατά τον μεγάλο σεισμό του 373 π.Χ. δεν προκάλεσαν μόνο την καταστροφή του αρχαϊκού ναού, αλλά παρέσυραν στο κύλισμά τους όσα έργα τέχνης υπήρχαν εκεί αφιερωμένα, ανάμεσά τους και το άγαλμα του Ηνίοχου. Κρυμμένο κάτω από την επίκωση που το σκέπασε για αιώνες διέφυγε τις συλήσεις των Ρωμαίων αυτοκρατόρων ή τον αφανισμό που επιφύλαξε η μοίρα κατά τα μεταγενέστερα χρόνια σε όλα σχεδόν τα χάλκινα έργα του ιερού. Ξαναήρθε στο φως, σχεδόν ανέπαφος, με την πράσινη πατίνα του που τον προστάτευσε από τη διάβρωση, το 1896, κατά τη διάρκεια της μεγάλης γαλλικής ανασκαφής. Ο ενθουσιασμός που συνόδευσε την ανακάλυψή του ήταν εύλογος, καθώς ήταν τότε το μοναδικό χάλκινο άγαλμα σε μεγάλο μέγεθος της κλασικής εποχής. Σ' αυτό ελάχιστα μέχρι σήμερα μεγάλα χάλκινα αγάλματα της αρχαιότητας προστέθηκαν, που βρέθηκαν σε ναυάγια, όπως ο Ποσειδώνας του Αρτεμισίου ή οι πολεμιστές του Ριάτσε. Παρόλο που οι φιλολογικές πηγές βεβαιώνουν ομόφωνα ότι στην κλασική Ελλάδα οι μεγάλοι γλύπτες ήταν προπάντων χαλκουργοί, τα έργα τους τα γνωρίζουμε μόνο από τα ρωμαϊκά μαρμάρινα αντίγραφα τους.

Ο Ηνίοχος ήταν μέρος μιας μεγαλύτερης σύνθεσης που παρίστανε ένα τέθριππο άρμα. Κοντά του βρέθηκαν δύο πσινά πόδια αλόγων, μια ουρά, κομμάτια από το ζυγό του άρματος και ένα παιδικό χέρι με απομεινάρια νηίων. Για την αναπαράσταση της σύνθεσης δεν υπάρχει ακόμη και σήμερα ομόφωνη άποψη των ερευνητών,



Πρόταση αναπαράστασης του συμπλέγματος του άρματος με τον Ηνίοχο.

μπορούμε όμως να τη φανταστούμε με αρκετή πιθανότητα: Τέσσερα άλογα σύρουν το άρμα που επάνω του στέκεται ο οδηγός του, ο Ηνίοχος. Ένα ή (κατ' άλλους) δύο παιδιά, δεξιά και αριστερά, κρατούν τα νηία των εξωτερικών αλόγων, γιατί η αρματοδρομία έχει τελειώσει πια και το άρμα έχει νικήσει. Ο Ηνίοχος που οδήγησε το άρμα στη νίκη, φοράει στο κεφάλι την ταινία του νικητή και παρελαύνει μπροστά από το ενθουσιασμένο κοινό.

Έφηβος από ευγενική γενιά της εποχής του, από όπου ξέρουμε ότι διάλεγαν οι αριστοκράτες αρματοδρόμοι τους νηίοχους τους για να οδηγήσουν το άρμα τους στους πανελλήνιους αγώνες, ο Ηνίοχος των Δελφών φοράει τον τυπικό μακρύ χιτώνα, την ξύστιν, που φτάνει ως τα λεπτά του σφυρά. Ένας πλατύς ζωστήρας σφίγγει το χιτώνα ψηλά πάνω από τη μέση ενώ δύο άλλες ταινίες περνούν σαν τιράντες πάνω από τους ώμους, κάτω από τις μασχάλες, και διασταυρώνονται πίσω στη ράχη. Είναι ο ανάλαβος που συγκρατεί το ρούχο για να μη φουσκώνει από τον άνεμο κατά το τρέξιμο.

Τη στερεότητα της κορμοστασιάς του τονίζουν οι βαθιές κατακόρυφες πτυχώσεις στο κάτω μέρος του χιτώνα, που θυμίζουν τις ραβδώσεις ιωνικής κολόνας. Στο επάνω όμως μέρος του κορμιού οι πτυχώσεις είναι κυματιστές, λοξές ή καμπύλες. Την αντίθεση αυτή στη διάθεση του ενδύματος ακολουθεί και η αντίρροπη στάση του σώματος, έτσι ώστε να μην παρουσιάζει καμιά ακαμψία. Είναι η «ακίνητη κίνηση που σου κόβει την ανάσα», όπως την ένωσε ο Σεφέρης βλέποντας τον Ηνίοχο κατά την επίσκεψή του στο Μουσείο Δελφών (Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες, Στο Μουσείο των Δελφών*, σελ. 143). Ολόκληρο το άγαλμα είναι σαν να ζωντανεύει από μια βαθμιαία στροφή προς τα δεξιά, που αρχίζει από τη στέρρη στάση των ποδιών και προχωρεί διαδοχικά περνώντας από τους γοφούς, το στήθος και το κεφάλι για να καταλήξει στο βλέμμα. Τα χέρια προτεταμένα κρατούσαν τα χαλινάρια και τα μακριά και λεπτά δάχτυλά του έσφιγγαν εκτός από τα νηία και ένα κυλινδρικό αντικείμενο, το κεντρί. Για τα γυμνά μέρη της μορφής αξίζει να παρατεθεί η ποιητική περιγραφή του παλιού λόγιου αρχαιολόγου Γιάννη Μηλιάδη, όταν ο Ηνίοχος ήταν ακόμη στημένος στο πρώτο Μουσείο, το 1930:

«Κάτω από το μακρύ φόρεμα προβάλλουν κοντά-κοντά, σαν δίδυμα αδέρφια, δύο γυμνά πόδια που δεν έχουν το ταίρι τους, σ' αλήθεια και ζωντάνια, σ' όλη την τέχνη. Ανοιχτά λίγο σα μικρό ριπίδι και χωριστά λεπτο-



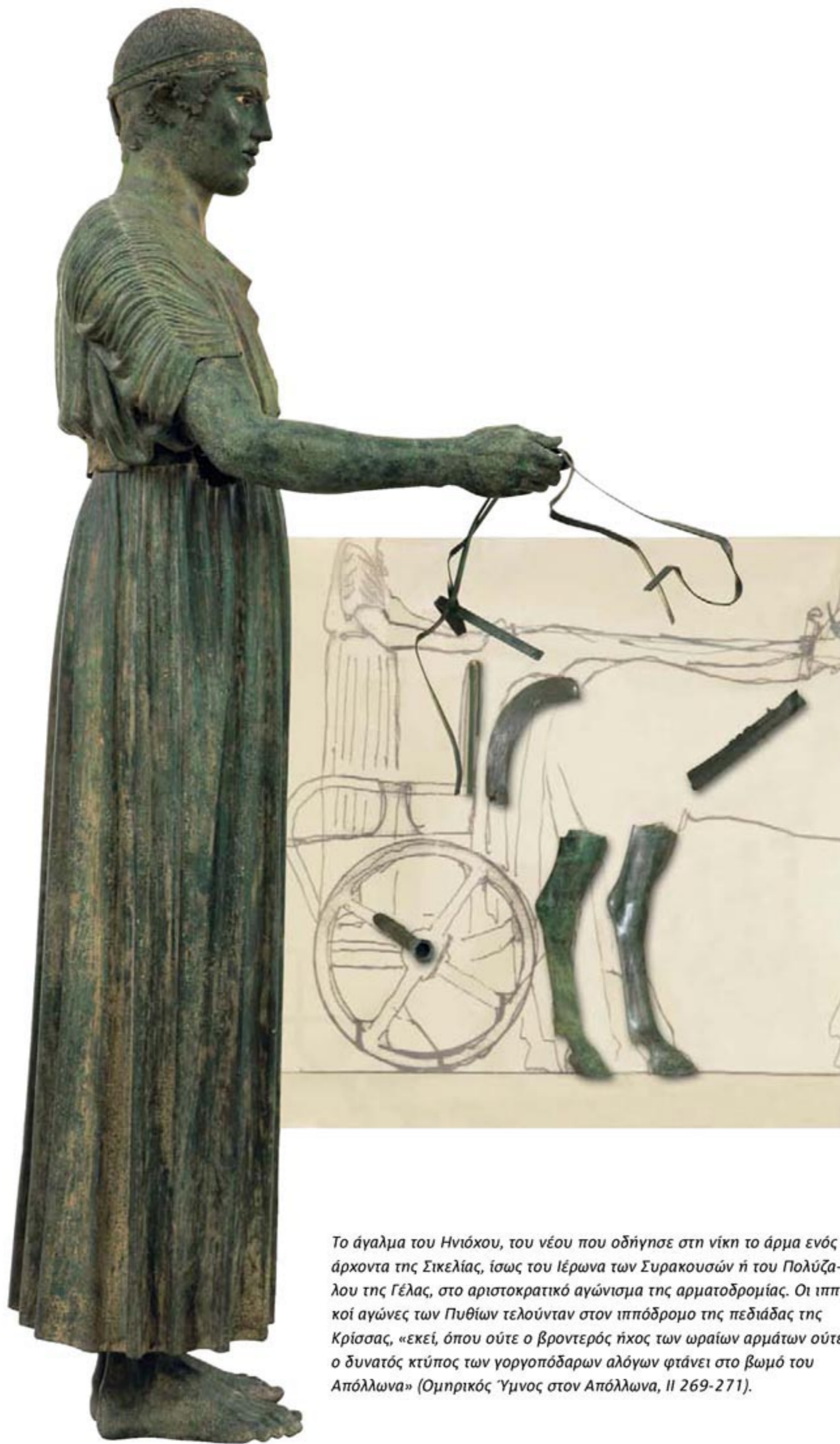
δουλεμένο κάθε δάκτυλο. Κάτω απ' το δέρμα διακρίνονται οι φλέβες που νιώθουμε να περνάει το ζεστό αίμα της ζωής, η καμπύλη της πατούσας και οι πεταχτοί αστράγαλοι, θαύμα λεπτότητας... Έπειτα η ευγενική καμπύλη του μπράτσου καθώς χύνεται απ' τις ανασυρτές πτυχές του μανικιού. Μια φουσκωμένη φλέβα στο κάμψιμο του χεριού που κρατάει τα χαλαρωμένα ντρία. Όλα μιλούν για την αγάπη του γυμνού... Τα ρουθούνια σα ν' αναπάλλονται στη γρήγορη ανάσα. Το στόμα είναι γραμμένο με οξύ περίγραμμα, αλλά τα σαρκώδη χείλη μισανοίγονται σα λουλούδι στον ήλιο. Άφηναν να διαφαίνονται λίγο τα δόντια που υποδηλώνονταν με μια μικρή ασημένια πλάκα.

»Το κρανίο είναι ο θόλος που επιστεγάζει το πρόσωπο. Τα μαλλιά χαραγμένα σε καθαρή στρογγυλότητα αδιάσπαστη, ώσπου περιορίζονται στο μέτωπο απ' την ταινία· αυτή είναι το μόνο άξιο στολίδι του, η ταινία της νίκης, που είχε ασημένια πλουμίδα. Πίσω όμως, κάτω απ' την ταινία, και στο πλάι, γύρω απ' τ' αυτιά μια τούφα μακρινών λεπτών ιούλων (μπούκλες) γλιστράει με άφταστη χάρη προς το σβέρκο και προς τα μάγουλα κι ενώνεται με το χνούδισμα του προσώπου του, σημάδι του μόλις αναφαινόμενου ανδρισμού του.

»Μέσα στο πλαίσιο αυτό τεντώνονται τ' ανοιχτά μα δυνατά τόξα των φρυδιών του, καμπυλωμένα στη ρίζα της μύτης. Μάτια αμυγδαλωτά πλαισιωμένα από δυνατά βλέφαρα, μάτια στοχαστικά, λαμπρά στο φως τους, έντονα στο βλέμμα τους κι όμως ρεμβώδη ανάμεσα στις βλεφαρίδες που είναι από ιδιαίτερα ένθετα ελάσματα, ο βολβός από σμάλτο και δύο κύκλοι από όνυχα διαφορετικού χρώματος για την ίριδα, το φως παίζει ανάμεσά τους χαρίζοντάς τους τόση ζωντάνια, που άμα τα κοιτάξεις πολύ θαρρείς πως φτερακάνε.

»Η έκφρασή του είναι τέλεια αρμονισμένη με τη σεμνότητα της στάσης του. Δεν έχουμε πια εδώ το αρχαϊκό μειδίαμα – την κομψή και χαριτωμένη μα πάντα εξωτερική εκείνη επίδειξη του ιωνισμού. Εδώ φρεσκάρει το αγέρι του αυστηρού ρυθμού με τη διάχυτη στο πρόσωπο στοχαστικότητα που σου αναγγέλλει το εσωτερικό είναι της νεανικής αυτής μορφής...»

Μαζί με τα χάλκινα τμήματα του αναθήματος με τον Ηνίοχο βρέθηκε και τμήμα του λίθινου βάθρου του που σώζει ένα δίστιχο απόσπασμα της έμμετρης αφιερωματικής επι-



Το άγαλμα του Ηνιόχου, του νέου που οδήγησε στη νίκη το άρμα ενός άρχοντα της Σικελίας, ίσως του Ιέρωνα των Συρακουσών ή του Πολύζαλου της Γέλας, στο αριστοκρατικό αγώνισμα της αρματοδρομίας. Οι ιππικοί αγώνες των Πυθίων τελούνταν στον ιππόδρομο της πεδιάδας της Κρίσσας, «εκεί, όπου ούτε ο βροντερός ήχος των ωραίων αρμάτων ούτε ο δυνατός κτύπος των γοργοπόδαρων αλόγων φτάνει στο βωμό του Απόλλωνα» (Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλωνα, II 269-271).

γραφής του. Ο πρώτος στίχος είχε λίγα χρόνια μετά την ίδρυση του αφιερώματος ξαναχαραχθεί για να διορθωθεί η πρώτη γραφή, κι αυτό καθιστά ακόμη πιο δυσανάγνωστη και δυσερμήνευτη την επιγραφή. Σώζεται το όνομα του Πολύζαλου, που ξέρουμε ότι ήταν ένας από τους τέσσερις γιους του Δεινομένη, τύραννου των Συρακουσών. Οι Δεινομενίδες ήταν ξακουστοί στην αρχαιότητα από τους περίφημους χρυσούς τρίποδες που είχαν αφιερώσει στους Δελφούς για να απαθανατίσουν τη νίκη τους κατά των Καρχηδονίων στην Ιμέρα το 479 π.Χ. Οι ποιητές Βακχυλίδης και Πίνδαρος, σύγχρονοι του Ηνίοχου, ύμνησαν στα ποιήματά τους τις νίκες των αδελφών του Πολύζαλου, του Γέλωνα και του Ιέρωνα, στους ιππικούς αγώνες και τις αρματοδρομίες των Πυθίων και της Ολυμπίας. Το άρμα επομένως με τον ηνίοχο αφιέρωσε ο Πολύζαλος είτε για να τιμήσει τη δική του νίκη στα Πύθια είτε για να τιμήσει τη νίκη του αδερφού του Ιέρωνα.

Διχογνωμία υπάρχει και για τον καλλιτέχνη του έργου, καθώς και για την καλλιτεχνική σχολή όπου ανήκει. Πιθανότερη φαίνεται η άποψη ότι είναι δημιούργημα κάποιου από τους σπουδαίους Έλληνες γλύπτες που εργάστηκαν στη Μεγάλη Ελλάδα, ίσως του Πυθαγόρα από τη Σάμο, μεγάλου χαλκοπλάστη, εξόριστου στα χρόνια των Δεινομενιδών στο Ρήγιο της Καλαβρίας. Οι πηγές παραδίδουν ότι τις μορφές του Πυθαγόρα τις χαρακτήριζε ο ρυθμός και η συμμετρία, ενώ ιδιαίτερη ήταν η μέριμνά του για την απόδοση των λεπτομερειών.

Αν και έχουν γραφτεί πάμπολλες μελέτες για την ταύτιση και την ερμηνεία του αναθήματος, την ακριβή αποκατάσταση της όλης σύνθεσης και την τεχνοτροπία του έργου, φαίνεται ότι δεν έχει ακόμη ειπωθεί για όλα αυτά η τελευταία λέξη. Αναμφίβολο είναι πάντως ότι ο Ηνίοχος είναι ένα από τα μεγάλα έργα του αυστηρού ρυθμού, του καλλιτεχνικού ρεύματος που μεσολάβησε μεταξύ των αρχαϊκών και των κλασικών χρόνων (480-460 π.Χ.). Έχει αποβάλει την επιτηδευμένη χάρη και τη διακοσμητική διάθεση που έχουν τα έργα της υστεροαρχαϊκής εποχής. Λιτό και αυστηρό, δεν αποδίδει το εξωτερικό σχήμα, αλλά εκφράζει με αξιοθαύμαστο τρόπο το ήθος του αθλητή.







Το πρόσωπο του Ηνιόχου το ζωντανεύουν τα καλοδιατηρημένα ένθετα μάτια, οι τούφες από τα μαλλιά και το εφηβικό γένη στις παρειές, καθώς και το μισάνοιχτο στόμα όπου μόλις διακρίνονται τα τέσσερα επάργυρα δόντια.



*Το κεφάλι του Ηνιόχου με την ταινία του νικητή,
διακοσμημένη με εμπέστο ασήμι. Οι άκρες της ταινίας,
δεμένες σε έναν λιτό κόμπο, πέφτουν στον αυχένα.*







{ 265

Την κύρια όψη του Ηνιόκου και ολόκληρου του χάλκινου συμπλέγματος με το άρμα μπορούσε να τη δει κανείς μόνο από την πλατεία του ναού, δηλαδή από ένα επίπεδο πολύ χαμηλότερο του πλατώματος όπου ήταν στημένο επάνω στη βάση του, κοντά στο θέατρο των Δελφών. Ο καλλιτέχνης είχε λάβει υπόψη του τη γωνία της θέασης του έργου.





Λεπτομέρειες από το άγαλμα του Ηνίοχου. ΑΡΙΣΤΕΡΑ: Τα λεπτοδουλεμένα γυμνά του πόδια που πατούσαν στέρεα στο δίφρο του άρματος. Κάτω από το δέρμα ξεχωρίζουν οι φλέβες. ΔΕΞΙΑ: Το ανυψωμένο δεξί χέρι του που κρατούσε με μια άνετη χειρονομία τα ντία και το κεντρί.

Η μικρή χαλκοπλαστική

Δίπλα από τα επίσημα αφιερώματα των πόλεων που υπομνημάτιζαν σπουδαία ιστορικά γεγονότα ή των αριστοκρατών που είχαν διακριθεί στους πανελλήνιους αγώνες και σε δημόσια αξιώματα, θα περίμενε κανείς ότι τα χάλκινα ειδώλια, αφιερώματα ανώνυμων πιστών, έδιναν την εντύπωση των φτωχών συγγενών. Κι όμως, μερικά απ' αυτά συναγωνίζονται ως προς την καλλιτεχνική τους ποιότητα τα μεγάλα έργα της χαλκοπλαστικής.

Οι τεχνίτες των τριών ειδωλίων που βρέθηκαν στον αποθέτη της ιεράς οδού και χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 5ου π.Χ. αιώνα, μαθήτευσαν σε τοπικά χαλκοουργικά εργαστήρια, αλλά φαίνεται ότι φιλοδοξούσαν να φιλοτεχνήσουν έργα ισάξια των γνωστών χαλκοπλαστών της εποχής τους. Αφού θαυμάστηκαν για πολλά χρόνια από τους επισκέπτες του ιερού εκτεθειμένα σε κάποιον θησαυρό ή άλλο κτήριο, τα μικρά αυτά αγάλματα έπεσαν θύματα μιας φυσικής καταστροφής και αναδιαμόρφωσης του χώρου όπου φυλάσσονταν. Για να μη βγουν έξω από το τέμενος του θεού στον οποίο ήταν αφιερωμένα θάφτηκαν ευλαβικά από τους πιστούς σ' ένα λάκκο (αποθέτη) μαζί με άλλα πολύτιμα αφιερώματα. Έτσι διέφυγαν τη σύλησή τους και η ανακάλυψή τους μας χάρισε έναν αληθινό θησαυρό των χρόνων του αυστηρού ρυθμού που μας εισάγει στην κλασική τέχνη.

Στο χάλκινο θυμιατήρι νεαρή γυναίκα με μακρύ πέπλο και δικτυωτό κάλυμμα στα μαλλιά συγκρατεί στα υψωμένα χέρια και το κεφάλι της ημισφαιρικό λέβητα, όπου τοποθετούνταν το θυμίαμα. Στο χείλος του σκεύους εφάρμοζε διάτρητο κωνικό πώμα, από όπου αναδιδόνταν οι αναθυμιάσεις. Η πεπλοφόρος μορφή φοράει τον απέρητο δωρικό πέπλο, το ένδυμα που κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος του 5ου αιώνα π.Χ.

Η ισορροπία στις αναλογίες είναι το κύριο επίτευγμα του σπουδαίου καλλιτέχνη που φιλοτέχνησε το θυμιατήρι. Μολονότι το τελετουργικό σκεύος έχει μεγαλύτερο όγκο και ύψος από το στήριγμά του, ο θεατής έχει την αίσθηση ότι τα λεπτά χέρια της γυναίκας στηρίζουν ανάλαφρα το μεγάλο βάρος. Η απόδοσή του από τους περισσότερους μελετητές σε παριανό εργαστήριο δεν είναι αδιαμφισβήτητη, καθώς και άλλα τοπικά χαλκοουργικά εργαστήρια της Πελοποννήσου, ακόμη και των Δελφών, διεκδικούν την κατασκευή του.

268 }

Το χάλκινο ειδώλιο του νέου που παίζει διπλό αυλό ίσως ήταν αφιέρωμα ενός αυλητή, νικητή σε μουσικούς αγώνες. Ξέρουμε ότι αγώνες αυλού καθιερώθηκαν στα Πύθια των Δελφών από το 582 π.Χ. και ότι οι αυλητές εικονίζονται συχνά να συνοδεύουν τις ασκήσεις των νέων στα γυμνάσια. Ντυμένος με τον ποδήρη χιτώνα των μουσικών ο αυλητής των Δελφών φυσάει τον διπλό αυλό με την ενίσχυση της φορβειάς, των δερμάτινων ιμάντων που δένονταν γύρω από το κεφάλι και το στόμα και συγκρατούσαν τα μάγουλα του μουσικού. Από τον αριστερό ώμο του κρέμεται η θήκη του διαύλου. Είναι έργο κορινθιακού εργαστηρίου.

Στο σύμπλεγμα δύο αθλητών εικονίζεται ένα ζευγάρι νέων με όμοιο σώμα και πρόσωπο. Ο αθλητής στα αριστερά, ίσως κάποιος νικητής στο άλμα εις μήκος κατά τους Πυθικούς αγώνες, κρατάει τον αλτήρα, που τον βοήθησε να κερδίσει τη νίκη, ενώ με το υψωμένο δεξί του χέρι επιδεικνύει το στεφάνι του νικητή. Ο νέος στα δεξιά χαιρετάει τον συναθλητή του ανοίγοντας διάπλατα τα χέρια του.

Θεωρείται ότι κατασκευάστηκε σε αττικό εργαστήριο και είναι ένα από τα σπάνια πρωτότυπα έργα του 5ου αι. που παριστάνουν ένα σύμπλεγμα. Οι μορφές δεν παρατάσσονται η μια δίπλα στην άλλη, αλλά συνδέονται μεταξύ τους με τη στάση και τις κινήσεις του, δίνοντάς μας έτσι μια ιδέα των πολυπρόσωπων συνθέσεων των μεγάλων αγαλμάτων που περιγράφει ο Πausanias στην ιερά οδό.

Από τα μέσα του 5ου αιώνα η μικροπλαστική παύει να είναι το πεδίο πειραματισμού και σιγά-σιγά φθίνει. Η ανάδειξη μεγάλων προσωπικοτήτων στην πλαστική, που τα έργα τους ήταν εκτεθειμένα στα πανελλήνια ιερά, επηρέασε άμεσα τα τοπικά εργαστήρια, έτσι ώστε στα περισσότερα ειδώλια υπερισχύει πλέον η μίμηση μεγάλων προτύπων παρά η συνέχιση της τοπικής παράδοσης.

Στο ειδώλιο του αθλητή που προσφέρει σπονδή (430-420 π.Χ.) ο τεχνίτης είχε επηρεαστεί από τα σύγχρονα έργα του Πολυκλείτου, όπως φανερώνει η ευλύγιστη στάση και η ισόρροπη κίνηση της μορφής.







Χάλκινο ειδώλιο αυλητή που ίσως είχε πάρει μέρος στους μουσικούς αγώνες των Πυθίων ή άλλης εορταστικής εκδήλωσης του ιερού. Βρέθηκε το 1939 στον θαμμένο θησαυρό της ιεράς οδού. Αρχές 5ου αι. π.Χ.

272 }



Χάλκινο σύμπλεγμα δύο αθλητών, ίσως νικητών στους γυμνικούς αγώνες των Πυθίων. Βρέθηκε το 1939 στον θαμμένο θησαυρό της ιεράς οδού. 470-460 π.Χ.



{ 273



Χάλκινο ειδώλιο αθλητή που τελεί σπονδή, επηρεασμένο από την τέχνη του Πολυκλείτου. 430-420 π.Χ.



Λοφίο περικεφαλαίας, ό,τι απέμεινε από ένα μεγάλο χάλκινο άγαλμα του 5ου αι. π.Χ. Διακοσμείται με μαίανδρο που σχηματίζεται με εμπύεστη ορειχάλκινη ταινία.

{ 275



Λαβή ασπίδας (πόρπαξ) από μεγάλο χάλκινο άγαλμα.



Το θέατρο των Δελφών που χτίστηκε από τους βασιλείς του ελληνοιστικού βασιλείου της Περγάμου τον 2ο αι. π.Χ. για την τέλεση των μουσικών και δραματικών αγώνων. Στον ίδιο χώρο τελούνταν και παλαιότερα εορταστικές εκδηλώσεις. Μόνιμο σκηνικό τους ήταν η κοιλάδα του Πλειστού και τα βουνά της Κίρφης.

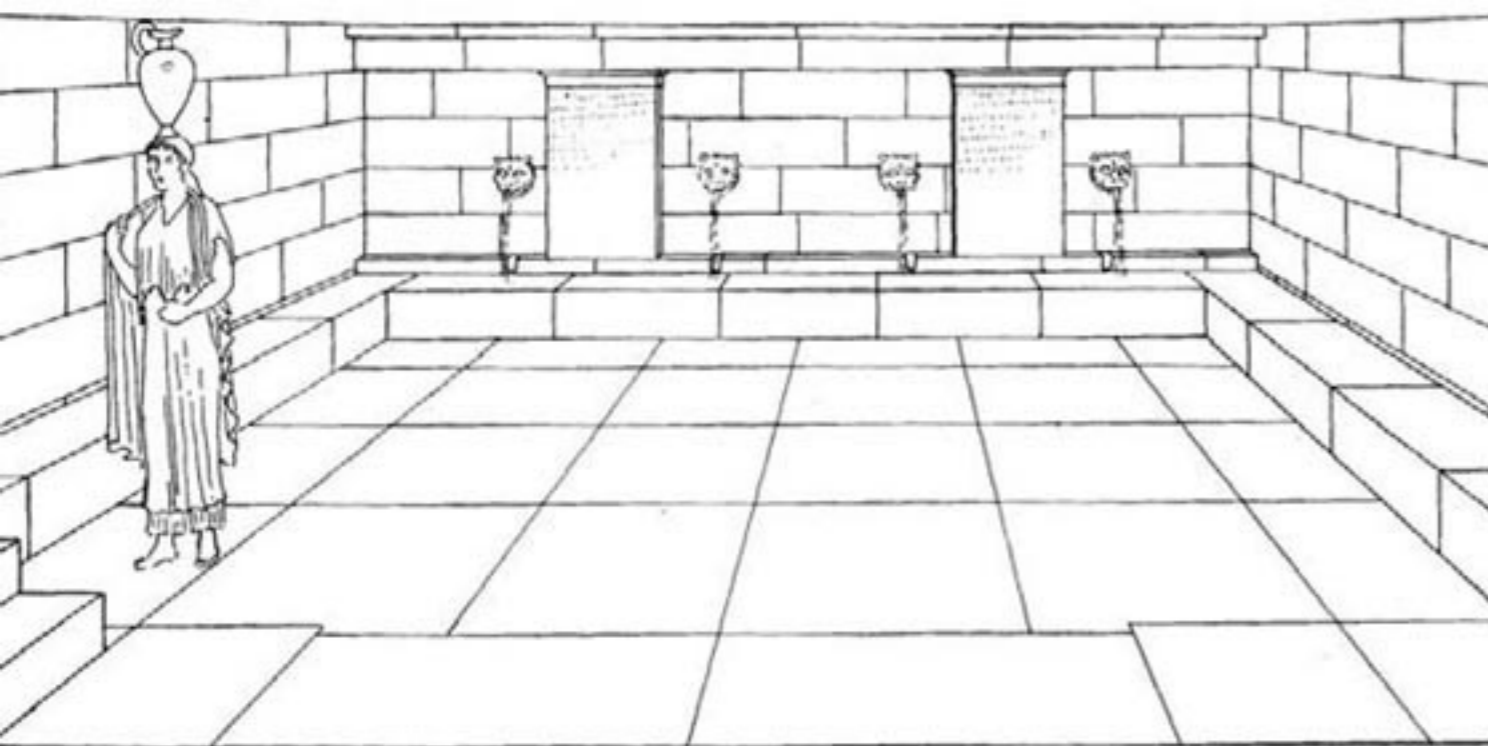




ΚΑΣΤΑΛΙΑ

Στο मुखό των δύο βράχων του Παρνασσού, των Φαιδριάδων, που χωρίζονται μεταξύ τους με ένα φοβερό φαράγγι, το Αρκουδόρεμα, αναβρύζει το νερό της Κασταλίας, της Ξακουστής ήδη από τα χρόνια του ομηρικού ύμνου πηγής που, μαζί με τις άλλες πλούσιες πηγές, τροφοδοτούσε τον οικισμό και το ιερό των Δελφών με το κρυστάλλινο νερό της.

Γεμάτοι θαυμασμό κι ευγνωμοσύνη για την ευεργεσία αυτή της φύσης, οι χρήστες της πηγής τη θεώρησαν τόπο ιερό και της έδωσαν το όνομα της ομώνυμης νύμφης· τον 6ο αι. π.Χ. τον ομόρφυναν με μια μνημειακή κρήνη που κατασκεύασαν στην είσοδο του απάτητου φαραγγιού, κοντά στο δρόμο που οδηγούσε στην πόλη και το ιερό των Δελφών. Είχε τη μορφή ανοικτού ορθογώνιου θαλάμου, με πλακόστρωτη αυλή και καλοχτισμένους τοίχους που τις τρεις πλευρές του τις διέτρεχε λίθινο παγκάκι. Το νερό ξεπηδούσε μέσα από χάλκινους κρουνοί σε σχήμα λεοντοκεφαλής, στερεωμένους στη βόρεια πλευρά. Γι' αυτό ο Πίνδαρος περιγράφει το νερό της αρχαϊκής αυτής κρήνης να βγαίνει από χάλκινες πύλες (*χαλκόπυλον ὕδωρ*).



Αναπαράσταση της αρχαϊκής κρήνης της Κασταλίας. ΔΕΞΙΑ: Χάλκινος κρουνός από όπου έτρεχε το «χαλκόπυλον» ύδωρ.

Στα υστεροελληνιστικά ή τα ρωμαϊκά χρόνια λάξευσαν στα ριζά του βράχου της Υάμπειας (σημ. Φλεμπούκου) μια νεότερη κρήνη που είδε ο Πausανίας ανηφορίζοντας το δρόμο από το Γυμνάσιο στο ιερό. Το νερό της, όπως ο ίδιος μας λέει, ήταν ευχάριστο να το πεις και ωραίο για να λουσθείς («*καὶ πειν ἤδὲ καὶ λούσθαι καλὸν*»). Στην πρόσοψη της λαξευμένης λεκάνης-δεξαμενής σώζονται τα ίχνη μαρμάρινων παραστάδων που έδιναν στην κρήνη μια ωραία κατακόρυφη άρθρωση και ανάμεσά τους ήταν οι χάλκινοι κρουνοί-λεοντοκεφαλές. Ψηλότερα, στην επιφάνεια του βράχου, είναι σκαλισμένες κόγχες, όπου τοποθετούσαν αφιερώματα (πήλινα ειδώλια, ανάγλυφα, γλυκίσματα κ.ά.).

Η πολυύμνητη πηγή της Κασταλίας συνδέθηκε τόσο με την ιστορία των Δελφών, ώστε το όνομά της να είναι ταυτόσημο με τον ιερό τόπο του Απόλλωνα και το μαντείο του. Είναι η «καλλίρροος κρήνη» που υμνεί ο ποιητής του δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα και ο Πίνδαρος για να δηλώσει το δελφικό ιερό χρησιμοποιεί την έκφραση «δίπλα στα νερά της Κασταλίας» ή «ζήτησα χρησμό από το μαντείο στην Κασταλία» (*μεμάντενμαι ἐπὶ Κασταλία*). Το νερό της είχε ιδιαίτερο ρόλο στη λατρεία του θεού και την τελετουργία της χρησιμοδοσίας. Με αυτό έπρεπε να καθαρίζονται οι προσκυνητές, οι ιερείς και οι θεράποντες του ναού, όπως μας λένε οι γυναίκες του χορού στον *Ίωνα* του Ευριπίδη.

Σεις ιερείς του Απόλλωνος, πηγαίνετε
στης Κασταλίας στις πηγές τ' ασημωμένα τα νερά,
και στο ναό να μπαίνετε
λουσμένοι με τα νάματα τ' αγνά και δροσερά...

Με το νάμα της Κασταλίας ραντίζει η θερααινίδα του Απόλλωνα το ναό του,
και με τ' αγγείο το χρυσό τη γη θα καταβρέξω,
με το καθάριο το νερό
όπου κυλά στην Κασταλία,
εγώ, που απ' την αμαρτία
έχω κρεβάτι καθαρό . . .

(ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, *Ίων*, στ. 94 -97, 144-150, μτφρ. Π. Δημητρακόπουλου)

Στα κείμενα των πρώτων χριστιανικών χρόνων, η εκπνοή της αρχαίας λατρείας και το τέλος του μαντείου ταυτίζεται με την απώλεια της μαντικής δύναμης του νερού της Κασταλίας: «σεσίγηται ἡ Κασταλία πηγή... καὶ ὕδωρ ἔστιν οὐ μαντευόμενον» (έχει σιωπάσει η Κασταλία . . . και το νερό της δεν δίνει πια χρησμούς). Κι όταν οι Δελφοί ερημώθηκαν, θάφτηκαν κάτω από το χωριό Καστρί και στα χρόνια της Τουρκοκρατίας εξαφανίστηκαν από τη μνήμη των ανθρώπων, τα κατάλοιπα της λαξευτής κρήνης του βράχου έμειναν όρθια ως το μοναδικό σημάδι του ιερού τόπου για τους περιηγητές και τους επισκέπτες με το εκκλησάκι του Αϊ-Γιάννη, που βλέπουμε στα παλιά σχέδια και τις φωτογραφίες χτισμένο μπροστά από τη μεγάλη κόγχη του βράχου.



Η νεότερη κρήνη της Κασταλίας.
2ος / 1ος αι. π.Χ.



ΠΗΛΙΝΕΣ ΚΕΡΑΜΩΣΕΙΣ

Το απόγειο της αρχιτεκτονικής διακόσμησης

ΚΤΟΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΛΑΞΕΥΜΕΝΟΥΣ ΛΙΘΟΥΣ με τον γλυπτό διάκοσμο, οι ανασκαφές στους Δελφούς έφεραν στο έφως πολλές πήλινες κεραμώσεις, ακροκέραμα από τα μέτωπα ηγεμόνων κεραμίδων και σίμες, που προέρχονται από τις στέγες οικοδομημάτων των ιερών του Απόλλωνα και της Αθηνάς Προναίας. Πολλές από αυτές αποδίδονται σε συγκεκριμένα μνημεία, κυρίως θησαυρούς και στοές, που γνωρίζουμε από τις πηγές ή από τις ανασκαφές, ενώ άλλες ανήκουν σε αταύτιστα κτήρια.

Μια πλούσια σειρά αρχαϊκών κεραμώσεων, που η τυπολογική τους κατάταξη τις αποδίδει σε περισσότερες από τριάντα κορινθιακές στην πλειονότητά τους στέγες, επιβεβαιώνει την έντονη οικοδομική δραστηριότητα στο Απολλώνιο ιερό τον 6ο αι. π.Χ. Τα αρχαιότερα από τα πήλινα αυτά αρχιτεκτονικά μέλη αποτελούν τους μοναδικούς μάρτυρες των μικρών κτηρίων που καταστράφηκαν στη μεγάλη πυρκαγιά του 548/47 π.Χ. και τα θεμέλιά τους καταχώθηκαν κατά τη διαμόρφωση του μεγάλου τεκνητού ανδρήρου, επάνω στο οποίο χτίστηκε ο αρχαϊκός ναός των Αλκμεωνιδών.

Πλούσια πλαστική και ζωγραφική διακόσμηση συνδυάζουν τα πήλινα αρχιτεκτονικά του πώρινου ναού της Προναίας Αθηνάς και άλλων κτηρίων αβέβαιης ταύτισης, που χρονολογούνται στο τέλος του 6ου αι. π.Χ. Τα δύο ακρωτήρια που στόλιζαν τις ακρινές γωνίες της στέγης του ναού της πολιούχου θεάς και παρίσταναν φτερωτές Νίκες, είναι έξοχα δείγματα κεραμοπλαστικής σε μεγάλο μέγεθος. Ο πλούτος των χρωμάτων και η ποικιλία των διακοσμητικών θεμάτων, είτε αυτά είναι γεωμετρικά σχήματα είτε εμπνέονται από τον κόσμο της φύσης (άνθη, φύλλα, μίσχοι, πέταλα και σέπαλα, μπουμπούκια κ.ά.), διακρίνουν και τις πολυτελείς επενδύσεις της στέγης κτηρίων του 5ου αι. π.Χ., όπως της «λέσχης των Κνιδίων», του οικοδομήματος που με αγωνία αναζητούσαν οι Γάλλοι ανασκαφείς μήπως και βρουν στα ερείπιά του τις διάσημες στην αρχαιότητα ζωγραφικές συνθέσεις του Πολύγνωτου. Τα κομμάτια της πήλινης κεράμωσης της περιβόητης λέσχης ήταν όμως τα μόνα δείγματα που διασώθηκαν από τη ζωγραφική του διακόσμηση.

Τα καλοδιατηρημένα χρώματα των πήλινων κεραμώσεων είναι το μοναδικό αυθεντικό στοιχείο που διαθέτουμε σήμερα για να ζωντανέψει στη φαντασία μας η πολυχρωμία της αρχαίας αρχιτεκτονικής, καθώς από τα έντονα άλλοτε χρώματα που ζωήρευαν το μάρμαρο και συμπλήρωναν την πλαστική διακόσμηση του αρχιτεκτονήματος σώθηκαν μόνο λιγοστά και ξεθωριασμένα από το χρόνο δείγματα. Γι' αυτό και οι πολύχρωμες σχεδιαστικές αναπαραστάσεις στεγών είναι ένα πολύ δημοφιλές θέμα στους αρχιτέκτονες του προπερασμένου αιώνα, που τους δίνει την ευκαιρία να αναζωπυρώσουν μακρές συζητήσεις για τη χρήση της πολυχρωμίας στην αρχαία αρχιτεκτονική και πλαστική. Οι δελφικές κεραμώσεις συνεπήραν με τον πλούτο των χρωμάτων τους τον Τουρναίτε, που φιλοτέχνησε με αξιοθαύμαστη ακρίβεια στα 1893-1896 μια σειρά από είκοσι μικρές υδατογραφίες με όψεις πήλινων ανθεμίων και σιμών. Οι ακουαρέλες αυτές, μαζί με τις χρωματιστές αναπαραστάσεις των μνημείων, έδωσαν μια ρομαντική χάρη και λαμπρότητα στα ερείπια του ιερού, που μόλις είχαν ανασκαφεί.

Το φτερό και ο βραχίονας από φτερωτή Νίκη, ακρωτήριο του ναού της Αθηνάς Προναίας. Τέλη 6ου αι. π.Χ.



Τα μέτωπα των πύλινων κεραμίδων κορινθιακού τύπου που βρίσκονταν στις απολήξεις της στέγης (ηγεμόνες κεραμίδες), οι σίμες και τα ακροκέραμα, συμπλήρωναν με τα γραπτά τους κοσμήματα και τα ζωηρά τους χρώματα τη διακόσμηση των οικοδομημάτων του ιερού. Τμήμα σίμης με κοσμήματα πλοχμού, οδοντώσεων και ροδάκων. Γύρω στο 560 π.Χ.

Τμήμα σίμης με ανθέμια εναλλασσόμενα με λωτούς και γλωσσωτά εξωστρεφή φύλλα. 540-530 π.Χ.





Ακροέραμο (μέτωπο «ηγεμόνα καλυπτήρα») με ανάγλυφη και γραπτή διακόσμηση: ανθέμιο ανάμεσα σε δύο βλαστούς που απολήγουν σε σπείρες. 6ος αι. π.Χ.

Απότμημα σίμης από τη στέγη αρχαϊκού οικοδομήματος. Γραπτή διακόσμηση με διπλό πλοχμό και γλωσσωτά εξωστρεφή φύλλα.
560-550 π.Χ.





Απότμημα σίμης με ανάγλυφη διακόσμηση από ρόδακες, συνεχόμενες σπείρες και γλωσσωτά εξωστρεφή φύλλα. Αποδίδεται στο θησαυρό των Κερκυραίων, ένα από τα παλαιότερα οικοδομήματα του ιερού. Γύρω στο 580 π.Χ.







*Λεπτομέρεια από τη σίμη της προηγούμενης
σελίδας: άλογο που καλπάζει με ιππέα.*

Ακροκέραμα (μέτωπα «ηγεμόνων καλυπτήρων») με ανάγλυφη διακόσμηση: ανθέμιο μεταξύ δύο βλαστών που καταλήγουν σε σπείρες και (δεξιά) μορφή Σφίγγας. Α΄ μισό 6ου π.Χ.







Τμήματα της ίδιας πιθανόν φτερωτής Νίκης που στόλιζε τη στέγη του πώρινου ναού της Αθηνάς Προναίας (ακρωτήριο): το κεφάλι με διάδημα, το φτερό με το βραχίονα και το φόρεμα κάτω από το οποίο διαγράφεται το λυγισμένο πόδι. Έξοχο δείγμα της κεραμοπλαστικής τέχνης σε μεγάλο μέγεθος. Τέλη 6ου αι. π.Χ.



Θραύσμα από γυναικείο κεφάλι. Προέρχεται από τον κεραμοπλαστικό διάκοσμο στέγης αταύτιστου κτηρίου.
Τέλη 6ου αι. π.Χ.

{ 293



Γυναικείο κεφάλι της Αθηνάς από το αέτωμα του πώρινου δωρικού ναού της θεάς. Ο πωρόλιθος καλύπτεται με κονίαμα επιζωγραφισμένο με έντονα χρώματα.



Το ανασηκωμένο άκρο γυναικείου ποδιού που φοράει σανδάλι. Τέλη 6ου αι. π.Χ.



294 }

Τμήματα από σίμες που ανήκουν σε αταύτιστα οικοδομήματα του ιερού του 5ου αι. π.Χ. Διακοσμούνται με αστραγάλους, ανθέμια εναλλασσόμενα με άνθη λωτού, μαιάνδρους και άβακες.





Δύο ακροκέραμα (μέτωπα «ηγεμόνων κεραμίδων»). Το επάνω με την έντεχνη ζωγραφική διακόσμηση προέρχεται από την περίφημη Λέσχη των Κνιδίων (470 π.Χ.). Το κάτω προέρχεται από τον πώρινο ναό της Αθηνάς Προναίας (τέλη 6ου αι. π.Χ.). Η διακόσμηση αποτελείται από ανεστραμμένο λωτό στη βάση, οι βλαστοί του οποίου καταλήγουν σε σπείρες. Από τον κάλυκα του λωτού αναπτύσσεται ανθέμιο.

{ 295





296 }

Γωνιακή σίμη με υδρορρόη σε σχήμα λεοντοκεφαλής. Διακοσμείται με μαίανδρο, άβακες και σχηματοποιημένα φύλλα. Προέρχεται από τη στέγη στωικού οικοδομήματος που βρισκόταν στην αρχή της ιεράς οδού. Τέλη 5ου αι. π.Χ.





Τμήμα γωνιακής σίμης με υδρορρόη-λεοντοκεφαλή. Έχει την ίδια προέλευση με τη σίμη της προηγούμενης σελίδας. Στο επάνω τμήμα υπάρχει υποδομή για τη στήριξη ακρωτηρίου.





ΣΤΟ ΙΕΡΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΠΡΟΝΑΙΑΣ

ΤΑ ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΑ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ του Απόλλωνα υπάρχει στους Δελφούς ένα άλλο μικρότερο ιερό, όπου φτάνουμε Σήμερα κατηφορίζοντας από τον δημόσιο δρόμο, αφού προσπεράσουμε την Κασταλία. Ήταν αφιερωμένο στην Αθηνά, που εδώ ονομάζεται *Προναία* (προ του ναού), επειδή το ιερό της το συναντούσε ο επισκέπτης που ερχόταν από τον μεσογειακό δρόμο πριν από το ιερό τέμενος του Απόλλωνα.

Δύο αρχιτεκτονικά κομψοτεχνήματα

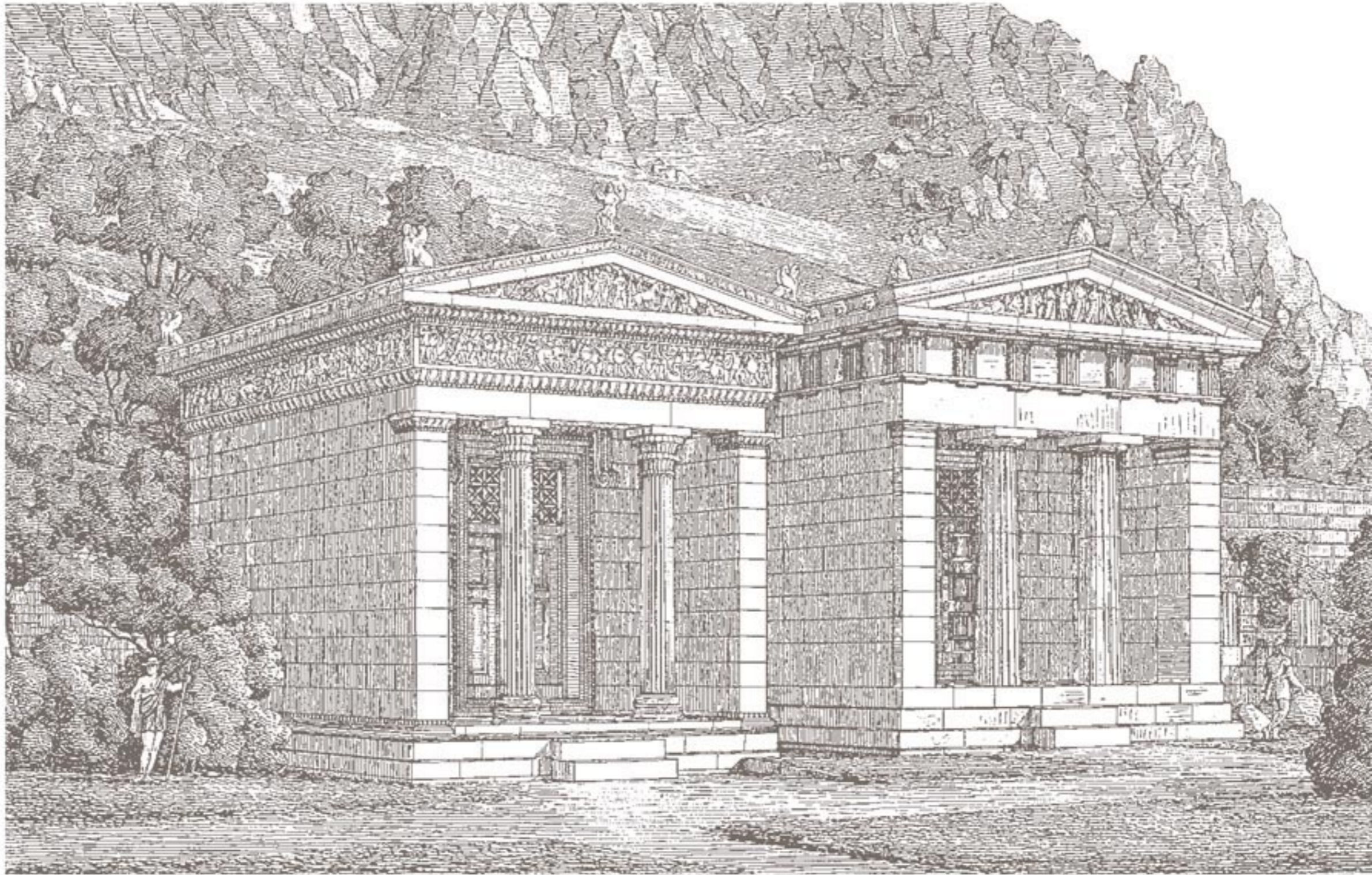
Ανάμεσα στα οικοδομήματα του ιερού της Αθηνάς Προναίας ξεχώριζαν για το ωραίο υλικό τους, καλοδουλεμένο μάρμαρο της Πάρου, και τον πλούτο της πλαστικής τους διακόσμησης δύο θησαυροί. Στέκονταν ο ένας δίπλα στον άλλον σαν να συναγωνίζονταν με τους διαφορετικούς αρχιτεκτονικούς ρυθμούς τους και άστραφταν σαν δύο αληθινά πετράδια, όπως τα χαρακτηρίζει ο Χρήστος Καρούζος. Ο παλαιότερος, χτισμένος στα τέλη του 6ου αι. π.Χ., θεωρείται αφιέρωμα των κατοίκων της Μασσαλίας, αποικίας της αιολικής πόλης Φώκαιας, και γι' αυτό είναι γνωστός ως αιολικός θησαυρός των Μασσαλιωτών. Από τα γλυπτά της ζωφόρου του πάνω από το επιστύλιο σώθηκαν αρκετές μορφές, που η αποσπασματικότητά τους δεν μας επιτρέπει να αποκαταστήσουμε το εικονιζόμενο θέμα (πιθανόν Αμαζονομαχία και Γιγαντομαχία), αλλά φανερώνουν μια εξαιρετική ποιότητα δουλειάς με τα χαρακτηριστικά της ύστερης αρχαϊκής εποχής, τα διογκωμένα μάτια, το συγκρατημένο χαμόγελο και την εξεζητημένη δήλωση των λεπτομερειών. Στα πόδια με τις περικνημίδες, ο γλύπτης αποδίδει τις λεπτομέρειες της διακόσμησης με λεπτουργική ακρίβεια.

Από την πρόσοψη του θησαυρού αυτού σώζεται και ένας σπάνιος τύπος κιονόκρανου. Σχηματίζεται από καμπύλα φύλλα που κλίνουν προς τα έξω και θεωρείται ως χαρακτηριστικός τύπος της αρχιτεκτονικής της Αιολίας, μητρόπολης των Μασσαλιωτών στη βόρεια μικρασιατική ακτή. Για τούτο και ονομάζεται αιολικό κιονόκρανο. Είναι η πρόδρομη μορφή του κιονόκρανου με τον τύπο του φοινικόδεντρου που υιοθέτησαν στην ελληνιστική εποχή οι αρχιτέκτονες της Περγάμου.

Άγνωστη μας είναι η πόλη που ανέθεσε στην Αθηνά τον δεύτερο, τον λεγόμενο δωρικό θησαυρό, μετά τους Περσικούς πολέμους γύρω στο 470 π.Χ. Στην ιωνική ζωφόρο του πρωιμότερου διπλανού του κτηρίου αντιπαραβάλλει τις μετόπες του δωρικού ρυθμού του. Από την πλαστική τους διακόσμηση σώθηκαν θραύσματα μορφών με ισχυρή κίνηση, πιθανόν από σκηνές κάποιας μάχης. Είναι λιγοστά, αλλά αρκετά για να μας αποκαλύψουν τον «αυστηρό ρυθμό» της εποχής τους που εγκαταλείπει τα υστεροαρχαϊκά χαρακτηριστικά και προαναγγέλλει την κλασική τέχνη. Στους κορμούς των γυμνών νέων είναι χαρακτηριστική η εκφραστική απόδοση του αθλητικού σώματος με τους δυνατούς μυς.



Τα ερείπια των δύο θησαυρών του ιερού της Αθηνάς Προναίας: του δωρικού (γύρω στο 470 π.Χ.) και του αιολικού των Μασσαλιωτών (τέλη 6ου αι. π.Χ.).



Αναπαράσταση του αιολικού και του δωρικού θησαυρού στο ιερό της Αθηνάς Προναίας από τον Γερμανό αρχαιολόγο H. Romtow.

304 }





{ 305

Θραύσματα ανάγλυφων μορφών από τη ζωφόρο του θησαυρού των Μασσαλιωτών. Κεφάλια κρανοφόρων πολεμιστών. Χαρακτηριστική είναι η ανάδειξη λεπτομερειών με σχεδιαστική ακρίβεια. Τέλη 6ου αι. π.Χ.



Για τη θόλο των Δελφών

... de tholo, qui est Delphis
(ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ, *De Architectura*, VII,12)

Το αρχιτεκτονικό όμως κόσμημα του ιερού της Αθηνάς Προναίας είναι η θόλος, όπως ονομάζει ο Βιτρούβιος στο βιβλίο του για την αρχιτεκτονική το οικοδόμημα με το ασυνήθιστο κυκλικό σχήμα. Στοιχεία από όλους τους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς συνδυάζονται εδώ σ' ένα παιχνίδισμα που δεν αφαιρεί όμως τίποτε από τη σχεδιαστική σύλληψη του συνόλου, την ακρίβεια και την τελειότητα στην εκτέλεση των λεπτομερειών. Η εξωτερική κιονοστοιχία με τους είκοσι ψηλόλιγνους κίονες –έχουν αναστηλωθεί οι τρεις– στήριζε ένα διάζωμα με τρίγλυφα και μετόπες. Ο κυκλικός τοίχος του σπηκού, του κεντρικού χώρου του κτηρίου, επιστεφόταν επίσης από παρόμοιο διάζωμα με τρίγλυφα και μετόπες μικρότερου όμως μεγέθους. Την εσωτερική όψη του περιέτρεχε λίθινο θρανίο, όπου πατούσαν δέκα κορινθιακοί ημικίονες προσκολλημένοι στην κοίλη επιφάνεια του τοίχου. Αυτή την εναλλαγή των διαφορετικών αρχιτεκτονικών στοιχείων συμπλήρωνε η φυσική πολυχρωμία την οποία απέδιδε η χρήση διαφορετικών υλικών, πωρόλιθου στο κρηπίδωμα, πεντελικού μαρμάρου και ελευσινιακού τιτανόλιθου στην ανωδομή. Μαρμάρινη ήταν και η οχτάριχτη οροφή του κτηρίου, που τη στόλιζαν ακρωτήρια με τη μορφή γυναικείων αγαλμάτων σε ζωηρή κίνηση.

Η θόλος, που ήδη από την αρχαιότητα συγκαταλέγεται στα ωραιότερα αρχιτεκτονήματα, χρονολογείται από τα τεχνοτροπικά στοιχεία, κυρίως του πλαστικού της διακόσμου, γύρω στο 380-370 π.Χ., αλλά παραμένει το αινιγματικότερο μνημείο των Δελφών ως προς τη λειτουργία του. Το αίνιγμα αυτό έχει την αρχή του στον Πausανία, ο οποίος στην περιγραφή των μνημείων του τεμένους της Αθηνάς Προναίας παραλείπει, για ανεξήγητους για μας λόγους, τη θόλο, και συνεχίζεται ως σήμερα με μια απέραντη βιβλιογραφία για την ερμηνεία του κτηρίου, χωρίς να έχει δοθεί ακόμη πειστική απάντηση.

Το ίδιο άξιοι και τολμηροί με τον αρχιτέκτονα του μνημείου, που παραδίδεται ότι ήταν ο Θεόδωρος από τη Φώκαια της Μικράς Ασίας, είναι οι άγνωστοι τεχνίτες που φιλοτέχνησαν τον γλυπτό του διάκοσμο. Οι μορφές των ανάγλυφων μετοπών αποδίδονται σε υψηλό ανάγλυφο και για το λόγο αυτό εύκολα αποσπάστηκαν από τις πλάκες του βάθους, οι οποίες λειάνθηκαν για να χρησιμοποιηθούν ως οικοδομικό υλικό και καλύμματα ταφών στα πρωτοχριστιανικά χρόνια. Ύστερα από υπομονετική προσπάθεια συσχετισμών και συγκολλήσεων των διάσπαρτων γύρω από το μνημείο θραυσμάτων, που διήρκεσε πολλά χρόνια, μπορούμε σήμερα να έχουμε μια γνώση, έστω και ελλιπή, για τα θέματα και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των ανάγλυφων παραστάσεων. Στις εξωτερικές μεγάλες μετόπες παριστάνονταν σκηνές Αμαζονομαχίας και Κενταυρομαχίας, γνωστές στη μυθολογία και αγαπτές στην ελληνική τέχνη. Στην εσωτερική ζωφόρο, από την οποία διασώθηκαν μόνο αποσπασματικές μορφές μικρότερης κλίμακας από εκείνες της εξωτερικής, ίσως παριστάνονταν οι άθλοι του Ηρακλή και του Θησέα, έχουν όμως διατυπωθεί και άλλες απόψεις.

Τα αρχιτεκτονικά ανάγλυφα της θόλου βρίσκονται κοντά στα ανάγλυφα του ναού του Ασκληπιού στην Επίδαυρο. Παρά την αποσπασματικότητά τους φανερώνουν τις δεξιότητες των δημιουργών τους στην επεξεργασία του μαρμάρου, την απόδοση των λεπτομερειών και την ακρίβεια της ανατομίας των μορφών. Το υψηλό ανάγλυφο που αποσπάται από την πλάκα της μετόπης, η ελευθερία της κίνησης, η δραματική ένταση, το πάθος στη σύγκρουση των αντιπάλων, ζωντανεύουν τις σκηνές, ενώ παράλληλα εισάγουν ένα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό ρεύμα στην εικονογραφική παράδοση του 4ου αι. π.Χ. και στην τέχνη του αναγλύφου, που ανταγωνίζεται την ολόγλυφη πλαστική.

Τα ακρωτήρια με την ανάλαφρη κίνηση θυμίζουν τις αντίστοιχες Νίκες του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. Το ένδυμα αποδίδεται με πλούσιες πτυχές που επιτρέπουν να διαγράφεται το σφριγηλό σώμα. Ο επιδέξιος γλύπτης κατορθώνει να αποδώσει το τολμηρό ανέμισμα του ιματίου με το συμπαγές και βαρύ μάρμαρο που δεν προσφέρεται, όπως ο χαλκός, για τέτοιους πειραματισμούς στατικής. Αυτό φανερώνει ότι ήταν εξοικειωμένος με τα επιτεύγματα της χαλκοπλαστικής του καιρού του.

Άποψη της θόλου. Η μερική αναστήλωσή της πραγματοποιήθηκε το 1988. Οι κίονες αποτελούνται από πέντε σπονδύλους και έχουν ένα ραδινότερο σχήμα από όλα τα γνωστά παραδείγματα δωρικού ρυθμού του 5ου και των αρχών του 4ου αι. π.Χ.



Δύο μετόπες από την εξωτερική ζωφόρο της θόλου με τις σκηνές Αμαζονομαχίας. Στην πρώτη, γυμνός άνδρας προσπαθεί να δαμάσει αφηνιασμένο άλογο. Στη δεύτερη Αμαζόνα ετοιμάζεται να δώσει το χαρακτηριστικό χτύπημα στον πληγωμένο και ήδη πεσμένο στα γόνατα αντίπαλό της. Οι ολόγλυφες μορφές, απελευθερωμένες από την πλάκα της μετόπης, προσδίδουν με την τολμηρή κίνηση και συστροφή τους δραματική ένταση στις σκηνές. 480-470 π.Χ.
ΔΕΞΙΑ: Λεπτομέρεια της μετόπης με τη σκηνή μάχης Αμαζόνας και Έλληνα.



310 }



Τμήμα της μαρμάρινης σίμης που περιέτρεχε την περιφέρεια της στέγης της θόλου. Η ανάγλυφη διακόσμηση αποτελείται από άκανθα, βλαστόσπειρες και ανεστραμμένα ανθήμια ανάμεσα στις υδρορρόες-λεοντοκεφαλές. 480-470 π.Χ.





Κορμοί μαχόμενων μορφών αποσπασμένων από τις μετόπες της εξωτερικής ζωφόρου της θόλου. Κορμός γυμνού άνδρα με αθλητικό σώμα και Αμαζόνα με πτυχωτό ιμάτιο που συγκρατείται στη μέση και στο στήθος με λεπτή ταινία. 480-470 π.Χ.



{ 313

Κορμοί μαχόμενων Αμαζόνων αποσπασμένοι από τις μετόπες της εξωτερικής ζωφόρου της θόλου. Στην πρώτη μορφή (επάνω), το λεπτό ένδυμα κολλάει στο σώμα και αφήνει να διαγράφεται η αρμονική γυναικεία ανατομία. Στη δεύτερη (κάτω), η σφοδρότητα της μάχης έχει μετατοπίσει το χιτώνα και έχει αποκαλύψει τον δεξιό ώμο και το στήθος. 480-470 π.Χ.



314 }





Ανδρικό κεφάλι από τις μικρότερες μετόπες της εσωτερικής ζωφόρου της θόλου.

Σελ. 314: Θραύσματα μορφών από τις μετόπες της θόλου. Το επάνω τμήμα γυναικείου κορμού, ανδρικός αθλητικός κορμός και γυναικείο πέλμα που ανασκώνεται με χάρη. 480-470 π.Χ.

316 }



Σε αντίθεση με τις σφοδρά κινημένες μορφές των εξωτερικών μετοπών, στις μικρότερες εσωτερικές μετόπες ανήκουν στατικές μορφές που ανάγονται σε πλαστικούς τύπους του 5ου αι. π.Χ. Σελ. 316: Πεπλοφόρος γυναίκα. Σελ. 317: Άνδρας ντυμένος με ιμάτιο. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι προέρχονται από παράσταση Συνέλευσης θεών. 480-470 π.Χ.



Η «αγγελιοφόρος των θεών». Κορμοί μαρμάρινων γυναικείων αγαλμάτων με τη μορφή γυναίκας που τρέχει από ακρωτήρια οικοδομημάτων του ιερού της Αθηνάς Προναίας. Η αριστερή φοράει πέπλο και ιμάτιο ριγμένο στους ώμους (γύρω στο 470 π.Χ.). Η δεξιά φοράει χιτώνα συγκρατημένο με λεπτή ταινία κάτω από το στήθος. Καθώς τρέχει, ο χιτώνας κολλάει στον αριστερό μηρό και αφήνει να διαγράφεται το αρμονικό σχήμα του. Γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ.



Μαρμάρινο αγαλμάτιο γυναίκας που τρέχει. Φοράει πέπλο που αφήνει ακάλυπτο το αριστερό στήθος. Κάτω από το ένδυμα διαγράφεται η αρμονική γυναικεία ανατομία. Προέρχεται από το ιερό της Αθηνάς Προναίας και είναι σύγχρονο με τα γλυπτά της θόλου (480-470 αι. π.Χ.).





ΤΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΤΟΥ 4^{ΟΥ} ΑΙ. Π.Χ.

Από την προβολή των πόλεων στην επίδειξη των ιδιωτών

ΠΟ ΤΑ ΧΑΛΚΙΝΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΠΟΥ συνεχίζονται να αφιερώνονται στο ιερό των Δελφών τον 4ο αιώνα, τίποτα δεν έχει διασωθεί. Άλλα από αυτά θα καταστράφηκαν από τον δυνατό σεισμό του 373 π.Χ., που καταπλάκωσε το ναό του Απόλλωνα και το άρμα του Ηνίοχου. Άλλα θα χάθηκαν στα ταραγμένα χρόνια του γ' ιερού πολέμου, όταν οι ιερόσυλοι Φωκείς κατόρθωσαν να γίνουν κύριοι του ιερού για δέκα χρόνια (356-346 π.Χ.) και για να αντιμετωπίσουν τις στρατιωτικές τους δαπάνες μεταποίησαν πολύτιμα αναθήματα. Κι όσα δεν μεταφέρθηκαν στη Ρώμη από τους φιλότεχνους αυτοκράτορες θα τα έλιωσαν στα μεταγενέστερα χρόνια οι κάτοικοι της περιοχής για να κατασκευάσουν με το υλικό τους χρήσιμα σκεύη.

Μετά τα μέσα του 4ου αιώνα όμως, αν κρίνουμε από τα ευρήματα, φαίνεται ότι το μάρμαρο αρχίζει να ξαναχρησιμοποιείται στην ελεύθερη πλαστική των Δελφών. Από την εποχή αυτή μάς διασώθηκε ένα πολυπρόσωπο ανάθημα που, αν και είναι άγνωστο στις γραπτές πηγές, αποκαθίσταται σχεδόν στην πληρότητά του και ακόμη μας επιτρέπει να γνωρίζουμε τις συνθήκες της αφιέρωσής του. Εγκαινιάζει ένα νέο τύπο αναθημάτων, των οικογενειακών, που δεν εκφράζουν όπως παλαιότερα τη δόξα μιας πόλης ή ενός έθνους αλλά την έπαρση των ιδιωτών-αναθετών τους.

Το οικογενειακό ανάθημα του Δαόχου Β' ή του οίκου των Θεσσαλών είχε στηθεί στο πλάτωμα που δέσποζε στα βορειοανατολικά του ναού. Είναι ένα σύνταγμα μαρμάρινων αγαλμάτων που αφιέρωσε στον Απόλλωνα ο Δάοχος Β', Θεσσαλός αξιωματούχος από τα Φάρσαλα που διετέλεσε αντιπρόσωπος του έθνους του στη δελφική Αμφικτυονία (336-332 π.Χ.), όπου εξυπηρετούσε τα συμφέροντα των Μακεδόνων. Πάνω στο επίμηκες βάθρο στέκονταν εννιά αγάλματα: του Απόλλωνα (δεν σώθηκε) και οκτώ διάσημων για τις ανδραγαθίες τους στην πολιτική, στο στρατό και στον αθλητισμό εκπροσώπων του ισχυρού θεσσαλικού γένους του αναθέτη (των προγόνων του, του εαυτού του και του γιου του). Τα ονόματα και τις ένδοξες πράξεις των εικονιζόμενων ανδρών τα γνωρίζουμε από τα επιγράμματα που είναι χαραγμένα στην πρόσοψη του βάρου. Αν και παρατακτικά τοποθετημένες οι μορφές, ξεχωρίζουν με τις διαφορετικές στάσεις και ενδυμασίες, αλλά και συνδέονται μεταξύ τους με συμμετρικές και αντιθετικές ανταποκρίσεις στην κίνηση των σωμάτων, στις χειρονομίες και στις στροφές των κεφαλιών.

Τα αγάλματα εκπροσωπούσαν κατά γενεαλογική σειρά έξι γενιές μιας οικογένειας Θεσσαλών γαιοκτημόνων που από τις αρχές του 5ου αιώνα προετοίμασαν με τα κατορθώματά τους το μεγαλείο του αναθέτη, του Δαόχου Β'. Η οικογενειακή αυτή «γλυπτοθήκη» αρχίζει από τα δεξιά με τον πολιτικό γενάρχη του οικογενειακού δένδρου, τον Ακνόνιο, και συνεχίζεται με τις μορφές των απογόνων του:

Ακνόνιος Απάρου. Έζησε την εποχή των Περσικών πολέμων και διετέλεσε «τετράρχης» της Θεσσαλίας. Φοράει τη θεσσαλική χλαμύδα και με το αριστερό του χέρι φαίνεται σαν να παρουσιάζει τους απογόνους του στον Απόλλωνα.

Αγίας Ακνονίου. Προπάππος του Δαόχου Β', πρωταθλητής στο παγκράτιο (αγώνισμα πάλης και πυγμαχίας), νικητής σε πολλούς πανελλήνιους αγώνες τον 5ο π.Χ. αιώνα. Στο εξιδανικευμένο πορτρέτο του αθλητή αναγνωρίζονται τεχνοτροπικές σχέσεις με τον «Αποξυόμενο», το διασημότερο έργο του Λυσίππου.

Γυμνός κορμός που αποδίδεται στο άγαλμα του αναθήματος του Δαόχου που παρίστανε τον Τηλέμαχο Ακνονίου, αδελφό του Αγία και ολυμπιονίκη στο αγώνισμα της πάλης το 440 π.Χ. Η μυώδης ισχυρή ανατομία του σώματος αποδίδει το γυμνασμένο σώμα του παλαιστή.

Το άγαλμα ενός ώριμου άνδρα, χαρακτηριστικό έργο της εικονιστικής τέχνης των πρώιμων ελληνιστικών χρόνων, γύρω στο 270 π.Χ.

Τμήμα της οικογενειακής «γλυπτοθήκης» που ανέθεσε στους Δελφούς ο Δάοχος Β'. Εικονίζονται επιφανείς εκπρόσωποι του γένους του αναθέτη από τα Φάρσαλα της Θεσσαλίας. Από τα δεξιά προς τα αριστερά, ο αθλητής Αγέλαος, ο πολιτικός Δάοχος Α', ο στρατιωτικός Σίσυφος Α', τα πόδια του αναθέτη και ο γιος του Σίσυφος Β'. 336-332 π.Χ.





Αγέλαος Ακνονίου. Νεότερος αδελφός του Αγία, πρωταθλητής στο αγώνισμα του δρόμου. Το γυμνασμένο εφηβικό κορμί και τα ψηλόλιγνα και νευρώδη πόδια αποδίδουν τα χαρακτηριστικά του δρομέα.

Δάοχος Αγία (Δάοχος Α'). Παππούς του δωρητή του μνημείου που διετέλεσε, σύμφωνα με το επίγραμμα του βάθρου, «τετράρχης» της Θεσσαλίας και «διοίκησε τη χώρα του χωρίς βία αλλά σύμφωνα με το νόμο» για είκοσι επτά χρόνια. Φοράει τη θεσσαλική χλαμύδα.

Σίσυφος Δαόχου (Σίσυφος Α'). Πατέρας του αναθέτη, γνωστός για τη σταδιοδρομία του στο στρατό. Φοράει κοντό χιτώνα ζωσμένο στη μέση, έχει ρίξει τη χλαμύδα στο αριστερό χέρι, ενώ σπκώνει το δεξιό του σε μια στρατιωτική χειρονομία, προεικονίζοντας τη θεατρική στάση που υιοθετούν αργότερα τα αγάλματα των Ρωμαίων αυτοκρατόρων.

Δάοχος Σισύφου (Δάοχος Β'). Σώζεται το αριστερό πόδι και η πλίνθος από το άγαλμα του αναθέτη Δαόχου Β' που διετέλεσε «τετράρχης» της Θεσσαλίας, «ιερομνήμων» των Αμφικτυόνων και πρόεδρος της συνέλευσής τους.

Σίσυφος Δαόχου (Σίσυφος Β'). Γιος του αναθέτη, το νεότερο μέλος της θεσσαλικής οικογένειας. Ακουμπάει με τον αριστερό του αγκώνα σε μια ερμαϊκή στήλη.

Η ιδιότητα κάθε προσώπου διαφοροποιείται με τη στάση, την ανατομία, την ενδυμασία. Οι πολιτικοί αξιωματούχοι (ο Ακνόσιος και ο Δάοχος Α') φορούν το εθνικό ένδυμα των Μακεδόνων και των Θεσσαλών, η ενδυμασία και η κίνηση του Σίσυφου του Α' αποδίδουν την ιδιότητα του στρατιωτικού που δίνει εντολές, ενώ η γυμνότητα των τριών αθλητών, του Αγία, του Τηλέμαχου και του Αγέλαου, αναδεικνύουν τις σωματικές τους ικανότητες. Με τα χαρακτηριστικά αυτά οι εικονιζόμενοι δεν αποδίδονται ως εξατομικευμένες προσωπικότητες αλλά ως ιδεαλιστικές αναπαραστάσεις ενός κοινωνικού τύπου με την ιδιότητα που τον χαρακτηρίζει.

Καλύτερα διατηρημένο και σημαντικό για την ιστορία της τέχνης είναι το άγαλμα του Αγία, όχι μόνο εξαιτίας της καλλιτεχνικής ποιότητας αλλά και του συσχετισμού του με την τέχνη του Λυσίππου. Ο μεγάλος Σικυώνιος γλύπτης είχε φιλοτεχνήσει έναν χάλκινο ανδριάντα του Ξακουστού στον 5ο αιώνα παγκρατιαστή Αγία, προπάππου του Δαόχου, και η επιγραφή του, που βρέθηκε στα Φάρσαλα, είναι όμοια με την επιγραφή στο δελφικό βάθρο του Αγία. Ο συσχετισμός αυτός έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις για τον δημιουργό του ανδριάντα του Αγία, που θεωρήθηκε έργο ή αντίγραφο ενός πρωτότυπου χάλκινου έργου του Λυσίππου, καθώς και για την τεχνοτροπία των υπόλοιπων αγαλμάτων του αναθέματος. Σήμερα πιστεύεται ότι ο Αγίας των Δελφών, ακόμη και αν δεν αντιγράφει πιστά το πρωτότυπο άγαλμα του Λυσίππου, ανήκει στο εργαστήριό του και ως έργο του 4ου π.Χ. αιώνα μάς φωτίζει για τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του.

Το ανάθημα των Θεσσαλών είναι σημαντικό και για έναν άλλο λόγο. Εκφράζει τη νέα τάξη πραγμάτων στο ιερό και μας εισάγει στην ατμόσφαιρα της νέας ιστορικής εποχής, όπου ρυθμιστικό ρόλο στους Δελφούς αλλά και σε ολόκληρη τον ελληνικό κόσμο δεν έχουν πλέον οι πόλεις-κράτη της Νότιας Ελλάδας, αλλά οι άρχοντες της Θεσσαλίας και η νέα ηγεμονική δύναμη των Μακεδόνων.

Η ίδρυση οικογενειακών αναθημάτων στο ιερό με διάφορες αφορμές προβολής ιδιωτών συνεχίζεται και στους ελληνιστικούς χρόνους, όπως μαρτυρούν οι επιγραφές των βάθρων, όπου είχαν στηθεί. Από τους εικονιστικούς ανδριάντες αυτής της εποχής καλύτερα διατηρημένο είναι το άγαλμα ενός ηλικιωμένου άνδρα, που είναι γνωστός στην παλαιότερη βιβλιογραφία με την επωνυμία «ο φιλόσοφος» ή ο «γέρος των Δελφών». Είναι ένα από τα καλύτερα διατηρημένα αγάλματα που απέδωσε η ανασκαφή του ιερού. Ντυμένος με το άνετο ιμάτιο που αφήνει ακάλυπτο τον δεξιό ώμο και το στήθος του, πατάει γερά στα δύο του πέλματα με μια άνετη στάση των σκελών του. Στα πόδια του φοράει σανδάλια με λεπτούς ιμάντες. Το βλέμμα του ακολουθεί την προς τα εμπρός κίνηση του δεξιού του χεριού και του προτεταμένου ποδιού του σαν να απευθύνεται σ' έναν συνομιλητή του ή σε κάποιο ακροατήριο.



Το άγαλμα του τετράρχη της Θεσσαλίας Ακνονίου, το πρώτο της οικογενειακής γλυπτοθήκης

Ο ανδριάντας του ώριμου άνδρα είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της εικονιστικής τέχνης των πρώιμων ελληνιστικών χρόνων, γύρω στο 270 π.Χ. Η ανθρωπινή μορφή έχει απομακρυνθεί από την ιδεαλιστική προσωπογραφία της κλασικής εποχής και προχωρεί προς το ρεαλισμό. Τα χαρακτηριστικά του δεν είναι εξιδανικευμένα και απρόσωπα όπως στις μορφές των Θεσσαλών αθλητών και στρατιωτικών του αναθήματος του Δαόχου αλλά εξατομικευμένα. Το ογκώδες, υπερβολικά στρογγυλεμένο κεφάλι, το υψηλό και φουσκωτό μέτωπο, τα αραιά μαλλιά, τα βαθουλωμένα μάτια κάτω από τα τοξωτά φρύδια, το μισοκρυμμένο από το μουστάκι στόμα που ενώνεται με τους ακατάστατους βοστρύχους της γενειάδας, όλα αυτά συνθέτουν μια φυσιογνωμία με ατομικά χαρακτηριστικά, ένα πορτρέτο. Ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται όπως παλαιότερα να δώσει μια εικόνα του αιώνιου και αμετάλλακτου ανθρώπου, αλλά του συγκεκριμένου προσώπου χωρίς να μετριάσει τα ατομικά του χαρακτηριστικά, τα σημάδια της ηλικίας του, με κάποια εξιδανίκευση. Τα αραιά μαλλιά, τα μαραμένα μάγουλα με τις ρυτίδες, η κυρτή ράχη, το χαλαρό στήθος και η ανατομία του σώματος που την ακμή της έχουν βαρύνει τα χρόνια, μαρτυρούν χωρίς καμιά φιλοφρόνηση την ήδη προχωρημένη ηλικία του εικονιζόμενου άνδρα.

Παρ' όλα όμως τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, ο καλλιτέχνης ακολουθεί έναν συγκρατημένο ρεαλισμό, όπως τον γνωρίζουμε στα γνωστά εικονιστικά αγάλματα των ρητόρων και των φιλοσόφων της εποχής του. Η περιγραφή της φυσιολογίας του εικονιζόμενου προσώπου δεν κρύβει, αλλ' αποδίδει την ουσία της υπόστασής του. Στον γέροντα των Δελφών με τη θεληματική κίνηση και το στοχαστικό βλέμμα αναδεικνύεται ο τύπος του, ο χαρακτήρας της προσωπικότητάς του. Είναι φανερό ότι δεν έχουμε μπροστά μας μια τυχαία μορφή αλλά έναν ευγενικό και συνετό ώριμο άνδρα. Γι' αυτό και τελείως αυθόρμητα του



Το άγαλμα του παγκρατιαστή Αγία. Θεωρείται ότι αντιγράφει χάλκινο πρωτότυπο έργο του Λυσίππου. 336-332 π.Χ.

δόθηκε ο χαρακτηρισμός του φιλοσόφου, ενώ δεν έχουμε καμιά άλλη ένδειξη για την ιδιότητά του και πρόκειται μάλλον για κάποιο σεβάσμιο ιερέα.

Και για τα άλλα αγάλματα που βρέθηκαν στην ίδια περιοχή με τον ιερέα, δεν έχουμε κάποια μαρτυρία της ταυτότητάς τους. Οι συνθήκες όμως της εύρεσής τους και η τεχνοτροπική τους συγγένεια οδήγησαν στη βásiμη υπόθεση ότι ανήκουν σ' ένα οικογενειακό ανάθημα, παρόμοιο με εκείνο των Θεσσαλών γαιοκτημόνων, που στήθηκε γύρω στο 270 π.Χ. βορειανατολικά του ναού. Το ανδρικό άγαλμα μάλιστα, που έχει μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού και ενδυμασία που δεν τη βρίσκουμε σε εικονιστικούς ανδριάντες, ερμηνεύθηκε πρόσφατα ως Διόνυσος. Η αιτία επομένως της αφιέρωσης της πολυπρόσωπης αυτής σύνθεσης με τον ιερέα και τα μέλη της οικογένειάς του (της γυναίκας του και ενός κοριτσιού) μπορεί να είναι οι υπηρεσίες που πρόσφεραν σε κάποια γιορτή του ιερού ως τεχνίτες (υπηρέτες) του Διονύσου.

Στην κατηγορία των αφιερωμάτων του οικογενειακού και προσωπικού χαρακτήρα ανήκουν και τα δύο αγάλματα παιδικών μορφών που αποπνέουν μια διαφορετική διάθεση στο ιερό. Αγάλματα παιδιών μάς είναι γνωστά σε ορισμένα ιερά, όπου αφιερώνονταν ως ανάμνηση των υπηρεσιών που πρόσφεραν στους ναούς και της συμμετοχής τους στις λατρείες. Στους Δελφούς όμως δεν έχουμε παρόμοιες μαρτυρίες και οι δύο παιδικές μορφές θα πρέπει να αποδοθούν σε εικόνες παιδιών της καθημερινής ζωής, που είτε ήταν μεμονωμένα αναθήματα είτε προέρχονται από πολυπρόσωπες συνθέσεις. Εντάσσονται στο ενδιαφέρον της ελληνιστικής τέχνης για απεικόνιση της παιδικής ηλικίας με τις ιδιάζουσες αναλογίες των μελών του παιδικού σώματος και τους τρυφερούς και στρογγυλούς όγκους του.

Το κοριτσάκι των Δελφών φαίνεται σαν να βγήκε από το ίδιο αττικό εργαστήριο με τα αγάλματα των μικρών κοριτσιών που αφιέρωναν οι Αθηναίες κόρες στη Βραυρωνία Άρτεμη, στη λατρεία της οποίας συμμετείχαν με την επωνυμία «άρκτοι». Φοράει ποδήρη χιτώνα ζωσμένο στη μέση και ιμάτιο που το τυλίγει κάτω από τη μέση και το μαζεύει στην αριστερή πλευρά κρατώντας το με το χέρι του. Η κίνηση του κοριτσιού έχει μια επιτηδευμένη χάρη.

Το αγοράκι που κρατάει με τα δύο του χέρια μια χήνα εικονίζεται γυμνό, έχοντας ριγμένο στο αριστερό του χέρι την τσαλακωμένη χλαμύδα του που σύρεται στο έδαφος, χρησιμεύοντας έτσι και σαν στήριγμα του αγάλματος. Το θέμα του παιδιού που παίζει ή παλεύει με ένα πτηνό ή ένα μικρό ζώο εμφανίζεται από τις αρχές του 3ου αι. π.Χ. Εμπνευσμένο από την καθημερινή ζωή, υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητό, όπως δείχνει ο μεγάλος αριθμός των παραλλαγών του. Ο Πλίνιος αναφέρει το περίφημο έργο του καλλιτέχνη Βοήθου που παρίστανε ένα παιδί να στραγγαλίζει χήνα και μας σώθηκε σε πολλά ρωμαϊκά αντίγραφα. Το άγαλμα των Δελφών βρίσκει συγγενικά παράλληλα σε μια σειρά μικρών αγαλμάτων που βρέθηκαν στις Θεσπιές και προφανώς ήταν αφιερώματα στον Ασκληπιό, ως προσφορές των γονιών μετά την ίαση του παιδιού τους. Επίσης μοιάζει και στα μικρά αγόρια που προσφέρουν ένα πουλί ή έναν καρπό στη Βραυρωνία Άρτεμη.

Ειδυλλιακό χαρακτήρα έχει η εικόνα του Έρωτα ως αποκοιμισμένου παιδιού. Η γενεσιουργός αιτία κάθε μορφής δημιουργίας, ο Έρωτας, ο παλαιότατος θεός, δεν εικονίζεται όπως στα κλασικά χρόνια ως ωραίο αγόρι ή έφηβος, αλλά ως παιχνιδιάρικο παιδί που πειράζει συνεχώς τους πάντες και προκαλεί τις πιο απίθανες ερωτικές ιστορίες. Η νέα αυτή εικόνα του θεού που δημιούργησαν οι ποιητές και οι καλλιτέχνες συμβαδίζει με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της εποχής για τη σπουδή της παιδικής ηλικίας του ανθρώπου και της ψυχολογίας της, καθώς και για τα ειδυλλιακά και ρωπογραφικά θέματα.

Εδώ ο μικρός περωτός θεός, εξαντλημένος από τα τρεχάματα και τις αταξίες του, κοιμάται ανέμελα γερμένος πάνω σ' έναν βράχο στρωμένο μ' ένα ρούχο. Τα πόδια του και το δεξί του χέρι κρέμονται χαλαρά, το παχουλό πρόσωπό του το χαρακτηρίζει η αμεριμνησία. Η εργασία του μαρμάρου αποδίδει την τρυφερή σάρκα του και την πλούσια κόμη.

Το κεφάλι του αγάλματος του Αγία. Τα βυθισμένα μάτια δίνουν στο πρόσωπο μια ονειροπόλο έκφραση.

Στις επόμενες σελίδες: Τέσσερα αγάλματα που ανήκουν σε οικογενειακό σύνταγμα. Στα αριστερά άγαλμα του Διονύσου στο οποίο προσέρχεται η οικογένεια των αναθετών. Γύρω στο 270 π.Χ. Πίσω από τα αγάλματα εικόνα του πρώτου υπαίθριου Μουσείου των Δελφών, όπου έχουν στηθεί κοντά στον τόπο της εύρεσής τους τα αγάλματα λίγο μετά την αποκάλυψή τους στην ανασκαφή. Ανάμεσά τους αναγνωρίζονται και τα αγάλματα του σημερινού Μουσείου.









330 }

Δύο αγάλματα παιδιών. 3ος αι. π.Χ. Αριστερά μικρό αγόρι που κρατάει χήνα, δεξιά μικρό κορίτσι με χιτώνα και ιμάτιο στον τύπο των «άρκτων» της Βραυρώνας.

«Έρως καθεύδων». Το μικρό φτερωτό αγόρι έχει αποκοιμηθεί πάνω σε βράχο. Το άγαλμα ίσως κοσμούσε κρηναίο οικοδόμημα κοντά στο θέατρο. Αρχές 2ου αι. π.Χ.







Ο κίονας με τις «Χορεύτριες»

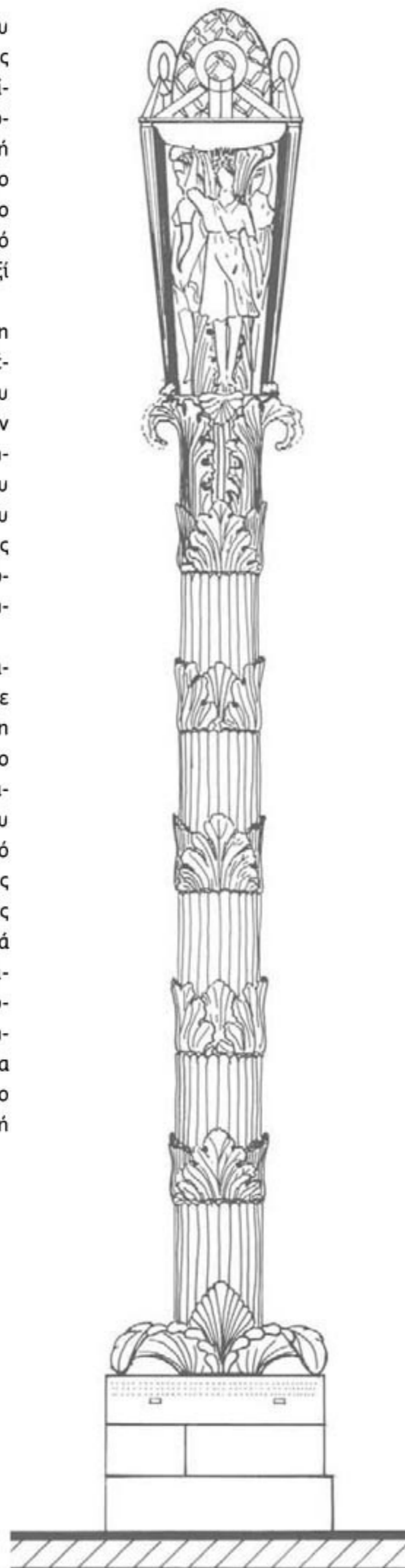
Ανάμεσα στα πολυάριθμα αναθήματα που στήθηκαν στο β΄ μισό του 4ου αι. π.Χ. στην περιοχή ανατολικά του ναού, ξεχώριζε με το μεγάλο του ύψος (13 μ.) το θαυματικό σύμπλεγμα του κίονα με τις «χορεύτριες». Αποτελείται από έναν σπονδυλωτό κίονα που μοιάζει με βλαστό φυτού και σε κανονικά διαστήματα τυλίγεται από δαντελωτά φύλλα άκανθας. Στην κορυφή του τρεις νεαρές γυναίκες, λαξευμένες γύρω από ένα επίσης φυτόμορφο στέλεχος, φαίνονται σαν να αιωρούνται στα ύψη. Φορούν κοντό διάφανο χιτώνα και στο κεφάλι κάλυμμα στο σχήμα «καλαθίσκου». Με το αριστερό χέρι κρατούν την άκρη του αέρινου ρούχου τους και ανυψώνουν το δεξί σε μια ανάλαφρη χειρονομία.

Οι τρεις κοπέλες πήραν το όνομά τους από τη χορευτική εντύπωση που έδινε η στάση τους. Η εντύπωση αυτή ενισχύθηκε από μια λανθασμένη αποκατάσταση των ανυψωμένων χεριών τους στο γύψινο εκμαγείο που παρουσιάστηκε το 1903 στο πρώτο Μουσείο. Τα σπασμένα χέρια είχαν αποκατασταθεί ανοικτά προς τα έξω σε μια χορευτική χειρονομία που οδήγησε στην εσφαλμένη ερμηνεία τους. Για πολλά χρόνια οι μορφές του συμπλέγματος θεωρούνταν ως κοπέλες της δελφικής μυθολογίας που χόρευαν με ορμή όπως οι Θυιάδες – τοπική ονομασία των Μαινάδων της διονυσιακής πομπής. Ως χορεύτριες τις είδε και ο Debussy σε μια φωτογραφία του εκθέματος που είχε παρουσιαστεί στο Λούβρο και εμπνεύστηκε το πρώτο του πρελούδιο με τον τίτλο «Danseuses de Delphes».

Σήμερα όμως οι μορφές του κίονα, ύστερα από πολλές επιστημονικές συζητήσεις, ερμηνεύονται διαφορετικά. Ο J. Marcadé συναρμολόγησε το ανυψωμένο χέρι μιας από τις μορφές γυρισμένο προς τα μέσα και η καμπύλη της παλάμης υπέδειξε ότι οι κοπέλες υποβάσταζαν έναν τεράστιο λέβητα. Ήταν ο λέβητας ενός χάλκινου τρίποδα, που τα πόδια του πλαισίωναν τις γυναικείες μορφές· δεν πρόκειται πλέον για τις χορεύτριες του Παρνασσού αλλά για τρεις ευγενικές κόρες που κρατούν με χάρη το ιερό σκεύος του Απόλλωνα. Επιπλέον η προσεκτική ανάγνωση της επιγραφής στο βάθρο του αναθήματος έδειξε την αθηναϊκή του προέλευση. Οι κόρες του κίονα επομένως είναι πιθανότατα οι τρεις κόρες του μυθικού βασιλιά της Αθήνας Κέκροπα, που προσφέρουν στον θεό το αγαπημένο του σύμβολο. Το εντυπωσιακό αυτό δώρο αφιερώθηκε ίσως στο πλαίσιο της γιορτής που τελέστηκε κατά την άφιξη της πομπής των Αθηναίων προσκυνητών στους Δελφούς, της Πυθαϊδος των ετών 330-325. Η τελευταία μάλιστα αποκατάσταση του μνημείου τοποθετεί στην κορυφή του και τον λίθινο ομφαλό ως κάλυμμα του ιερού τρίποδα, που συμπληρώνει τη συμβολική σημασία του αθηναϊκού αφιερώματος.

Το κεφάλι μιας από τις τρεις κόρες του ακανθωτού κίονα. 330-325 π.Χ.

Αναπαράσταση του ακανθωτού κίονα με τις τρεις κόρες που κρατούν τα σύμβολα του Απόλλωνα στην κορυφή (κατά τον J. L. Martinez).



Λαξευμένος λίθος ωσειδούς σχήματος που παριστάνει τον ομφαλό. και σύμφωνα με τη νεότερη έρευνα ήταν τοποθετημένος επάνω στο λέβητα του τρίποδα που κρατούσαν οι κόρες του ακανθωτού κίονα, ως σύμβολο του Απόλλωνα. Οι ανάγλυφες ταινίες στην επιφάνειά του είναι ο αγρηνός, το μάλλινο πλέγμα που σκέπαζε το περίφημο δελφικό σύμβολο μέσα στο άδυτο του ναού κοντά στο άγαλμα του θεού. Σύμφωνα με το μύθο, όταν ο Δίας θέλησε να βρει το κέντρο της Γης, άφησε από τα ακρότατα σημεία του σύμπαντος δύο αετούς που συναντήθηκαν στους Δελφούς, το κέντρο του κόσμου, τον ομφαλό της γης.

334 }





Η κορυφή του ακανθωτού κίονα με τις τρεις Κόρες.



ΟΙ ΡΩΜΑΪΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

Η δύση του ιερού

ΤΗΝ ΑΠΕΡΑΝΤΟΣΥΝΗ ΤΟΥ ΡΩΜΑΪΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ οι Δελφοί έχουν ξεχωριστή θέση, που οφείλεται στη μακραίωνη παράδοσή τους. Οι Ρωμαίοι στρατηγοί και αξιωματούχοι της συγκλήτου, στην αρχή, και οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες στη συνέχεια σέβονται το θρησκευτικό και πολιτιστικό κέντρο του ελληνισμού. Φροντίζουν να ενισχύουν τους παραδοσιακούς θεσμούς του, την Αμφικτυονία και τα Πύθια. Η αναδιοργάνωση της Αμφικτυονίας, της ομοσπονδίας της Κεντρικής Ελλάδας που έχει υπό την προστασία της το ιερό των Δελφών, βοηθάει τους Ρωμαίους να στηρίζουν την πολιτική τους, αλλά και τους πάντοτε καιροσκόπους κατοίκους των Δελφών να απολαύουν πολιτικών προνομίων έναντι των άλλων ελληνικών πόλεων.

Όμως ήδη από τα πρώτα χρόνια της ρωμαϊκής κυριαρχίας, το δελφικό ιερό χάνει την αίγλη των παλαιών χρόνων, αφού δεν μπορεί να επεμβαίνει στα πολιτικά πράγματα, για τα οποία οι αποφάσεις παίρνονται τώρα στη ρωμαϊκή σύγκλητο την περίοδο της ελεύθερης δημοκρατίας και στα ανάκτορα της Ρώμης την περίοδο των αυτοκρατόρων. Μόνο η θρησκευτική ζωή και οι αθλητικοί αγώνες μπορούν πλέον να προσελκύσουν προσκυνητές και οικονομικούς πόρους. Αλλά οι πόλεις, τα έθνη, τα ελληνιστικά βασίλεια χάνουν το ένα μετά το άλλο την ανεξαρτησία τους κι έτσι οι γενναιόδωρες εισφορές και τα σημαντικά αφιερώματα γίνονται όλο και πιο σπάνια.

Το ιερό αρχίζει να κλονίζεται οικονομικά και μέσα στη δίνη των πολεμικών συγκρούσεων της πολυτάραχης αυτής εποχής απογυμνώνεται από τους θησαυρούς του, πολλοί από τους οποίους μεταφέρονται στη Ρώμη. Το 168 π.Χ. η νίκη του ύπατου ρωμαίου Αιμιλίου Παύλου κατά των Μακεδόνων στην Πύδνα επισφραγίζεται με το τελευταίο πολεμικό μνημείο του ιερού, μια πανύψηλη στήλη με τον έφιππο ανδριάντα του Ρωμαίου νικητή μπροστά από το ναό. Το 86 π.Χ. ο Ρωμαίος στρατηγός Σύλλας, για να αντιμετωπίσει τα έξοδα της πολιορκίας της Αθήνας και στη συνέχεια του εμφυλίου πολέμου στην Ιταλία, πήρε υπό τη μορφή δανεισμού πολύτιμα αναθήματα του ιερού, μεταξύ των οποίων και ένα ασημένιο πιθάρι, αφιέρωμα του βασιλιά Κροίσου. Τρία χρόνια αργότερα, επιδρομές θρακικών φύλων λεπλάτησαν τους Δελφούς και επιδείνωσαν την εικόνα της εγκατάλειψής τους. Για το μαρασμό του ιερού στα τέλη του 1ου αι. π.Χ. αποκαλυπτική είναι η σύγκρισή του με το παρελθόν την οποία επιχειρεί ο ιστορικός Στράβων κατά την επίσκεψή του στους Δελφούς: «... το ιερό έχει τώρα πολύ παραμεληθεί, ενώ στο παρελθόν είχε τιμηθεί εξαιρετικά.»

Οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες μάταια προσπαθούν να ανακόψουν την παρακμή των Δελφών και οι ευεργεσίες τους περιορίζονται στη φροντίδα για την επισκευή των μνημείων, την επιφανειακή τόνωση της θρησκευτικής ζωής και την αναζωογόνηση των Πυθικών αγώνων. Οι Αμφικτύονες, επιζητώντας τον ευεργετισμό των Ρωμαίων, τους στήνουν τιμητικά αγάλματα, από τα οποία μάς σώθηκαν μόνο οι ενεπίγραφες βάσεις τους. Ανδριάντες αυτοκρατόρων, πορτρέτα συγκλητικών, στρατηγών, τοπικών αξιωματούχων, αυτοκρατόρων καθώς και πρωταθλητών στους Πυθικούς αγώνες στήνονται δίπλα στα παλιά αναθήματα που διέφυγαν τη σύληση, για να θυμίζουν τις λαμπρές ημέρες του ιερού και την περασμένη δόξα του.

Πολλοί από τους αυτοκράτορες συνδυάζουν την επίσκεψή τους στο ιερό με ευεργεσίες και παροχές προνομίων υπέρ των Δελφών. Ο Νέρων μάλιστα πήρε μέρος στους Πυθικούς αγώνες ως αρματοδρόμος και ανακηρύχθηκε νικητής. Οι υπεύθυνοι του ιερού τον τίμησαν με την έγερση ανδριάντα. Δεν δίστασαν ακόμη να παραστήσουν τους άθλους του Ηρακλή στο προσκήνιο του θεάτρου για να κολακεύσουν τη ματαιοδοξία του ιδιόρρυθμου επισκέπτη τους να ταυτίζει τον εαυτό του με τον πανελλήνιο αυτόν ήρωα. Ο θαυμασμός όμως του Νέρωνα για την ελληνική τέχνη εκδηλώθηκε με τη μεταφορά 500 περίπου αγαλμάτων στη Ρώμη για να στολίσουν τα ανάκτορά του. Ο Δομιτιανός επισκευάζει το ναό και διαιωνίζει την πράξη του με μια πομπώδη λατινική επιγραφή. Μετά την επίσημη όμως καταδίκη της μνήμης του (*damnatio memoriae*) από τη ρωμαϊκή πολι-

τεία, οι ανδριάντες του απομακρύνθηκαν από το ιερό και οι ενεπίγραφες βάσεις τους σφυρηλατήθηκαν και ξαναχρησιμοποιήθηκαν αλλού.

Κατά την αυτοκρατορία του Τραϊανού, που με την ευκαιρία της επίσκεψής του στους Δελφούς επικύρωσε τα προνόμια της αυτονομίας και της ελευθερίας των πολιτών, ο Πλούταρχος από τη Χαιρώνεια γίνεται ιερέας του Απόλλωνα, αξίωμα που διατήρησε μέχρι το θάνατό του (95-125 μ.Χ.). Στα τρία φιλοσοφικά του έργα παραδίδει πολλές πληροφορίες για τη μορφή και τα αναθήματα του ιερού, περιγράφοντάς τα κατά τις συζητήσεις με τους φίλους του στην ιερά οδό. Επίσης τα κείμενά του μας δίνουν πολλές πληροφορίες σχετικές με τις λατρευτικές και χρησιμοδοτικές διαδικασίες, κυρίως όμως «φωτίζουν ζωηρά την ψυχική διάθεση των ανθρώπων και τη στάση του πνεύματος απέναντι στην πατροπαράδοτη θρησκεία την ώρα... του εσπερινού της, 200 μόλις χρόνια προτού να την εγκαταλείψει το επίσημο κράτος» (Χρήστος Καρούζος).

Ζωηρό ενδιαφέρον για τους Δελφούς έδειξε ο νοσταλγός της κλασικής Ελλάδας αυτοκράτορας Αδριανός. Οι πολυάριθμες βάσεις με το όνομά του μαρτυρούν την τιμή που ανταπέδωσε το ιερατείο στον ρομαντικό αυτοκράτορα για τις ευεργεσίες του προς το ιερό. Τα πορτρέτα του Αδριανού έχουν σήμερα καθεί, μας έμεινε όμως το άγαλμα του ευνοουμένου του Αντίνοου που συνόδευσε τον αυτοκράτορα κατά την επίσκεψή του στους Δελφούς το 129 μ.Χ., ένα χρόνο πριν από το θάνατό του.

Τις τελευταίες μεγάλες εργασίες στο ιερό τις χρηματοδότησε ο βαθύπλουτος ρωμαίος Ηρώδης ο Αττικός, που γύρω στο 170 μ.Χ. έδωσε τεράστια ποσά για την κατασκευή των λίθινων εδωλίων στο Στάδιο. Είναι η εποχή που ο Πausanίας περιηγείται τους Δελφούς και περιγράφοντας τα αναθήματα με τη σειρά που τα βλέπει το ένα μετά το άλλο, μας παρέδωσε τον πρώτο αρχαιολογικό οδηγό τους. Στην περιήγησή του μας ξεναγεί προσεκτικά στα σεβάσμια μνημεία του παρελθόντος, τα αναθήματα των Μαραθωνομάχων, τους θησαυρούς των Σιφνίων και των Αθηναίων, χωρίς να δίνει καμιά σημασία στα αναρίθμητα τιμητικά ψηφίσματα προς τους Ρωμαίους αξιωματούχους που είναι χαραγμένα στους τοίχους ή τα ρωμαϊκά αγάλματα των συγκλητικών και των αυτοκρατόρων. Οι Δελφοί είναι πλέον για τους επισκέπτες τους ένα υπαίθριο μουσείο της λαμπρής δόξας του ελληνισμού, χωρίς σύγχρονη ζωή, ένας τόπος όπου δεν συμβαίνουν σπουδαία γεγονότα. Η στροφή αυτή του Πausanίας στα ένδοξα μνημεία του παρελθόντος έπαιξε καθοριστικό ρόλο στον προσανατολισμό της σύγχρονης αρχαιολογικής και ιστορικής έρευνας, της αναστήλωσης των μνημείων και της μουσειακής παρουσίασης στους επισκέπτες των Δελφών. Τα ρωμαϊκά έργα που βρέθηκαν στις ανασκαφές είχαν μείνει για πολύ καιρό στο περιθώριο της έρευνας. Οι μελετητές ήταν στραμμένοι στους χρυσούς αιώνες του πανελλήνιου ιερού, στην αρχαϊκή και κλασική εποχή, όπως ο Πausanίας που στρέφει το ενδιαφέρον του περισσότερο προς τα μνημεία του παρελθόντος και την ιστορία τους παρά προς τη σύγχρονή του πραγματικότητα. Και όμως, πολλά από τα έργα των ρωμαϊκών χρόνων είναι μοναδικά ιστορικά μνημεία, όπως η στήλη του Αιμιλίου Παύλου με το αρχαιότερο ιστορικό ανάγλυφο της μάχης της Πύδνας. Ορισμένα, όπως το λεγόμενο πορτρέτο του ύπατου Φλαμινίνου ή ο Αντίνοος, είναι πραγματικά αριστουργήματα που στο παρελθόν είχαν αδικηθεί συγκρινόμενα με τα κλασικά γλυπτά.

Η εικονογράφηση μιας ιστορικής μάχης

Η σύγκρουση των ρωμαϊκών λεγεώνων με τη μακεδονική φάλαγγα και η επιβολή της ρωμαϊκής κυριαρχίας στον ελληνικό χώρο με τη μάχη της Πύδνας το 168 π.Χ., αποτυπώνεται ως ιστορικό αλλά και ως συμβολικό γεγονός στο μνημείο του Αιμιλίου Παύλου. Είναι μια πανύψηλη στήλη, περίπου 10 μ., που στήθηκε μπροστά στο ναό του Απόλλωνα ως μνημείο της νίκης των Ρωμαίων κατά των Μακεδόνων, στη μάχη που έλαβε χώρα στη μακεδονική πεδιάδα κοντά στην πόλη της Πύδνας. Τα μέλη και ο γλυπτός της διάκοσμος που βρέθηκαν στην ανασκαφή, μας επιτρέπουν την πλήρη αναπαράστασή της. Υψώνεται επάνω σε ένα βάθρο και επιστέφεται, όπως τα ιωνικά κτήρια, από μία ζωφόρο με ανάγλυφη διακόσμηση. Στις πλάκες της ζωφόρου εικονίζεται η κρίσιμη μάχη κατά την οποία ο Ρωμαίος ύπατος Αιμίλιος Παύλος, παλαίμαχος των Ισπανικών και Λιγυρικών πολέμων, νίκησε τον τελευταίο εκπρόσωπο της μακεδονικής δυναστείας, τον Περσέα, και τον μετέφερε αιχμάλωτο στη Ρώμη. Ο Μακεδόνας βασιλιάς, γιος του Φιλίππου Ε΄, λίγα χρόνια πριν από τη σύγκρουσή του με τους Ρωμαίους είχε έρθει στους Δελφούς για να προσφέρει θυσίες στον Απόλλωνα και, προσδοκώντας να είναι αυτός ο νικητής του αντιρωμαϊκού πολέμου, παράγγειλε τη στήλη με σκοπό να στηθεί επάνω της το επίχρυσο έφιππο άγαλμά του. Ο Ρωμαίος όμως νικητής της μάχης και ρυθμιστής της νέας κατάστασης στην Ελλάδα έστησε στο ίδιο βάθρο τον δικό του χάλκινο έφιππο ανδριάντα.

Το νέο ανάθημα ξεπερνούσε σε ύψος τις δύο παρακείμενες στήλες με τους έφιππους ανδριάντες των ηγεμόνων δύο ελληνιστικών κρατών, του Ευμένη της Περγάμου και του Προυσία της Βιθυνίας. Διακήρυσσε έτσι με τον πιο εύγλωττο τρόπο, στον «επιφανέστατο τόπο» του ιερού μπροστά από το ναό, το πέρασμα της κυριαρχίας του δελφικού ιερού αλλά και ολόκληρου του ελληνισμού από τους ηγεμόνες των ελληνιστικών κρατών στην κοσμοκράτειρα Ρώμη. Στη βάση της στήλης χαραχθηκε με λατινικά γράμματα η επιγραφή που επιβεβαιώνει με υπεροψία την επικράτηση των Ρωμαίων:

*Lucius Aemilius, filius Lucii, imperator,
de rege Perse Macedonibusque cepet*

Ο Λεύκιος Αιμίλιος, υιός του Λευκίου, αυτοκράτωρ,
κατέλαβε (τη στήλη) από τον βασιλέα Περσέα
και τους Μακεδόνες.







Η ζωφόρος της στήλης του Αιμιλίου Παύλου με την παράσταση της μάχης της Πύδνας (168 π.Χ.). Λεπτομέρεια που εικονίζει την αρχή της μάχης με το αφηνιασμένο άλογο που ξέφυγε από το ρωμαϊκό στρατόπεδο και προκάλεσε τη σύγκρουση των αντιπάλων.



Η ζωφόρος της στήλης του Αιμιλίου Παύλου με την παράσταση της μάχης της Πύδνας (168 π.Χ.). Λεπτομέρεια που εικονίζει σκηνή σφοδρής σύγκρουσης Ρωμαίων και Μακεδόνων οπλισμένων με τις χαρακτηριστικές τους ασπίδες, ανάμεσα σε πεσμένους στο έδαφος στρατιώτες.



Στις πλάκες της ζωφόρου που περιτρέχει τις τέσσερις πλευρές της στήλης, δεν παριστάνεται μια επική μάχη, όπως στους περισσότερους ελληνικούς ναούς, αλλά το θέμα είναι η ίδια η μάχη της Πύδνας ανάμεσα στους Ρωμαίους και τους Μακεδόνες. Ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική της αξία, η ανάγλυφη παράσταση είναι σημαντική ως το αρχαιότερο ανάγλυφο που εξιστορεί ένα πραγματικό γεγονός της ελληνορωμαϊκής ιστορίας, όπως το γνωρίζουμε και από τους σύγχρονους ιστορικούς, τον Πολύβιο, τον Τίτο Λίβιο και τον Πλούταρχο. Μερικοί μάλιστα αναλυτές της παράστασης αναγνωρίζουν στις σκηνές και τις μορφές της συγκεκριμένα επεισόδια και πρόσωπα της μάχης, όπου οι αντίπαλοι ξεχωρίζουν με τον διαφορετικό οπλισμό τους. Οι Ρωμαίοι λεγεωνάριοι έχουν τις ασπίδες με το χαρακτηριστικό μακρόστενο σχήμα και τα ξίφη, ενώ οι στρατιώτες της μακεδονικής φάλαγγας (αργυράσπιδες) τις καταστόλιστες στρογγυλές ασπίδες και τις μακριές σάρισες. Στο άλογο που καλπάζει στη μέση της μιας μακράς πλευράς χωρίς αναβάτη, αναγνωρίζουν το ακαλίνωτο άλογο που, όπως διηγούνται οι ιστορικοί, ξέφυγε από το ρωμαϊκό στράτευμα και προκαλώντας τις πρώτες αψιμαχίες αποτέλεσε την αφορμή για την πολεμική σύρραξη μεταξύ των αντιπάλων που έστεκαν αναποφάσιστοι εξαιτίας ενός δυσοίωναυ χρησμού.

Προς το δειλινό έγινε η πρώτη επίθεση από τους εχθρούς· άλλοι λένε, ύστερα από τέχνασμα του ίδιου του Αιμιλίου, πως οι Ρωμαίοι δηλαδή απολύσανε ακαλίνωτο άλογο διώχνοντάς το προς το μέρος τους και πως το άλογο καταδιωκόμενο έδωσε την πρώτη αφορμή για μάχη... Και καθώς προστρέξανε κι άλλοι για να βοηθήσουν κι από τα δύο μέρη, άναψε η μάχη...

(ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, Αιμίλιος Παύλος, XVIII, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος)

Η σκηνή με το ανυπάκουο άλογο είναι η αρχή της παράστασης που ξετυλίγεται από τ' αριστερά προς τα δεξιά και οι τέσσερις πλευρές του μνημείου εικονογραφούν διαδοχικά στάδια της μάχης. Η τέταρτη πλευρά με τους σωριασμένους στο έδαφος νεκρούς φαίνεται ότι απεικονίζει το τέλος της πολεμικής σύρραξης και τη νίκη των Ρωμαίων που, αν κρίνουμε από τις δραματικές σκηνές των προηγούμενων πλευρών και από τις διηγήσεις των ιστορικών, επιτεύχθηκε χάρη στη γενναιότητα των Ρωμαίων στρατιωτών και των συμμάχων τους.

344 }

Ενώ αυτοί (δηλ. οι Μακεδόνες) οργανώνανε τις γραμμές τους, φάνηκαν να προβαίνουν απ' τα χαρακώματα οι φάλαγγες των χαλκασπίδων γεμίζοντας τον κάμπο με αστράμματα από σίδηρο και με λαμποκοπήματα χαλκού, και το βουνό με φωνές και με θόρυβο καθώς παρακινούσαν η μια την άλλη. [...]

Απάνω που γινόταν η έφοδος, φάνηκε ο Αιμίλιος και είδε τους Μακεδόνες των ταγμάτων ν' αγγίζουν κιάλα με τις σάρισές τους τις ασπίδες των Ρωμαίων, που δεν τους έφταναν με τα μαχαίρια τους.

Όταν μάλιστα είδε και τους άλλους Μακεδόνες ότι ξεκρέμασαν τις πέλτες τους από τους ώμους, και σ' ένα πρόσταγμα κλίνοντας τις σάρισές τους αντισταθήκανε στους ασπιδοφόρους, και είδε το πόσο ήταν δυνατός ο συνασπισμός τους και πόσο σφοδρή η επίθεση, κυριεύθηκε από κατάπληξη και φόβο, γιατί ποτέ του δεν είχε δει φοβερότερο θέαμα. [...]

Γιατί ενώ αυτοί (δηλ. οι Ιταλοί) προσπαθούσαν να σπάσουν με τα μαχαίρια τους τις σάρισες και να τις αποκρούσουν με τις ασπίδες και πιάνοντας με τα ίδια τους τα χέρια να τις απομακρύνουν, οι Μακεδόνες κρατώντας δυνατά τις λόγχες και με τα δυο τους χέρια και τρυπώντας με τα όπλα τους όσους ορμούσαν επάνω τους, χωρίς ούτε ασπίδα ούτε θώρακας να αντιστέκεται στην ορμή της σάρισας, ανέτρεπαν κατακέφαλα τους Πελιγνούς και Μαρρουκινούς, ενώ εξέθεταν τον εαυτό τους σε χτυπήματα και σε βέβαιο θάνατο...

Τέλος οι τρεις χιλιάδες διαλεκτοί, μένοντας στις θέσεις τους και πολεμώντας, πετσοκόφτηκαν· όλοι οι υπόλοιποι έφευγαν και μεγάλο γινόταν φονικό έτσι που ο κάμπος και τα ριζοβούνια σκεπάστηκαν με κουφάρια...

(ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, Αιμίλιος Παύλος, XIX, XX, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος)

Άγνωστος μας είναι ο καλλιτέχνης που εμπνεύστηκε και σχεδίασε τη ζωφόρο. Η πλαστική όμως έξαρση των μορφών, η ικανότητα της σύνθεσης, η ευγένεια των περιγραμμάτων, η ελληνιστική αίσθηση του χώρου, φανερή κυρίως στα πεσμένα σώματα, προδίδουν το χέρι ενός ή περισσότερων γλυπτών αττικού εργαστηρίου που έχει κληρονομήσει την ελληνική παράδοση του αναγλύφου.

Ο «Μελαγχολικός Ρωμαίος»

Στο εικονιστικό κεφάλι του άνδρα με τη συγκρατημένη μελαγχολία, πολλοί αναγνωρίζουν τον Ρωμαίο στρατηγό-ύπατο Τίτο Κοϊντίο Φλαμίνιο, που το 197 π.Χ., μετά τη νίκη του εναντίον του βασιλιά της Μακεδονίας Φιλίππου Ε΄, ανακήρυξε στην Κόρινθο την «ελευθερία» της Ελλάδας. Στους Δελφούς τιμήθηκε όχι μόνο ως εγγυητής της ελληνικής ανεξαρτησίας από τη μακεδονική κυριαρχία, αλλά και γιατί είχε προσφέρει στο ιερό πλούσια αναθήματα. Βρέθηκε μάλιστα και μια βάση πάνω στην οποία ήταν στημένο το χάλκινο άγαλμά του.

Μια φυσιογνωμική και πθογραφική εικόνα, αντίστοιχη με το πορτρέτο των Δελφών, μας δίνει ο Πλούταρχος στο βίο του Φλαμίνιου.

Γιατί ακούοντας από τους Μακεδόνες ότι έρχεται άνθρωπος οδηγώντας βάρβαρο στρατό, με τη βία των όπλων καταστρέφοντας και υποδουλώνοντας τα πάντα, έπειτα καθώς βρίσκονταν μπροστά σ' έναν άνθρωπο νέο στην ηλικία, με ήρεμη φυσιογνωμία, Έλληνα στην ομιλία και στη διάλεκτο και εραστή της αληθινής αρετής, ένιωθαν μια θαυμαστή γοητεία και όταν έφευγαν, σκόρπιζαν στις πολιτείες τους τη συμπάθεια για κείνον διακηρύσσοντας σ' αυτές ότι απέκτησαν πια τον άνθρωπο που θα τις οδηγήσει στην ελευθερία...

Κι από μέρος των Ελλήνων του αποδόθηκαν δίκαιες τιμές, κι αυτό που κάνει ειλικρινείς τις τιμές είναι η θαυμαστή εύνοια, που οφείλεται στην προάπτυξη του ήθους του. Γιατί, κι όταν πολιτικές περιπέτειες ή η φιλοδοξία του τον έκαναν να εξοργιστεί με μερικούς όπως με τον Φιλοποίμενα και τον στρατηγό των Αχαιών Διοφάνη, ο θυμός του δεν ήταν βαρύς και δεν εκδηλώνονταν με έργα, αλλά ξεθύμαινε με λόγια που φανέρωναν ευγενική ειλικρίνεια και θάρρος.

Σε κανέναν δεν φαινόταν πικρός, πολλοί όμως τον θεωρούσαν οξύθυμο και αλαζόνα στο χαρακτήρα, στις κοινωνικές σχέσεις του όμως ήταν πολύ γλυκός και ο λόγος του χαριτωμένος και δυνατός.

(ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, Τίτος, V, XVII, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος)

Η απόδοση του πορτρέτου στον Φλαμίνιο στηρίζεται κυρίως στη σύγκρισή του με νομίσματα που εικονίζουν τον Ρωμαίο στρατηγό, αλλά δεν είναι αδιαφιλονίκητη, κι έχουν προταθεί πολλές διαφορετικές ταυτίσεις και χρονολογήσεις. Οποιαδήποτε όμως ερμηνεία και αν δεχτούμε και όποιον και αν θέλησε να εικονογραφήσει ο καλλιτέχνης, Έλληνα ή Ρωμαίο, φιλόσοφο ή αξιωματούχο, ένα είναι βέβαιο· στο στρογγυλεμένο πρόσωπο με τα μήλα που εξέχουν, τα μαλλιά που σκεπάζουν τον αυχένα και πέφτουν στο ευγενικό, αυλακωμένο με δύο ρυτίδες μέτωπο, τα βλέφαρα που σκιάζουν τα μάτια, τα ειρωνικά χείλη, το καλλίγραμμο μουστάκι και γένι, στο πρόσωπο με τη μελαγχολική έκφραση μας άφησε ένα εξαιρετικό έργο στην ιστορία του ελληνικού πορτρέτου.





Μαρμάρινο εικονιστικό κεφάλι που στην τεχνική του εργασία μιμείται κάποιο χάλκινο πρότυπο. Η συγκρατημένη θλίψη που αναδύεται μέσα από τα χαλαρά χείλη τού χάρισε το χαρακτηρισμό του «μελαγχολικού Ρωμαίου». Πιθανή είναι η ταύτισή του με τον Ρωμαίο ύπατο Φλαμίνιο που το 197 π.Χ. νίκησε στις Κυνός Κεφαλές τον βασιλιά της Μακεδονίας Φίλιππο Ε' και τιμήθηκε ως απελευθερωτής των ελληνικών πόλεων από τη μακεδονική κυριαρχία.



Ο Αντίνοος. Η θεοποίηση της ομορφιάς

Το 130 μ.Χ. ο Αντίνοος, ο διάσημος για την ομορφιά του νέος από τη Βιθυνία και αγαπημένος σύντροφος του αυτοκράτορα Αδριανού, πνίγηκε σχεδόν έφηβος στα νερά του Νείλου πιστεύοντας, σύμφωνα με μια παλιά παράδοση, ότι η θυσία του αυτή θα παρατείνει τη ζωή του προστάτη του. Τότε ο νοσταλγός της κλασικής Ελλάδας και ευεργέτης του δελφικού ιερού αυτοκράτορας διέταξε να στηθούν αγάλματα του πανέμορφου νέου, που με πάθος είχε αγαπήσει, στα ιερά και τις πόλεις της απέραντης αυτοκρατορίας, όπου καθιερώθηκαν λατρείες και αγώνες προς τιμήν του καινούργιου θεού. Η θεοποίηση φαίνεται ότι βασίστηκε στην αιγυπτιακή θρησκεία, γιατί ο Ηρόδοτος μας παραδίδει ότι οι Αιγύπτιοι θεωρούσαν αφηρωισμένους όσους πνίγονταν στον Νείλο.

Στους Δελφούς στήθηκε μέσα στο ιερό ένα από τα ωραιότερα λατρευτικά αγάλματα του Αντινόου, που βρέθηκε όρθιο πάνω στο βάθρο του δίπλα στον τοίχο ενός πλινθόκτιστου δωματίου, πίσω από το ναό, σπασμένο στο γόνατο. Στα ρωμαϊκά νομίσματα που κόπηκαν προς τιμήν του, η παράσταση του αγάλματος συνοδεύεται από την προσωνομία «προπυλαίος», που σημαίνει ότι βρισκόταν μπροστά από την πύλη. Είναι, λοιπόν, πιθανό να είχε αρχικά στηθεί στην είσοδο του ιερού, αλλά αργότερα, όταν ακρωτηριάστηκε, να μεταφέρθηκε σ' ένα είδος παρεκκλησίου κοντά στο ναό του Απόλλωνα, εκεί όπου βρέθηκε πολύ καλά διατηρημένο και λαμπερό ακόμη, σαν να ήταν φτιαγμένο από αλάβαστρο ή πορσελάνη, χάρη στη χαρακτηριστική για τα λατρευτικά αγάλματα της εποχής αυτής στίλβωση του μαρμάρου με ειδικό λάδι.

Το κεφάλι του νέου γέρνει στο πλάι με περισυλλογή και στα πυκνά μαλλιά του, που πέφτουν στο μέτωπο και τα μάγουλα δίνοντας έναν πένθιμο τόνο στη μορφή του, διακρίνονται οι τρύπες που στερέωναν ένα χάλκινο δάφνινο στεφάνι. Τα ματιά του «εκφράζουν μια βαθιά μελαγχολία, σα να καθρέφτιζαν ακόμα στην υγρότητά τους το ποτάμι που βρήκε το θάνατο ο μυστικόπαθος νέος» (Γιάννης Μηλιάδης). Το κορμί του με την ηρωική-θεική γυμνότητα θέλει να πλησιάσει τις αθλητικές κλασικές μορφές, αλλά δεν έχει την πνοή των προτύπων του, που νοσταλγικά αναζητεί η τέχνη του αδριανείου κλασικισμού. Ο Αντίνοος, με το ονειροπόλο βλέμμα του, είναι σαν να ατενίζει όχι μόνο το δικό του θλιβερό τέλος, αλλά και έναν κόσμο που δύνει χωρίς επιστροφή.

Για την προσωπικότητα και τη μορφή του Αντινόου αλλά και την ατμόσφαιρα της εποχής αυτής, χαρακτηριστικές είναι οι περιγραφές της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ στα *Αδριανού Απομνημονεύματα*, που αποπνέουν και την ατμόσφαιρα της εποχής.

Το άγαλμα του Αντινόου. Είναι ένα από τα καλύτερα σωζόμενα εικονιστικά αγάλματα που στήθηκαν σε ολόκληρη τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία μετά το θάνατό του το 130 μ.Χ. Το κεφάλι που γέρνει στο πλάι σε περισυλλογή, τα εξιδανικευμένα χαρακτηριστικά του προσώπου και η στίλβωση της επιδερμίδας είναι χαρακτηριστικά της εποχής του Αδριανού που ξαναγυρίζει με νοσταλγία στα κλασικά πρότυπα. 130-138 μ.Χ.





[...] Ο Αντίνοος ήταν Έλληνας. Ανάτρεξα μέσα από τις αναμνήσεις αυτής της παλιάς και σκοτεινής οικογένειας, ως την εποχή των πρώτων Αρκάδων αποίκων στις όχθες της Προποντίδας. Αλλά η Ασία είχε πάνω σ' αυτό το κάπως αψύ αίμα, την ίδια επίδραση με τη σταγόνα το μέλι που θολώνει και αρωματίζει ένα αγνό κρασί. Ξανάβρισκα σ' αυτόν τις προλήψεις ενός μαθητή του Απολλώνιου, τη μοναρχική πίστη ενός ανατολίτη υπηκόου του Μεγάλου Βασιλιά. Αυτό το όμορφο λαγωνικό, το ακόρταγο για κάδια και προσταγές, ξαπλώθηκε πάνω στη ζωή μου. Θαύμαζα την αδιαφορία του, τη σχεδόν υπεροπτική, για όσα δεν είχαν σχέση με την απόλαυσή του ή με τη λατρεία του. Του αντικαθιστούσε την αφιλοκέρδεια, τη συνείδηση, όλες τις προμελετημένες και αυστηρές αρετές. Η σκληρή γλυκύτητά του μ' έθελγε. Μ' έθελγε η σκοτεινή αφοσίωσή που δέσμευε όλη την ύπαρξή του. Και όμως, η υποταγή του δεν ήταν τυφλή. Αυτά τα βλέφαρα, που τόσο συχνά χαμηλώνανε μέσα στη συναίνεση ή μέσα στο όνειρο, ανασπκώνονταν.

[...] Ξαναβλέπω ένα κεφάλι γερμένο τη νύχτα μέσα στην ακαταστασία των μαλλιών του, μάτια που τα τραβηχτά βλέφαρα δείχναν λοξά, ένα νεαρό πρόσωπο, πλατύ και σαν μισογερτό. Εκείνο το τρυφερό κορμί άλλαζε αδιάκοπα σαν ένα φυτό, και μερικές από εκείνες τις μεταμορφώσεις του οφείλονταν στον χρόνο. Ένα απόγευμα κυνηγιού του ξανάδινε το σφρίγος, την αθλητική του σβελλάδα. Μια ώρα ήλιου το 'κανε να περάσει από το χρώμα του γιασεμιού στο χρώμα του μελιού. Οι λίγο βαριές γάμπες του πουλαριού ψηλώνανε. Το μάγουλο έκανε την ντελικάτη στρογγυλάδα της παιδικής ηλικίας, σκαβότανε ελαφρά κάτω από τα πεταχτά μήλα. Ο φουσκωμένος από τον αέρα θώρακας του νεαρού δρομέα μέσα στο μακρύ στάδιο, έπαιρνε τη λεία και στιλπνή καμπύλη του λαιμού μιας Βάκκας. Η μουτρωμένη πτυχή των χειλιών πλουτιζότανε με μια παθητική πίκρα, με μια θλιμμένη ικανοποίηση.

[...] Τον είδα να ανησυχεί που σε λίγο θα γινότανε δεκαεννιά. Επικίνδυνες ιδιοτροπίες, θυμοί που τάραζαν πάνω σε κείνο το πεισματάρικο μέτωπο τα φίδια της Μέδουσας, εναλλάσσονταν με μια μελαγχολία που θύμιζε νάρκη, με μια όλο και πιο ραγισμένη γλυκύτητα.

(Marguerite YOURCENAR, Αδριανού Απομνημονεύματα, σελ. 182-4, 209-10, μτφρ. Ιω. Χατζηνικολή)





Σελ. 351: Η ανακάλυψη του Αντινόου: «Μέσα σ' ένα πλινθόκτιστο δωμάτιο πίσω από το ναό του Απόλλωνα βρέθηκε... όρθιο πάνω στη βάση του το μαρμάρινο άγαλμα ενός νέου άνδρα σε φυσικό μέγεθος... Όλα μάζ κάνουν να σκεφτούμε ότι αποκτήσαμε έναν Αντίνοο...» (Από το ημερολόγιο της μεγάλης γαλλικής ανασκαφής, 13 Ιουλίου 1894).

Σελ. 350-3: Το κεφάλι του αγάλματος του Αντινόου. «Ό,τι ήταν για τους Ενετούς η επινόηση της ελαιογραφίας, ήταν για την ύστερη ελληνική πλαστική το πρόσωπο του Αντινόου και θα είναι κάποια ημέρα για μένα το πρόσωπο του Dorian Gray» (Oscar Wilde, Το πορτρέτο του Dorian Gray).





Πλάκες της ανάγλυφης ζωφόρου που διακοσμούσε το προσκήνιο του θεάτρου των Δελφών. Είναι πολύ πιθανό να φιλοτεκνήθηκαν στο πλαίσιο της επισκευής του θεάτρου κατά την επίσκεψη του Νέρωνα στους Δελφούς το 67 μ.Χ. Οι υπεύθυνοι του ιερού, για να κολαρεύσουν την επιθυμία του αυτοκράτορα να ταυτίζει τον εαυτό του με τον Ηρακλή, παρέστησαν τα κατορθώματα του πανελληνίου ήρωα στο προσκήνιο του θεάτρου, εκεί όπου τελούνταν πολλές από τις εκδηλώσεις των Πυθικών αγώνων στις οποίες πήρε μέρος ο Νέρων και δέχτηκε τις τιμές του ημίθεου-ήρωα. Ο επαρχιακός καλλιτέχνης της ζωφόρου προσπαθεί με αδέξιο τρόπο να προσαρμόσει την παράδοση των μεγάλων κλασικών ανάγλυφων στην τέχνη της εποχής του.

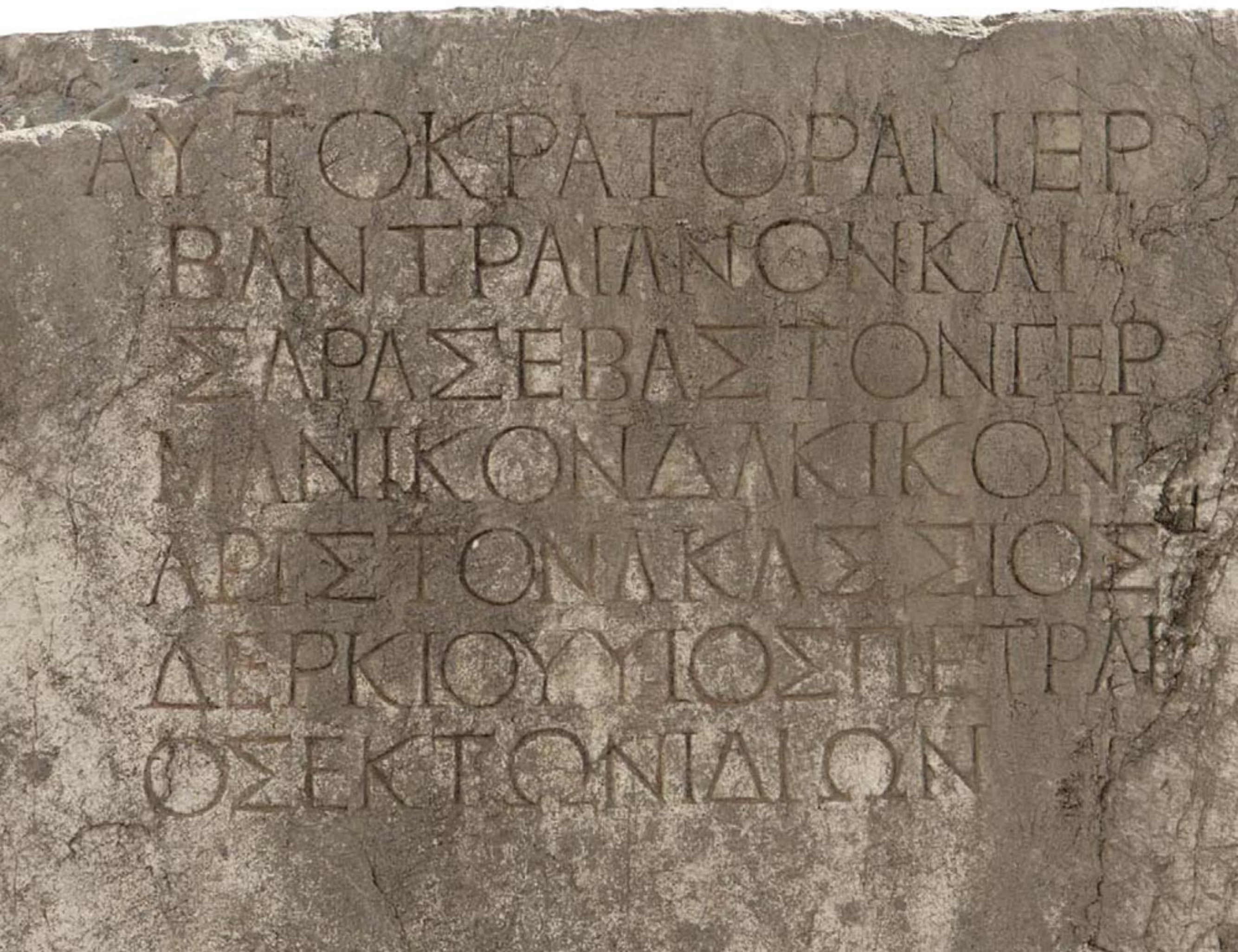
Σελ. 355: Λεπτομέρεια της ζωφόρου με την πάλη του Ηρακλή και του Ανταίου. Η σκηνή αυτή δεν ανήκει στους δώδεκα άθλους που πραγματοποίησε ο ήρωας κατ' εντολή του βασιλιά Ευρυσθέα, αλλά στα λεγόμενα «Πάρεργα», δηλαδή στα διάφορα περιστατικά που του τύχαιναν κατά τις διαδρομές του. Περνώντας ο Ηρακλής από τη Λιβύη αναμετρήθηκε με τον γίγαντα Ανταίο, γιο του Ποσειδώνα και της Γης· ύστερα από μια εξουθενωτική πάλη κατάφερε να τον σκοτώσει.



ΔΕΛΦΟΙΧΑΙΡΩΝΘΥΣΙΝΟΥΟΥ
ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΝΕΘΗΚΑΝ
ΤΟΙΣΑΥΦΙΚΤΥΘΩΝ
ΔΕΦΑΙΤΤΕΙΘΟΥΕΝΟΙ

Σελ. 356: Η επιγραφή που χάραξαν οι κάτοικοι των Δελφών στην ερμαϊκή στήλη με την προτομή του Πλουτάρχου: «Οι Δελφοί μαζί με τους Χαιρωνείς αφιέρωσαν την προτομή του Πλουτάρχου υπακούοντας στα δόγματα των Αμφικτυόνων.» Ο Πλούταρχος βρισκόταν στους Δελφούς το 67 μ.Χ., όταν τους επισκέφθηκε ο Νέρων. Ταξίδεψε στη Ρώμη, όπου γνωρίστηκε με τον Τραϊανό και τον Αδριανό. Στους διαλόγους του που είναι αφιερωμένοι σε δελφικά θέματα εκφράζει το θαυμασμό του για το ενδιαφέρον που έδειξαν για το ιερό οι αυτοκράτορες Δομιτιανός και Αδριανός.

Επιγραφή αυτοκρατορικών χρόνων. Οι σχέσεις των Δελφών και της Ρώμης διαγράφονται με αρκετή σαφήνεια στην πλούσια σειρά των επιγραφών που βρέθηκαν στις ανασκαφές. Οι πολίτες των Δελφών εύλογα προσέφευγαν στην προστασία των Ρωμαίων αυτοκρατόρων, που κι αυτοί αναζητούσαν στο ηθικό κύρος του ιερού στήριγμα της πολιτικής τους.







Το Στάδιο των Δελφών, όπου από τον 3ο αι. π.Χ. τελούνταν γυμνικοί αλλά και μουσικοί αγώνες. Την τελική μνημειακή μορφή του την πήρε γύρω στα μέσα του 2ου αι. μ.Χ., όταν ανακαινίστηκε με τη γενναία δωρεά του βαθύπλουτου αρχαιολάτρη Ηρώδη του Αττικού. Τότε κατασκευάστηκαν οι λίθινες κερκίδες που πρόσφεραν θέσεις για 6.500 περίπου θεατές και το μνημειακό πρόπυλο με αψίδες και τις θέσεις για τιμητικά αγάλματα.

Η σαρκοφάγος του Μελέαγρου. Είναι από τα παλαιότερα ευρήματα των Δελφών και τα πρώτα μουσειακά εκθέματα. Βρέθηκε πολύ πριν από τις γαλλικές ανασκαφές από τον Βαυαρό αρχιτέκτονα Laurent κατά διαταγή του Καποδίστρια μεταξύ των ετών 1831-1833, αλλά μεταφέρθηκε και εγκαταστάθηκε δίπλα στο Μουσείο το 1901 (το παλιό σχολείο του χωριού, όπου συγκεντρώνονταν τα ευρήματα πριν από την ανέγερση του Μουσείου του Συγγρού). Προέρχεται από έναν μνημειακό ταφικό περίβολο της ανατολικής νεκρόπολης με τους τάφους που έβλεπαν και περιέγραφαν οι περιηγητές φτάνοντας στους Δελφούς από το δρόμο της Αράχοβας. Ανήκει στην κατηγορία των αττικών σαρκοφάγων του 2ου αι. μ.Χ. που φέρουν ανάγλυφες μυθολογικές παραστάσεις. Το κάλυμμά της έχει σχήμα στρώματος όπου αναπαύεται η μορφή της νεκρής. Το όνομά της το οφείλει η λάρνακα στα επεισόδια από το μύθο του Μελέαγρου που περιέτρεχαν τις πλευρές της. Στην κύρια όψη εικονίζονται δύο σκηνές από το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου. Στα δεξιά η εξόντωση του φοβερού θηρίου και αριστερά η έριδα των ηρώων για το δέρμα του θηράματος.



Η πίσω όψη της σαρκοφάγου του Μελέαγρου. Οι δύο αντιμέτωποι γρύπες αναπαράγουν ένα συχνό θέμα με νεκρικό συμβολισμό. Στις δύο άκρες οι ερμαϊκές στήλες με τον Ηρακλή λειτουργούν ως Άτλαντες που στηρίζουν το κάλυμμα της σαρκοφάγου.



Η σαρκοφάγος του Μελέαγρου. Στη μία στενή πλευρά εικονίζεται το επεισόδιο που ακολούθησε τη διαμάχη των ηρώων της Αιτωλίας για το δέρμα του Καλυδώνιου κάπρου. Η μητέρα του Μελέαγρου, η Αλθαία, μαθαίνοντας ότι ο γιος της είχε σκοτώσει κατά τη διάρκεια της διαμάχης τον αδελφό της, ρίχνει στη φωτιά το δαυλό, η καύση του οποίου, σύμφωνα με μια φοβερή κατάρα, θα προκαλούσε το θάνατο του γιου της. Στη σκηνή της μιας πλευράς (ΔΕΞΙΑ) εικονίζεται γυμνός μπροστά από το άλογο του κάποιος μυθικός ήρωας, ο Μελέαγρος ή ένας από τους Διοσκούρους. Πίσω από το άλογο παριστάνεται ο Καλυδώνιος κάπρος.

362 }







ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΛΛΩΝΙΑ ΘΡΗΣΚΕΙΑ ΣΤΟ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΣΜΟ

*Πέστε στο βασιλιά· οι περίτεχνοι τοίχοι σωριάστηκαν στη γη.
Δεν έχει πια ο Φοίβος ναό ούτε δάφνη προφητική,
ούτε πηγή που μιλάει. Έσβησε και το λάλον νερό.*

(Ο τελευταίος χρησμός, μτφρ. Ανδρέα ΛΕΝΤΑΚΗ)

ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΨΕΥΔΟΧΡΗΣΜΟΣ που μας παρέδωσαν οι χριστιανοί συγγραφείς έχει κι αυτός διφορούμενη σημασία. Δεν ξέρουμε αν επινοήθηκε για να εκφράσει την πολεμική των απολογητών της νέας θρησκείας κατά του σπουδαιότερου ιερού της ειδωλολατρίας ή τη θλίψη για τον ξεπεσμό του και τη νοσταλγία για το χαμένο μεγαλείο του. Έχει ακόμα ερμηνευτεί και ως δραματική έκκληση ενός από τους τελευταίους ιερείς του Απόλλωνα, τους έσχατους εκπροσώπους του εθνικού κόσμου, προς τον αποστάτη αυτοκράτορα Ιουλιανό (361-363 μ.Χ.), μαζί με την αρχαία θρησκεία να αποκαταστήσει και την γκρεμισμένη κατοικία του θεού και έδρα του μαντείου του.

Ανεξάρτητα πάντως από τη συμβολική ή πραγματική του βαρύτητα, ο «τελευταίος χρησμός» αποδίδει ποιητικά την εικόνα της εγκατάλειψης που παρουσιάζει το δελφικό ιερό τον 4ο αι. μ.Χ. και ηχεί ως ο επιτάφιος θρήνος του. Τα περισσότερα κτήρια πρέπει να ήταν ερειπωμένα, όχι τόσο από σκόπιμες ενέργειες των χριστιανών όσο από φυσικές καταστροφές, από τις βαρβαρικές επιδρομές του 3ου αι. μ.Χ. και την έλλειψη πόρων, καθώς δεν υπήρχαν πιστοί για να τα συντηρήσουν.

Την ίδια τύχη πρέπει να είχαν και τα αγάλματα του ιερού, τα χάλκινα και λίθινα αφιερώματα. Από τότε που τα είδε ο Πausanias κατά την περιήγησή του στους Δελφούς, άλλα θα έπεσαν θύματα καταστροφών ενώ πολλά μεταφέρθηκαν από τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο στη νέα πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, που στολίστηκε με την απογύμνωση των άλλων πόλεων. Ανάμεσα σ' αυτά ήταν και ένα από τα σεβασμιότερα μνημεία της ελληνικής ιστορίας, η βάση του τρίποδα που είχε αφιερωθεί στους Δελφούς από τη δεκάτη των λαφύρων της μάχης των Πλαταιών. Επάνω στα σώματα των χάλκινων φιδιών, που υψώνονταν ανάμεσα στα πόδια του τρίποδα και βρίσκονται σήμερα στην πλατεία του ιπποδρόμου της Κωνσταντινούπολης, ήταν χαραγμένα τα ονόματα των πόλεων που έλαβαν μέρος στη μάχη κατά των Περσών. Όσα αναθήματα απέμειναν στο ιερό μετά την επικράτηση του χριστιανισμού, δεν αντιπροσώπευαν τίποτα άλλο παρά τα τελευταία είδωλα του παγανισμού, που οι κάτοικοι των Δελφών τα μετέτρεψαν σε μέταλλο ή σε ασβέστη για τις καθημερινές τους ανάγκες.

Την παραγμένη πνευματικά εποχή κατά την οποία συντελείται η μεταστροφή προς το χριστιανισμό, στήνονται στους Δελφούς και μερικά αγάλματα, προτομές και ερμαϊκές στήλες με τα πορτρέτα των τελευταίων εκπροσώπων του εθνικού κόσμου, φιλοσόφων ή άλλων θεωρητικών της αρχαίας σκέψης. Από τα λιγοστά αυτά έργα που διασώθηκαν ξεχωρίζει για την αέρινη σχεδόν διατήρησή του και την ποιότητά του η προτομή του γενειοφόρου άνδρα. Η πνευματικότητα που αποπνέει του έχει δώσει το χαρακτηρισμό του φιλοσόφου. Ο δημιουργός του έχει επιτύχει με εξαιρετική τεχνική δεξιότητα να αποδώσει σαν ένα παιχνίδισμα την αντίθεση ανάμεσα στη λεία επιφάνεια της σάρκας του προσώπου, που είναι στιλβωμένη με μεγάλη φροντίδα, και στην τραχύτητα των πυκνών και ατίθασων θυσάνων της γενειάδας και των μαλλιών. Τα σκεπτικά μάτια της μορφής με τα βαριά

Κιονόκρανο κορινθιακού τύπου, από τα πρώτα δείγματα του εκχριστιανισμού στους Δελφούς. Προέρχεται από πρωτοβυζαντινή βασιλική. Τέλος 5ου αι. μ.Χ.

βλέφαρα προσδίδουν στο εικονιζόμενο πρόσωπο την ιδιότητα του διανοουμένου, ίσως κάποιου νεοπλατωνικού φιλοσόφου, από εκείνους που σύχναζαν στους Δελφούς τον 3ο π.Χ. και οι οποίοι μαζί με τους ιερείς του Απόλλωνα επιδίδονταν σε φιλοσοφικές συζητήσεις. Πρόσφατα η εικονιστική αυτή προτομή ερμηνεύτηκε ως το πορτρέτο ενός «αγωνοθέτη», δηλαδή ενός αξιωματούχου υπεύθυνου για την οργάνωση και την επίβλεψη των Πυθικών αγώνων, που αναδιοργανωμένοι τελούνταν ακόμη στους Δελφούς διατηρώντας τον διεθνή χαρακτήρα τους. Και στην περίπτωση όμως αυτή πρόκειται για την εικόνα ενός από τους τελευταίους υπηρέτες των θεσμών του ελληνορωμαϊκού κόσμου.

Το διάταγμα του Θεοδοσίου το 392 που απαγόρευσε την άσκηση της αρχαίας λατρείας στους αρχαίους ναούς, δεν ήρθε στους Δελφούς σαν κεραυνός εν αιθρία αλλά ως η τυπική ληξιαρχική πράξη θανάτου του πανάρχαιου πανελλήνιου ιερού. Η πόλη όμως των Δελφών φαίνεται ότι ακολουθεί πορεία αντίστροφη από την τύχη του ιερού. Όταν το μαντείο σιώπησε και το απογυμνωμένο από τα αφιερώματα και μισοερειπωμένο τέμενος έχασε την ιερότητά του, οι κάτοικοι των Δελφών γίνονται οι κύριοι του τόπου τους και εγκαθίστανται στην περιοχή του παλιού θεού τους, εκεί όπου είχαν κατοικήσει και οι Μυκηναίοι πρόγονοί τους πριν από τον ερχομό του Απόλλωνα στους Δελφούς. Με τους λίθους των μνημείων και τις πλάκες των επιγραφών έστρωσαν το μονοπάτι που άλλοτε περνούσε ανάμεσα στους θησαυρούς και τα άλλα αφιερώματα, για να κατασκευάσουν το δρόμο που συμβατικά σήμερα ονομάζουμε «ιερά οδό». Ήταν ο κύριος δρόμος της εμπορικής συνοικίας που διαμορφώθηκε στο ιερό χωρίς να θίξει το ναό. Οι χριστιανοί κατασκευαστές αυτού του δρόμου δεν είχαν κανένα λόγο να σεβαστούν τα παλιά κτήρια, αλλά άθελά τους σεβάστηκαν τα αφιερώματα που είχαν κρύψει οι μακρινοί πρόγονοί τους στην πλατεία μπροστά από τη στοά των Αθηναίων. Αν είχαν στρώσει τις πλάκες του δρόμου είκοσι εκατοστά βαθύτερα, θα είχαν βρει το θησαυρό με τα χρυσελεφάντινα αντικείμενα που αποκάλυψαν το 1939 οι Γάλλοι αρχαιολόγοι αφαιρώντας τις ίδιες ξαναχρησιμοποιημένες πέτρες για να τις μελετήσουν.

Την ίδια εποχή κατασκευάζεται στην είσοδο του ιερού η στοά με τα εμπορικά μαγαζιά γύρω από μια πλατεία, την αποκαλούμενη ρωμαϊκή αγορά. Η πόλη των Δελφών, που τόσα χρόνια ζούσε κάτω από τη σκιά του απολλώνιου ιερού και τη σκέπη της Αμφικτυονίας, μετά τη διάλυσή της γνωρίζει περίοδο άνθησης που έχει ως αποτέλεσμα την οικιστική της εξάπλωση σε μεγάλη έκταση γύρω από το ιερό με κοσμικά και λατρευτικά κτήρια. Οι χριστιανοί δεν μετέτρεψαν, όπως συνέβη σε άλλες πόλεις, το ναό σε χριστιανική εκκλησία και τα μόνα σημάδια του ζήλου τους είναι η χάραξη σταυρών και χρισμάτων σε κάποια παγανιστικά κτήρια ως ένα είδος εξορκισμού. Επίσης, η πλήρης καταστροφή του εσωτερικού του ναού έκανε τους πρώτους ανασκαφείς του να πιστέψουν, ίσως όχι άδικα, ότι οι χριστιανοί θέλησαν να εξαφανίσουν κάθε ίχνος του άδουτου, του απόκρυφου χώρου της Πυθίας.

Τα κατάλοιπα της χριστιανικής πόλης, τα ψηφιδωτά δάπεδα μιας βασιλικής του 6ου αι. μ.Χ. που ανασκάφτηκε στην είσοδο του σημερινού χωριού και διάσπαρτα αρχιτεκτονικά γλυπτά από δύο άλλες βασιλικές δεν διαφέρουν από τα ερείπια της ίδιας εποχής στις άλλες επαρχιακές πόλεις της νότιας Ελλάδας. Έχουν όμως μια ιδιαίτερη σημασία καθώς εκφράζουν μουσειογραφικά πώς τερματίστηκε μια μεγάλη ιστορική περιπέτεια δύο χιλιάδων περίπου χρόνων σ' έναν τόπο που σημαδεύτηκε από το διαδοχικό πέρασμα των θεών και των ανθρώπων σε μια σκιερή γωνιά του Παρνασσού.



Λεπτομέρεια από το ψηφιδωτό δάπεδο της πρωτοβυζαντινής βασιλικής που βρέθηκε δυτικά του ιερού, στην είσοδο του σημερινού χωριού. Διασταυρούμενοι πλοχμοί σχηματίζουν ρόμβους που γεμίζονται με πουλιά. Αρχές 6ου αι. μ.Χ.





{ 369

Η προσωποποίηση του καλοκαιριού: εικονιστικό διακοσμητικό θέμα από το ψηφιδωτό δάπεδο της πρωτοβυζαντινής βασιλικής στους Δελφούς, 6ος αι. μ.Χ.

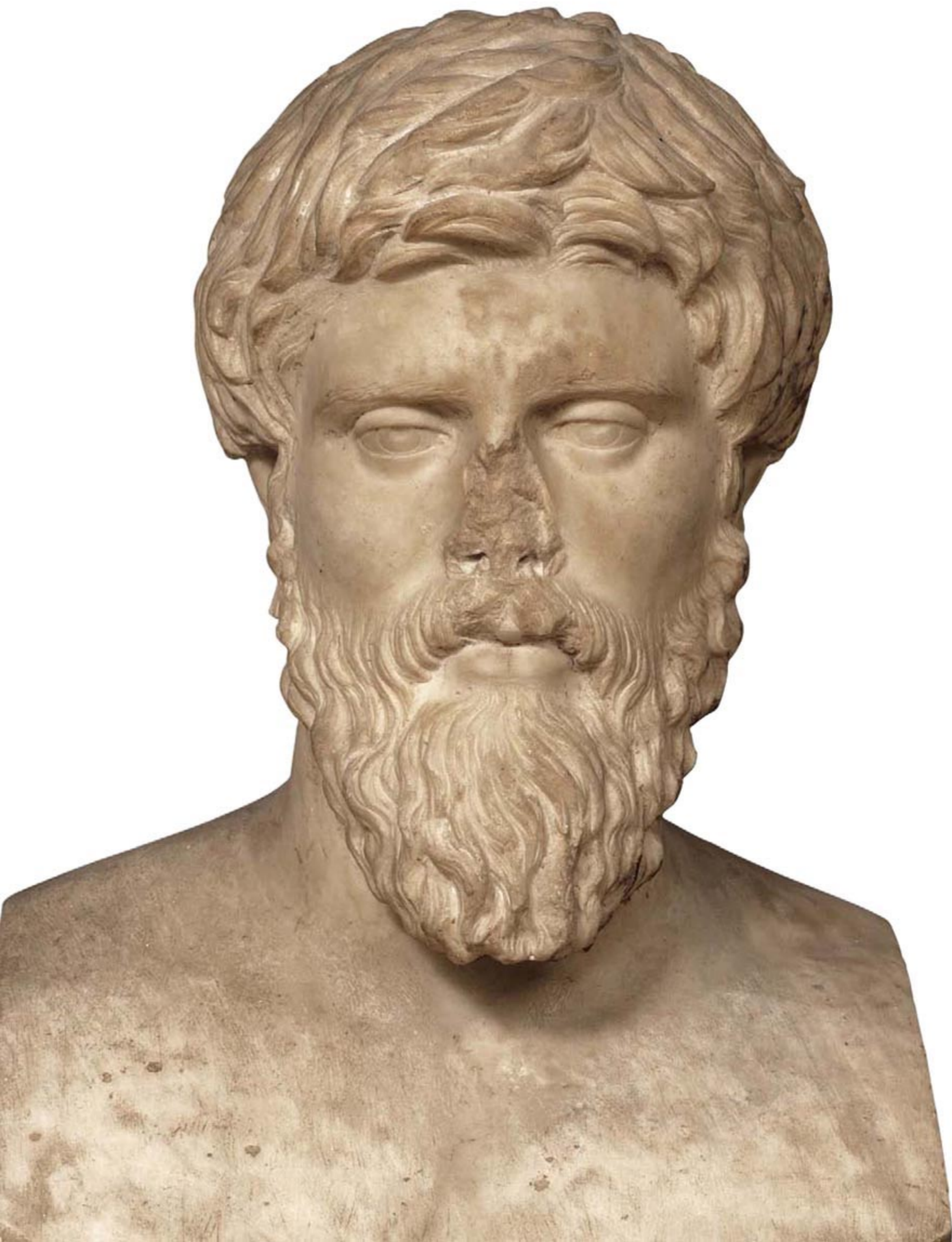


Λεπτομέρειες από το ψηφιδωτό δάπεδο της πρωτοβυζαντινής βασιλικής στους Δελφούς. 6ος αι. π.Χ.



Το πορτρέτο ενός «φιλοσόφου». 3ος αι. μ.Χ.

Στο εικονιστικό αυτό κεφάλι των τελευταίων αυτοκρατορικών χρόνων βρίσκει την εκφραστικότερη μουσειακή εκπροσώπηση η τελευταία ενότητα της έκθεσης του Μουσείου Δελφών, που έχει ως θέμα το τέλος του δελφικού ιερού. Ο εικονιζόμενος άνδρας με τα στοχαστικά μάτια και τη σοβαρότητα του διανοουμένου είναι κάποιος από τους τελευταίους εκπροσώπους του εθνικού κόσμου: ένας θεωρητικός της σύγχρονης νεοπλατωνικής φιλοσοφίας, κάποιος άνθρωπος των γραμμάτων ή ένας αξιωματούχος που πρόσφερε τις υπηρεσίες του στο ιερό (ιερέας ή αγωνοθέτης) την ώρα της ύστατης αναλαμπής του.







Ε Π Ι Λ Ο Γ Η Β Ι Β Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α Σ

- AMANDRY, P.: *Chronique delphique (1970-1981)*, BCH 105, 1981, 673-769.
- AMANDRY, P.: *La vie religieuse à Delphes: Bilan d'un siècle de fouilles*, Colloque École Française d' Athènes 17-20.9.1992 «Delphes cent ans après. Essai de bilan».
- BÉLIS, A.: *Les hymnes à Apollon. Étude épigraphique et musicale*. CID III (1992).
- BOMMELAER, J.-E. - PENTAZOS, E. - PICARD O.: *Δελφοί, αναζητώντας το χαμένο ιερό* (1992).
- BOMMELAER, J.-E.: *Guide de Delphes le site* (1991, École Française d' Athènes, Sites et monuments VII).
- BRINKMANN, V.: *Die Friese des Siphnierschatzhauses* (1994).
- CROISSANT, F.: *Les frontons du temple du ive siècle*, FdD IV 7 (2004).
- DEFRADAS, J.: *Les thèmes de la propagande delphique* (1953), 2 (1972).
- Καρογζοϋ, Χρ.: *Δελφοί* (1974).
- KÄHLER, H.: *Der Fries von Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi*. Monumenta Artis Romanae V (1965).
- Κεραμιπούλλοϋ, Α.: *Οδηγός των Δελφών* (1935).
- LA COSTE MESSELIÈRE, P. de - MIRÉ, G. de: *Delphes* (1957).
- LA COSTE MESSELIÈRE, P. de: *Au Musée de Delphes* (1936).
- LA COSTE MESSELIÈRE, P. de: *Sculptures du trésor des Athéniens*. FdD IV4 (1957).
- LE ROY, Ch.: *Les terres cuites architecturales* - Ducat, J. : *La sculpture décorative*. FdD II (1967).
- MAASS, M.: *Das antike Delphi* (1993).
- MARCADÉ, J.: *A propos du décor en marbre des monuments de Marmaria*, Colloque P. Perdrizet, Strasbourg (1991).
- Μηλιαδηνῆ, Γ.: *Δελφοί* (1930).
- MORGAN, C.: *Athletes and Oracles. The transformation of Olympia and Delphi in the eighth century B.C.* (1990).
- MÜLLER, S.: *Delphes et sa région à l'époque mycénienne*. Colloque P. Perdrizet, Strasbourg (1991).
- Picard, O. (pub.): *Guide de Delphes. Le musée*. (1991).
- ROLLEY, Cl.: *Les statuettes de bronze*. FdD V2 (1969).
- ROLLEY, Cl.: *En regardant l'Aurige*, BCH 114, 1990, 285-297.
- ROLLEY, Cl.: *La sculpture grecque*, vol. I – *Les origines au milieu du Ve s.* (1994), vol. II – *La période classique* (1996).
- ROUX, G.: *Delphi, Orakel und Kultstätten* (1971).
- SOURVINOU-INWOOD, C.: *Myth as History. The previous owners of the Delphic oracle*, in: Interpretations of Greek mythology (ed. Bremmer, London, 1987), 215-241.
- WEIR, R. : *Roman Delphi and its Pythian Games* (2004).

Φ Ω Τ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Ε Σ - Σ Χ Ε Δ Ι Α

Αρχείο Γαλλικής Σχολής Αθηνών: 16, 18, 19, 20, 61 (σχέδιο), 68 (σχέδιο), 69 (σχέδιο), 74, 105 (σχέδιο), 223 (σχέδιο), 231 (σχέδια-αναπαρ. Fr. Croissant), 279, 328-329 (φωτ. του αρχαιολογικού χώρου), 333 (σχέδιο), 339, 351, 381 © École Française d' Athènes

Γιάννης Κουλελής: 100, 229 ©

École Nationale des Beaux Arts, Paris: 28-29, 90, 238-239, 240 ©

Φωτογραφικό Αρχείο Ι΄ ΕΠΚΑ: 24 ©

Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη: 21, 22-23 ©

Φωτογραφικό Αρχείο Αλ. Τομπάζη: 26 ©

Αν. Ορλάνδος, *BCH* 84, 1960, εικ. 14: 278

Cl. Rolley, *L' expression du mouvement dans des statues immobiles*, Passavant Symposium 200, Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der gr. Kunst, 307: 256 (σχέδιο)

Cl. Rolley, *La sculpture grecque I*, 94 (αναπαρ. Σ. Καρούζου): 36 (σχέδιο, πάνω δεξιά)

Cl. Rolley, *La sculpture grecque I*, 207 (αναπαρ. Fr. Salviat): 81

H. – V. Herrmann, *Ol. Forsch.* VI, πίν. 4: 48

Klio, 13, 1913, εικ. 23: 303

M. Maass, *Ol. Forsch.* X, 50: 36 (σχέδιο, πάνω αριστερά)

ΡΟΖΙΝΑ ΚΟΛΩΝΙΑ

ΤΟ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΔΕΛΦΩΝ



Φωτογραφίες
ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΤΡΙΚΙΑΝΟΣ

Σχεδιασμός και καλλιτεχνική επιμέλεια
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ

Σελιδοποίηση: ΡΑΛΛΟΥ ΜΕΛΕΤΗ, ΕΛΕΝΗ ΛΟΜΒΑΡΔΟΥ
Διαχωρισμοί-φιλμογράφηση: Δ. ΠΛΕΣΣΑΣ ΕΠΕ
Επεξεργασία εικόνων: ΝΙΚΟΣ ΛΑΓΟΣ, ΕΛΙΖΑ ΚΟΚΚΙΝΗ
Εκτύπωση: ΤΥΡΙΣΟΝ & ΦΩΤΟΛΙΟ ΑΕ
Βιβλιοδεσία: Κ. ΣΤΑΜΟΥ & ΣΙΑ ΟΕ

Τυπογραφική διόρθωση: ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΜΠΟΥΚΑΛΑΣ

Εκδοτική φροντίδα
ΕΙΡΗΝΗ ΛΟΥΒΡΟΥ



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΑΥΤΟ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΧΑΡΤΙ HANNOART SILK 170 ΓΡ. ΣΕ 17.300 ΑΝΤΙΤΥΠΑ
ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ ΤΟΥ 2006 ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

