

NIKOLAUS HIMMELMANN

Καθηγητοῦ τῆς Ἀρχαιολογίας
στο Πανεπιστήμιο τῆς Βόννης

ΤΑ ΓΛΥΠΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ ΚΑΙ Ο ΦΕΙΔΙΑΣ*

Τὰ ὀνόματα τῶν πολλῶν καλλιτεχνῶν, ποὺ λάξευσάν τις μετόπες, τῇ ζωφόρῳ καὶ τὰ ἀετώματα τοῦ Παρθενῶνα, μᾶς εἶναι ἄγνωστα. Δὲν ἀναφέρονται ἀπὸ καμιὰ ἀρχαία φιλολογικὴ πηγή. Ἡ νεώτερη ἔρευνα ὅμως ἔφτασε ἤδη ἀπὸ παλιὰ στὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ δούλεψαν κάτω ἀπὸ τὴν ἄμεση ἐποπτεία τοῦ Φειδία καὶ πραγμάτωσαν τὰ σχέδιά του. Ἀλλὰ καὶ γι' αὐτὸ δὲν ὑπάρχει καμιὰ φιλολογικὴ μαρτυρία. Ὑπάρχει βέβαια μιὰ πληροφορία τοῦ Πλουτάρχου, ἀπὸ τὸν δεῦτερο αἰῶνα μετὰ Χριστόν, ποὺ φαίνεται νὰ ἐπιτρέπει μιὰ τέτοια ὑπόθεση. Λέει δηλαδὴ ὁ Πλουτάρχος ὅτι ὁ Φειδίας εἶχε τὴν ἐποπτεία σὲ ὅλα τὰ κτίσματα ποὺ ἔκανε ὁ Περικλῆς, ἐξαιτίας τῆς φιλίας του μὲ τὸν πολιτικὸ ἄνδρα. Καὶ ἀρχαιολογικὲς παρατηρήσεις ὁδηγοῦν φαινομενικὰ πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση. Ἐδῶ διαλέγω δύο μόνον, ἀπὸ τις ὁποῖες ἡ μιὰ εἶναι σχετικὴ μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ ἄλλη μὲ τὴν πλαστικὴ. Ὑπάρχουν ἐνδείξεις ὅτι ὁ Φειδίας ἐπηρέασε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ σύλληψη τοῦ Παρθενῶνα. Ἀντίθετα μὲ ὅ,τι συμβαίνει σὲ παλιότερους ἑλληνικοὺς ναοὺς, ὁ σηκὸς τοῦ Παρθενῶνα εἶναι δυσανάλογα πλατύς. Ἔτσι, οἱ κίονες τοῦ πτεροῦ βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὸν τοῖχο τοῦ σηκοῦ. Ἀκόμη πιὸ ἀξιοπρόσεκτη εἶναι ἡ διάταξη τῶν ἐσωτερικῶν κιόνων. Στους πρωιμότερους ἑλληνικοὺς ναοὺς ὁ σηκὸς χωρίζεται μὲ δύο σειρὲς ἀπὸ κίονες, ποὺ διατρέχουν τὸ χῶρο ἀνάμεσα στὶς δύο στενὲς πλευρὲς, χωρίζοντάς τον σὲ τρία κλίτη. Ἀντί-

* Εὐχαριστῶ θερμότερα τὸν κ. Μ. Τιβέριο καὶ τὴν κ. Θ. Τιβερίου-Στεφανίδου, ποὺ ἀνέλαβαν μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα καὶ ἀγάπη τὴ μετάφραση τοῦ γερμανικοῦ μου κειμένου στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα.

θετα, στὸν Παρθενώνα οἱ κίονες περιτρέχουν τὸν χώρο τοῦ σηκοῦ σχηματίζοντας ἓνα Π. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ μεσαῖο κλίτος γίνεται γιὰ πρώτη φορὰ ἓνας κατεξοχὴν κεντρικὸς χώρος. Ἐδῶ ἐπενέβη, προφανῶς, στὸ ἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο ὁ Φειδίας, γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει γιὰ τὸ μεγάλο ἄγαλμα τῆς Παρθένου ἓναν κεντρικὸ πλαισιωμένο χώρο. "Ὅτι ἡ ἔρμηνεῖα αὐτῇ δὲν εἶναι ἀπίθανη, ἀποδεικνύεται ἀπὸ μιὰ ἀξιοσημείωτη διαπίστωση. Στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας 440/30 ἀνατέθηκε στὸν Φειδίαν νὰ κατασκευάσει τὸ μεγάλο ἄγαλμα τοῦ Δία στὴν Ὀλυμπία. Ὁ ἐκεῖ ναὸς ἦταν ἥδη τὸ 457 τελειωμένος καὶ γι' αὐτὸ εἶχε τὴν παλιὰ διαίρεση τοῦ σηκοῦ σὲ τρία κλίτη. Ὁ Φειδίας προσπάθησε λοιπὸν νὰ δημιουργήσει γιὰ τὸ ἄγαλμά του ἓναν κλειστό, ὁπτικὰ τουλάχιστον, χώρο, ὅπως στὸν Παρθενώνα. Γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ ἔκλεισε τὰ κενὰ ἀνάμεσα στοὺς κίονες μὲ θωράκια καὶ τοποθέτησε μπροστὰ ἀπὸ τὸ κολοσσικὸ ἄγαλμα μιὰ πλακόστρωση ἀπὸ σκούρη πέτρα. Αὐτὴ ἡ διαπίστωση κάνει πολὺ πιθανό, ὅτι καὶ οἱ καινοτομίες στὸ σηκὸ τοῦ Παρθενώνα ὀφείλονται στὸν Φειδίαν.

"Ὅμως τὴν ἐπίδραση τοῦ Φειδία μπορεῖ νὰ τὴν ἀναγνωρίσει κανεὶς ὄχι μόνο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενώνα, ἀλλὰ καὶ στὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ. Αὐτὸ μᾶς τὸ δείχνει μιὰ σειρά ἀναγλύφων, ποὺ βρέθηκαν τὸ 1930 στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ. Πρόκειται γιὰ πιστὰ ἀντίγραφα τῶν ἀναγλύφων μορφῶν ποὺ κοσμοῦσαν τὴν ἀσπίδα τοῦ ἀγάλματος τῆς Παρθένου. Ἡ ἀνάγλυφη σύνθεση, ποὺ εἰκόνιζε μιὰ Ἀμαζονομαχία, δημιουργήθηκε λοιπὸν σίγουρα στὸ ἐργαστήρι τοῦ Φειδία. Οἱ μορφὲς στὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ παρουσιάζουν πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ (Πίν. I). Μποροῦμε λοιπὸν, συνοψίζοντας, νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Φειδίας ἐπηρέασε προφανῶς ὄχι μόνον τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ἀλλὰ καὶ τὴν πλαστικὴ τοῦ Παρθενώνα.

Πρὶν ἔλθουμε στὴν ἔρμηνεῖα αὐτῆς τῆς διαπίστωσης, θὰ ρίξουμε μιὰ σύντομη ματιὰ στὴν ἱστορία τῆς ἔρευνας. Εἶναι ἀξιοπρόσεκτο, ὅτι ἀρχικὰ οἱ πρῶτοι ἀρχαιολόγοι δὲν διανοήθηκαν κἄν ὅτι τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι ἔργα τοῦ Φειδία. Αὐτὸ εἶναι ἀκόμη πιὸ περίεργο, ἂν σκεφτοῦμε ὅτι οἱ παλιοὶ αὐτοὶ ἀρχαιολόγοι γνώριζαν φυσικὰ καλὰ τὴν πληροφορία τοῦ Πλουτάρχου. Ἐτσι παραδείγματος χάριν ὁ πολυμαθὴς Γάλλος περιηγητὴς Jacques Spon στάθηκε τὸ 1675 κάτω ἀπὸ τὸ δυτικὸ ἀέτωμα, ποὺ τότε σωζόταν ἀκόμη καλά. Θαυμάζει τὴν ἐπιδεξιότητα στὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀλόγων, κατὰ περίεργο ὅμως τρόπο δὲν ἀποδίδει τὸ ἀέτωμα στὴν κλασικὴ ἐποχὴ. Ἐξαιτίας μιᾶς λανθασμένης παρατήρησης, νομίζει, ὅτι τὰ αἰετωματικὰ γλυπτὰ προέρχονται μόλις ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ αὐτοκράτορα Ἀδριανοῦ. Καὶ ὁ Ἀγγλος James Stuart, ποὺ τὸ 1751 βρίσκεται στὴν Ἀθήνα, δὲν σχετίζει τὰ γλυπτὰ μὲ τὸν Φειδίαν, παρόλο ποὺ ἀναφέρει τὸ χωρίο τοῦ Πλουτάρχου. Ἡ ἀπόδοση τῶν γλυπτῶν στὸν

Φειδία, ὅπως φαίνεται, μνημονεύεται γιὰ πρώτη φορά ἀπὸ τὸν Goethe, ποὺ εἶδε τὸ 1787 στὴ Ρώμῃ σχέδια ἐνὸς Ἑγγλῶν περιηγητῆ. Αὐτὰ εἶχαν γίνεи δύο χρόνια πρὶν στὴν Ἀθήνα. Ποιὸς ὅμως ἔκανε πρῶτος τὴν ἀπόδοση, δὲν μποροῦμε πιά νὰ τὸ προσδιορίσουμε μὲ βεβαιότητα. Πιθανὸν ὅμως αὐτὸς ἦταν ὁ Ρωμαῖος ἀρχαιολόγος Ennio Quirino Visconti, ποὺ τότε δούλευε ἀκόμη στὸ Βατικανὸ ὡς διάδοχος τοῦ Winckelmann. Ὁ Visconti δημοσίευσε πρῶτος τὴν ἀπόδοση στὸν Φειδία καὶ συνετέλεσε κατόπιν στὸ νὰ γίνεи γενικὰ ἀποδεκτὴ. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὸν κάλεσε καὶ ὁ λόρδος Elgin τὸ 1814 στὸ Λονδίνο, ὡς κύριο μάρτυρα γιὰ τὸ φειδιακὸ χαρακτήρα τῶν γλυπτῶν. Γιατὶ οἱ ἔχθροὶ τοῦ Elgin ἐπρόβαλαν πάλι τὴν παλιὰ χρονολόγηση τοῦ Spon στὴν ἀδριάνεια ἐποχὴ, θέλοντας νὰ ὑποτιμήσουν τὴν ἀξία τῆς συλλογῆς του.

Ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχαν ἀκόμη ἀρχαιολογικὰ ἐπιχειρήματα, ἡ ἀπόδοση στὸν Φειδία μποροῦσε φυσικὰ νὰ στηριχθεῖ μόνο στὸ κείμενο τοῦ Πλουτάρχου. Κι αὐτό, μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς ἐρμηνείας, ποὺ πηγαίνει πολὺ πρὸ πέρα ἀπὸ ὅ,τι λέει πραγματικὰ τὸ κείμενο. Γιὰ νὰ καταλάβει κανεὶς πῶς προήλθε αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία, πρέπει νὰ λάβει ὑπόψη του τὸ πνευματικὸ ὑπόβαθρο στὸν πρῶμο 19ο αἰῶνα. Ἦταν ἡ ἐποχὴ, ποὺ θαύμαζαν τὶς διάνοιες καὶ τοὺς μεγάλους ἄνδρες. Καὶ γιὰ τὰ γλυπτά τοῦ Παρθενώνα ἀναζητοῦσαν ἐνδόμυχα ἓνα μεγάλο καλλιτέχνη τοῦ εἶδους τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Πλουτάρχου φαινόταν εὐκόλο νὰ βρεθεῖ ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς στὸ πρόσωπο τοῦ Φειδία. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι τὸ ὄνομα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου ἐμφανίζεται ἤδη στὴ διήγηση τοῦ Goethe. Καὶ μέχρι σήμερα τὸ ἐπικαλοῦνται συχνὰ γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν τὸ ἔργο τοῦ Φειδία. Τὸ ἱστορικὸ ὑπόβαθρο τοῦ ὅλου θέματος φωτίζει μιὰ ἀκρόαση τοῦ Visconti ἀπὸ τὸν Ναπολέοντα τὸ 1802. Ὁ Πρῶτος Ὑπατος (le premier Consul) ἐνδιαφέρθηκε μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ νὰ μάθει ἂν τὸ Λοῦβρο εἶχε ἔργα ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Φειδία. Ὁ Visconti θυμῆθηκε τότε τὴν περίφημη πλάκα ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενώνα. Ἦταν ὅμως ὑποχρεωμένος, νὰ ὁμολογήσει μὲ ντροπὴ, ὅτι τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ ἦταν καταχωνιασμένο στὶς ἀποθήκες τοῦ Λοῦβρου. Στὴ συζήτηση ποὺ ἀκολούθησε ὁ Visconti πρέπει νὰ παρουσίασε τὸν Περικλῆ σὰν ἓνα σύγχρονό τους ἡγεμόνα, ὁ ὁποῖος ἀνέθεσε τὴν ἐκτέλεση τοῦ Παρθενώνα στὸν μεγάλο καλλιτέχνη τῆς ἐμπιστοσύνης του, στὸν Φειδία. Ἡ εἰκόνα ἐνὸς Φειδία, ποὺ ἐξουσιάζει ἀπόλυτα μιὰ στρατιά ἀπὸ τεχνίτες, καλλιτέχνες, ἐμπόρους καὶ ἐργολάβους, ἀποτελεῖ ἀπὸ τότε μόνιμο γνῶρισμα στὰ ἐπιστημονικὰ καὶ ἐκλαϊκευτικὰ δημοσιεύματα. Στὸν αἰῶνα μας ἐκεῖνοι ποὺ κυρίως συνετέλεσαν, ὥστε ἡ ἄποψη αὐτὴ νὰ γίνεи γενικὰ ἀποδεκτὴ, εἶναι οἱ E. Buschor καὶ B. Schweitzer. Στὸ μεταξύ βρέθηκαν ὅμως μερικοὶ σκεπτικιστές, ποὺ εἶδαν δυσκολίες στὴ στυλιστικὴ σύνδεση μετοπῶν καὶ αἰτωμάτων. Ὅμως

οί μελετητές αὐτοὶ διέπραξαν τὸ μεθοδολογικὸ σφάλμα νὰ θεωρήσουν ὅλα τὰ γλυπτὰ οὐσιαστικὰ ὡς σύγχρονα. "Ἐτσι παρέκαμψαν τὴ στυλιστικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς μετόπες, ποὺ ἔγιναν στὴ δεκαετία 50/40, καὶ στὰ ἀετώματα, ποὺ δημιουργήθηκαν στὴ δεκαετία 40/30. Αὐτὸ τὸ παρατήρησε ἤδη ὁ Α. Furtwängler. "Ἐτσι οἱ μελετητές αὐτοὶ δὲν μπόρεσαν νὰ ἐπιμείνουν γιὰ πολὺ στὶς ἀντιρρήσεις τους. Ἡ κίνηση γιὰ τὴν ἀντίθετη ἄποψη ἄρχισε ἀμέσως μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιό πόλεμο. Τὸ 1921 ὁ Buschor ἔδωσε τὴ λύση. Σύμφωνα μ' αὐτὸν τὸ θαῦμα τῶν ἀετωμάτων τοῦ Παρθενῶνα μποροῦσε νὰ ἐρμηνευτεῖ μόνο μὲ ἓνα ἄλλο θαῦμα, δηλαδὴ μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ Φειδία. Ὁ Β. Schweitzer ἀνέλαβε κατόπιν, στὴ δεκαετία 30/40, νὰ τεκμηριώσῃ συστηματικὰ αὐτὴ τὴν ἄποψη μὲ ἐκτενῆ ἔρευνα. Γι' αὐτὸν ὁ Φειδιάς εἶναι χωρὶς ἄλλο ὁ «δημιουργὸς τοῦ Παρθενῶνα» (Der Parthenon-Meister). Μ' αὐτὸ ἐννοεῖ ὅτι ὁ Φειδιάς ὁ ἴδιος ἔδωσε ὅλα σχεδὸν τὰ σχέδια γιὰ τὰ γλυπτά. Κι ἀκόμη ὅτι αὐτὸς δίδαξε τοὺς τέσους τεχνίτες, ποὺ δούλευαν κάτω ἀπὸ τὶς προσταγές του, πῶς νὰ μορφοποιήσουν ἀκριβέστερα τὴν καλλιτεχνικὴ του ἔμπνευση.

Στὰ χρόνια μετὰ τὸν δεύτερο παγκόσμιό πόλεμο οἱ Buschor καὶ Schweitzer προσπάθησαν νὰ ὁλοκληρώσουν τὴν ἄποψή τους, ποὺ στὸ μεταξύ εἶχε ἐπιβληθεῖ γενικά. Οἱ μελετητές ποὺ ἀσχολήθηκαν ἀπὸ τότε μὲ τὰ γλυπτά τοῦ Παρθενῶνα, ὅπως παραδείγματος χάριν ὁ Frank Brommer, ξεκινοῦν ὅμοια ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι ὁ Φειδιάς διηύθυνε τὶς ἐργασίες στὸν Παρθενῶνα σὰν μιὰ ξεχωριστὴ αὐθεντία.

Ἡ σύντομη ἀναδρομὴ μας ἔδειξε, ὅτι ἡ ἄποψη γιὰ τὸν Φειδίαν ὡς δημιουργό (Parthenon-Meister) τοῦ Παρθενῶνα βγῆκε ἀρχικὰ μόνον ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία τοῦ Πλουτάρχου, πρὶν ὑπάρξουν γι' αὐτὴν ἀρχαιολογικὰ ἐπιχειρήματα. Στὸ μεταξύ βέβαια τὰ ἀρχαιολογικὰ αὐτὰ στηρίγματα βρέθηκαν ἄφθονα, ὥστε νὰ φαίνεται ἐπιτρεπτό νὰ παραβλέψῃ κανεὶς τὴ μεθοδολογικὴ ἀδυναμία τῶν παλιότερων ἐρευνητῶν καὶ νὰ δεχτεῖ εὐχαρίστως τὸ βεβαιωμένο συμπέρασμά τους. Στὴν πραγματικότητα ὅμως τὰ πράγματα δὲν εἶναι τόσο ἀπλά. Ὑπάρχουν δύο βασικοὶ λόγοι, ποὺ μὲ κάνουν νὰ διαπραγματευθῶ ἀκόμη μιὰ φορὰ ἀπὸ τὴ βάση τῆς ὁλόκληρης τὴν προβληματικῆς τοῦ θέματος. Πρῶτον Ὁ ἀρχαιολογικὲς παρατηρήσεις δὲν ἐπιτρέπουν μιὰ μόνον ἐρμηνεία. Παρουσιάζονται μάλιστα ἀντιφατικές, ὅταν προσπαθῇ κανεὶς νὰ συμβιβάσῃ τὰ δεδομένα μὲ ἓνα ἀνώτατο καλλιτεχνικὸ διευθυντὴ μὲ τὴν ἐννοια τοῦ δημιουργοῦ (Parthenon-Meister) τοῦ Παρθενῶνα. Δεύτερον Ὁ Ἀπ' τὴ μελέτη τῶν ἐπιγραφῶν προκύπτει γιὰ τὴν οἰκοδομικὴ δραστηριότητα στὴν Ἀθῆνα μιὰ εἰκόνα, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ συμβιβαστεῖ διόλου μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Visconti. Ἀκόμη καὶ γιὰ τὴν πληροφορία τοῦ Πλουτάρχου, ποὺ τὸν χωρίζει μιστὴ χιλιετία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ χτίσθηκε ὁ Παρθενώνας, πρέπει νὰ ἐκφράσῃ κανεὶς σοβαρὲς

ἀμφιβολίες.

Τὴν ἀρχαιολογικὴ πλευρὰ τοῦ προβλήματος μόνο πολὺ συνοπτικὰ μπορῶ νὰ τὴν παρουσιάσω ἐδῶ. Γενικὰ παραδεκτὴ εἶναι ἡ ἀνομοιογένεια τῶν μετοπῶν, στὶς ὁποῖες ἀντιπροσωπεύονται προφανῶς τεχνίτες ἀπὸ διαφορετικὰς γενιὰς καὶ σχολὰς. Ὁ Schweitzer προσπάθησε βέβαια νὰ δείξει, ὅτι ὑπῆρχαν γιὰ τὶς σωζόμενες νότιες μετόπες ἐνιαῖα σχέδια, ποὺ παρερμηνεύτηκαν κατὰ τὴν ἐκτέλεση. "Ἐνα παράδειγμα, ἡ σύγκριση ἀνάμεσα στὶς νότιες μετόπες 4 καὶ 31 (Πίν.2), μῦθεῖ νὰ δείξει ὅτι αὐτὸ ἀποκλείεται ἐντελῶς. Οἱ διαφορὲς δὲν ἀφοροῦν μόνο στὴν ἐκτέλεση, ἀλλὰ καὶ στὴν τυπολογία στὰ κεφάλια τῶν Κενταύρων καὶ στὴν ὅλη σύνθεση. Στὸ ἄκαμπτο πλάσιμο τῶν κορμῶν τῆς μετόπης 31 ἀντιστοιχεῖ μιὰ ἐξίσου ἄκαμπτη σύνθεση τῶν μορφῶν. Ἀνάλογα ἔχει ἀποδοθεῖ καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Κενταύρου, ποὺ μοιάζει μὲ μάσκα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, στὴ μετόπη 4 συνδυάζεται ἡ ἰσορροπημένη, χαρακτηριστικὴ κίνηση τῶν μορφῶν μὲ τὴ ζωντανὴ ἀπόδοση τῆς σάρκας καὶ τὸ ἀρμονικὸ πλάσιμο τοῦ κεφαλίου τοῦ Κενταύρου, ποὺ ἔχει ἐντελῶς ἀνθρώπινα χαρακτηριστικά. Προφανῶς οἱ γλύπτες ἦταν τελείως ἐλεύθεροι νὰ ἐπινοήσουν δικὰς τοὺς ὁμάδες ἀντιπάλων καὶ νὰ διαλέξουν οἱ ἴδιοι τοὺς τύπους τῶν κεφαλίων τῶν Κενταύρων. "Αν μελετήσῃ κανεὶς τὴ σειρὰ τῶν σωζομένων νοτίων μετοπῶν ὡς σύνολο, τότε βλέπει, ὅτι ὑπάρχουν πολλές, ὄχι ἄσχετες-μεταξύ τους, ἐπαναλήψεις μεμονωμένων μορφῶν καὶ ὁλοκλήρων ὁμάδων. Κι αὐτὸ ἀκόμη ἐνισχύει τὴν ἄποψη, ὅτι δὲν ὑπῆρχε ἓνα ἐνιαῖο σχέδιο. "Ἀς ἀναφερθεῖ ἐπιπλέον ὅτι μέχρι τώρα δὲν ἔγινε δυνατό νὰ ἀποδειχθεῖ, ὅτι ὑπῆρχε γιὰ ὅλες τὶς νότιες μετόπες μιὰ ἐνιαῖα σύνθεση. Ἀλλὰ καὶ στὴ δυτικὴ καὶ ἀνατολικὴ πλευρά, ὅπου τὰ ὑπολείμματα ἐπιτρέπουν κάποιο συμπέρασμα, τίποτε δὲν δείχνει ὅτι πρόκειται γιὰ ἐνιαῖα σύνθεση. Ἀντίθετα ἡ σχηματικὴ ἐναλλαγὴ ἀπὸ ἀντίπαλες ὁμάδες ἱππέων καὶ πεζῶν στὴ δυτικὴ πλευρὰ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι στοὺς καλλιτέχνες εἶχε δοθεῖ μόνο μιὰ προφορικὴ ἐντολή. Ἡ σχεδὸν ἀναρχικὴ ἀνομοιογένεια τῶν νοτίων μετοπῶν βρίσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ὑπόθεση γιὰ μιὰ ἀνώτατη αὐστηρὴ διεύθυνση. "Ἐτσι πρέπει κανεὶς νὰ ἀναζητήσῃ γι' αὐτὸ μιὰ ἰδιαίτερη ἐρμηνεία. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, δέχονται συνήθως ὅτι οἱ νότιες μετόπες εἶναι τὰ πρῶιμότερα γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα. Σ' αὐτὴ τὴ φάση ὁ Φειδίας δὲν εἶχε μπορέσει ἀκόμη νὰ μεταδώσῃ στοὺς τεχνίτες, ποὺ ἦλθαν ἐδῶ ἀπὸ διάφορα μέρη, μιὰ κοινὴ καλλιτεχνικὴ γλώσσα. Αὐτὴ ἡ διέξοδος δὲν εἶναι ὅμως στὴν πραγματικότητα δυνατὴ. "Ὅ,τι σώζεται, δείχνει μᾶλλον ὅτι οἱ μετόπες τῆς νότιας πλευρᾶς εἶναι οἱ πιὸ ὄψιμες ὁλόκληρης τῆς σειρᾶς. Ἀπὸ τὶς πολλὰς δυνατὲς συγκρίσεις ποὺ τὸ ἀποδεικνύουν αὐτό, διαλέγω ἐδῶ μόνο μία. Ἡ καλὰ σωζόμενη βόρεια μετόπη 32, ἓνα ἀπὸ τὰ ποιοτικῶς καλύτερα γλυπτὰ τοῦ κτηρίου, παρουσιάζει μιὰ τέτοια πραγμάτευση τῶν ἐνδυμάτων, ποὺ μὲ τὶς βαριές

τους φόρμες και τις στρογγυλεμένες πτυχές θυμίζουν μάλλον ακόμη τα αετώματα της 'Ολυμπίας. 'Αντίθετα σε μιὰ μετόπη της νότιας πλευράς, την 29, πού όπωσδήποτε ποιοτικά δέν είναι από τις πιό καλές, τό ένδυμα αποδίδεται λεπτό, σάν από μαλακό ύφασμα. Καί αυτό θυμίζει κιόλας τό στύλ τών αετωματικών μορφών, πού δημιουργήθηκαν τελευταία, από τό 438 και μετά. (Πιν.3).

'Η αυτότέλεια στους τεχνίτες τών μετοπών πού παρατηρήσαμε ήταν λοιπόν ακόμη δυνατή στο τέλος του πρώτου τμήματος τών έργασιών. Τό γεγονός αυτό αντικρούει τήν άποψη ότι ύπήρχε ένας διευθύνων καλλιτέχνης, πού έδωσε τα σχέδια, ενώ οι υπόλοιποι γλύπτες ανέλαβαν μόνο τήν εκτέλεση. Πολύ καλύτερα ταιριάζουν οι παραπάνω παρατηρήσεις με ό,τι ξέρουμε για τις άθηναικές άρχές, τις υπεύθυνες για τα δημόσια οικοδομικά έργα. Αυτές αποτελούνταν από εκλεγμένες επιτροπές, πού με δική τους ευθύνη έδιναν παραγγελίες σε ανεξάρτητους τεχνίτες και μικρότερα εργαστήρια. Σύμφωνα με τή μαρτυρία τών νοτίων μετοπών ή διαδικασία αυτή ίσχυε ακόμη στο τέλος της δεκαετίας 50/40. Πρέπει να αναρωτηθεί κανείς, αν κατόπιν έγινε κάποια σημαντική αλλαγή στην οργάνωση και αν στη ζωφόρο και στα αετώματα υφίστανται πραγματικά άλλες συνθήκες.

'Από τήν εκτεταμένη έρευνα, πού θα ήταν απαραίτητη για τήν απάντηση στο πρόβλημα αυτό, έδω θα περιοριστώ πάλι αναγκαστικά σε μερικές μόνο παρατηρήσεις. Οι πλάκες IX και X της βόρειας ζωφόρου εικονίζουν μιὰ ενιαία ομάδα από ηλικιωμένους άνδρες. Μιά από τις μορφές κόβεται μάλιστα από τόν άρμό τών πλακών. "Όπως δείχνει ή διαφορετική διαπραγμάτευση τών ένδυμάτων, οι πλάκες λαξεύτηκαν από δυο γλύπτες, πού προφανώς είχαν τή δυνατότητα να δουλεύουν ανεξάρτητα τις λεπτομέρειες. Μόνον έτσι μπορεί να εξηγηθεί, γιατί οι άνδρες της πλάκας X έχουν μακριά μαλλιά και αρχαιότερες κομμώσεις, ενώ οι σύγχρονοί τους της πλάκας IX έχουν τα μαλλιά κομμένα, όπως συνηθίζοταν γύρω στο 440. Μιά άλλη παρατήρηση όφρα ή σύνθεση της δυτικής ζωοφόρου (Πιν.4). 'Εδω μäs κάνει άμέσως εντύπωση ότι κάθε ομάδα μορφών αποτελεί μιὰ σύνθεση πού καταλαμβάνει ακριβώς τό μήκος μιäs πλάκας. Στο βόρειο μέρος φαίνεται μόνο ότι ύπάρχει κάποιο συνδετικό στοιχείο. 'Εχουμε έδω έναλλαγή ομάδων από ήρεμες μορφές με ίππεις πού κινούνται προς τ' άριστερά.

"Όπως στις νότιες μετόπες, ύπάρχουν κι έδω επαναλήψεις μεμονωμένων μορφών και ομάδων, όχι άσχετες μεταξύ τους, κάτι πού αντικρούει αποφασιστικά τήν άποψη για μιὰ συνολική σύνθεση. Καί οι τυπολογικές διαφορές θα έμεναν ανερμήνευτες αν δεχόμασταν αυτή τήν άποψη. 'Ο ίππέας 17 της δυτικής ζωφόρου έχει ακόμη έναν αυστηρό τύπο κεφαλιού, ενώ ό 2 της ίδιας πλευράς έχει ήδη τήν ελεύθερη και ευγενική μορφή, πού

καθιερώνεται στὰ πιὸ ὄψιμα τμήματα τῆς ζωφόρου.

Διαφορετικὰ εἶναι τὰ πράγματα προφανῶς στὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο, πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ. Ἐκεῖ ἦταν ἀπαραίτητο, ἐξαιτίας τοῦ θέματος, ἓνα μεγαλύτερο σχέδιο ποὺ νὰ παρουσιάζει ἐνότητα. Ὡστόσο, αὐτὸ δὲν περιέλαβε ὁλόκληρὴ τὴν πλευρὰ ἀλλὰ μόνο τὴ συγκέντρωση τῶν θεῶν στὸ μέσο καὶ τὸ ἄκρο τῆς ἑορταστικῆς πομπῆς ποὺ πλησιάζει ἀπὸ βορρᾶ. Τὸ ἀντίστοιχο νότιο τμῆμα εἶναι ἀντίθετα ἐπανάληψη τῆς βόρειας πομπῆς καὶ ἔχει γίνεi ἀπὸ κατώτερους τεχνίτες.

Ἀπὸ τὴ σύντομη ἐπισκόπηση προκύπτει, ὅτι οἱ συνθῆκες δουλειᾶς στὴ ζωφόρο δὲν ἦταν καθόλου διαφορετικὲς ἀπ' ὅ,τι στὶς μετόπες. Μιὰ ἀλλαγὴ στὴν ὀργάνωση θὰ μπορούσε νὰ τοποθετηθεῖ τὸ νωρίτερο μετὰ τὴ δυτικὴ ζωφόρο, ποὺ παρουσιάζει ἀκόμη τὴν ἴδια αὐτοτέλεια στὴ δουλειὰ ὅπως οἱ μετόπες. Βέβαια πρέπει νὰ παραδεχθεῖ κανεῖς ὅτι ἡ ζωφόρος παρουσιάζει, σὲ σχέση μὲ τὶς μετόπες, μιὰ μεγαλύτερη ἐνότητα. Αὐτὸ ὀφείλεται ἀσφαλῶς, στὸ ὅτι γιὰ τὴ ζωφόρο ἦταν ἀναγκαῖο νὰ γίνων ὑπόμνημα γιὰ μεγαλύτερα τμήματα. Καί, εἶναι γεγονὸς ὅτι ἡ ζωφόρος παρουσιάζει μεγαλύτερη τυπολογικὴ καὶ στυλιστικὴ ὁμοιογένεια. Ἀλλὰ γι' αὐτὸ καὶ μόνο δὲν πρέπει νὰ δεχθεῖ κανεῖς μιὰ ἀλλαγὴ στὴν ὀργάνωση. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ ἓνα ἐντελῶς φυσικὸ ἐπακόλουθο, καθὼς γλύπτες δουλεύουν χρόνια ὁ ἓνας πλὴν τοῦ ἄλλου στὸ ἴδιο ἔργο. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι τὸ ἴδιο φαινόμενο διαπιστώνουμε ἀκόμη καὶ στὰ ἔργα τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας. Ἔτσι, οἱ ἐπιδράσεις τῆς ἀρχιτεκτονικῆς πλαστικῆς εἶναι αἰσθητὲς παραδείγματος χάριν σὲ ἰδιωτικὰ ἀναθηματικά καὶ σὲ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα.

Ἡ ἔρευνα ἀμφιταλαντεύτηκε πολὺ καὶ γιὰ τὰ γλυπτὰ τῶν αἰτωμάτων, ἂν δηλαδὴ ἔπρεπε νὰ δεῖ σ' αὐτὰ μεγαλύτερη συνοχή ἀπ' ὅ,τι στὶς μετόπες ἢ ὄχι. Ὅπως καὶ νὰ ἔχει, εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι ὑπάρχουν μερικὲς φορές, ἀκόμη καὶ σὲ γειτονικὲς μορφές, σημαντικὲς στυλιστικὲς διαφορές. Τέτοιες βλέπουμε παραδείγματος χάριν ἀνάμεσα στὶς μορφές τῆς λεγόμενης ὁμάδας τῶν Κεκροπιδῶν (Tauschwester), μὲ τὰ ρέοντα ἐνδύματά τους, καὶ στὴν αὐστηρὴ διάρθρωση τοῦ χιτῶνα τῆς Σελήνης δεξιὰ ἀπὸ αὐτές. Καὶ ἀλλοῦ μπορούμε νὰ δοῦμε ὅτι οἱ καλλιτέχνες τῶν αἰτωματικῶν γλυπτῶν δούλευαν ἐλεύθερα, τουλάχιστον στὴν ἀπόδοση τῶν ἐνδυμάτων.

Τόσο στὴ ζωφόρο ὅσο καὶ στὰ αἰτώματα διαπιστώνει κανεῖς κάτι τὸ ἀξιοπεριέργο, ποὺ πρῶτος πρόσεξε ὁ Schweitzer. Παρὰ τὶς ἀτομικὲς διαφορὲς στὴν ἐκτέλεση δηλαδὴ, μποροῦν γειτονικὲς μορφές νὰ ἀποτελέσουν μεγαλύτερες ἐνότητες. Οἱ μορφές E, F, G τοῦ ἀνατολικοῦ αἰτώματος ἔχουν γίνεi ἀπὸ διαφορετικὰ χέρια. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ μορφές K καὶ L, M. Ὅμως ὑπάρχει σημαντικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ἔντονα πλαστικὸ στυλ τῶν πτυχῶν τῆς πρώτης βόρειας ὁμάδας ἀπὸ τὰ λεπτὰ καὶ ρέοντα ἐνδύματα

τῆς νότιας. Οἱ τεχνίτες δουλεύουν λοιπὸν κατὰ κανόνα σὲ μικρότερες ὁμάδες, ποὺ ἡ κάθε μιὰ διαμορφώνει ἓνα δικό της καλλιτεχνικὸ στυλ. Ὁ Schweitzer τὶς χαρακτηρίζει «ἐργαστηριακοὺς ὁμίλους» (Werksharen), ποὺ ὁ δημιουργὸς (Parthenon-Meister) τοῦ Παρθενῶνα τοὺς ὀρίζει σὰν στρατιωτικὰ τμήματα. Πιθανὸν διακρίνονται ἐδῶ αὐτοτελεῖ ἐργαστήρια, ποὺ κατὰ τὴν ἀνάθεση τῶν ἐργασιῶν μπορούσαν νὰ ἀναλάβουν διάφορα γειτονικὰ τμήματα.

Μόνο ὑπαινιγμοὺς μπορῶ νὰ κάνω ἐδῶ γιὰ τὸ πολυσυζητημένο πρόβλημα, ἂν τὸ χέρι τοῦ Φειδία μπορεῖ νὰ ἀναγνωρισθεῖ σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ γλυπτά. Στὰ εἰσαγωγικὰ ἔκανα ἤδη λόγο γιὰ κομμάτια, ποὺ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν στενὰ μὲ σίγουρα φειδιακὰ ἔργα, ὅπως εἶναι ἡ ἀσπίδα τῆς Παρθένου. Συμπληρωματικὰ ἄς προστεθεῖ ἐδῶ ἡ σύγκριση τῆς νότιας μετόπης 2 μὲ μιὰ ἥρωική μορφή, ποὺ ἀνήκει στὶς πιὸ μεγαλειώδεις συλλήψεις τῶν ἀναγλύφων τῆς ἀσπίδας. Ἐντούτοις, γιὰ τὰ περισσότερα γλυπτά τοῦ Παρθενῶνα, ποὺ ἔχουν ἓναν τέτοιο «φειδιακὸ» χαρακτήρα, μπορεῖ μὲ βεβαιότητα νὰ ἀποκλεισθεῖ τὸ χέρι τοῦ Φειδία. Τὰ κομμάτια αὐτὰ ἀνήκουν ἀπὸ ἀποψη ἐκτέλεσης περισσότερο στὶς μέτριες, ἐν μέρει καὶ στὶς πιὸ ἀδύνατες, δημιουργίες τοῦ Παρθενῶνα. Σοβαρότερα ἴσως πρέπει νὰ προβληματιστεῖ κανεὶς γιὰ τὴν ἐξαιρετὴ μορφή τοῦ «ἵπποδαμαστή» 15 στὸ μέσο τῆς δυτικῆς ζωφόρου, ποὺ συγκρίνεται μὲ τὴν Ἀμαζόνα τοῦ Φειδία (Πίν.5). Ὅμως ἡ ἐπίπεδη καὶ κανονικὴ διάταξη τοῦ ἐνδύματος τῆς Ἀμαζόνας δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶναι παλιότερη ἀπὸ τὴν δυναμικὴ καὶ ἀντιθετικὴ πραγμάτευση τοῦ χιτῶνα τοῦ ἵππεα. Γιὰ τὴν ἀπόδοση καὶ τῶν δύο ἔργων στὸν Φειδία παρουσιάζονται χρονολογικὲς δυσκολίες, τὶς ὁποῖες δὲν μπορῶ ἐδῶ νὰ συζητήσω. Ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πράγμα, ἀποκλείεται πάντως ὁ καλλιτέχνης τῆς μορφῆς 15 τῆς δυτικῆς ζωφόρου νὰ κατασκεύασε καὶ τὴν κεντρικὴ σύνθεση τοῦ Δία καὶ τῆς Ἥρας στὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο, ὅπως ὑποστήριξε ὁ Buschor. Πρόκειται βέβαια καὶ ἐδῶ γιὰ μιὰ σημαντικὴ σύλληψη, ποὺ παρουσιάζει ὅμως ἀσάφειες στὴν ἐκτέλεση τῶν πτυχῶν καὶ δὲν μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ στυλιστικὰ μὲ τὴ μορφή 15.

Ἄς στραφοῦμε, τέλος, στὴ ἑπιλογικὴ καὶ ἐπιγραφικὴ παράδοση. Σὲ μιὰ συναρπαστικὴ διήγηση γιὰ τὰ οἰκοδομικὰ ἔργα τοῦ Περικλῆ, ὁ Πλούταρχος μᾶς λέει, ὅτι ὁ Φειδίας εἶχε τὴν ἀνάτατη διεύθυνση σὲ ὅλα τὰ οἰκοδομικὰ προγράμματα τοῦ Περικλῆ, ἐξαιτίας τῆς φιλίας του μὲ τὸν πολιτικὸ ἄνδρα. Σὲ κάθε κτίριο δούλευαν βέβαια μεγάλοι ἀρχιτέκτονες καὶ γλύπτες, ὅπως παραδείγματος χάριν οἱ ἀρχιτέκτονες Καλλικράτης καὶ Ἰκτίνος στὸν Παρθενῶνα. Ὅμως ἐπικεφαλῆς ὅλων αὐτῶν τῶν καλλιτεχνῶν ἦταν ὁ Φειδίας. Γιὰ τὴν πληροφορία αὕτη τοῦ Πλουτάρχου σχετικὰ μὲ τὸ ρόλο τοῦ Φειδία, δὲν ἔχει βρεθεῖ μέντοι σήμερα ἡ φιλολογικὴ

πηγή του, παρὰ τὴν ἐπίμονη ἀναζήτηση. Γι' αὐτὸ ὑπέθεσαν ὅτι ὁ Πλούταρχος θὰ μπορούσε νὰ ἔχει ἀντλήσει τὴν πληροφορία αὐτὴ ἀπὸ τὶς πολυάριθμες οἰκοδομικὲς ἐπιγραφές, ποὺ ἦταν στημένες στὴν Ἀκρόπολη καὶ ἔφτασαν σὲ θραύσματα καὶ ὡς ἐμᾶς. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐλέγξουμε ἂν ἡ εἵδηση τοῦ Πλουτάρχου συμβιβάζεται μὲ τὴν εἰκόνα ποὺ μᾶς δίνουν οἱ ἐπιγραφὲς σχετικὰ μὲ τὴν ἀρμοδιότητα τῶν κρατικῶν ἀρχῶν στὴν Ἀθήνα, τῶν ὑπευθύνων γιὰ τὰ οἰκοδομικὰ ἔργα. Στὴν προσπάθεια αὐτὴ δὲν θὰ ρίξουμε μεγάλο βάρος στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ὄρος «ἐπίσκοπος», δηλαδὴ ἐπόπτης, ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Πλούταρχος, δὲν συναντᾶται στὴν ἐπίσημη ὁρολογία. Περισσότερο ὅμως βαραίνει ἡ παρατήρηση ὅτι οἱ ἐπιγραφὲς δὲν ἀναφέρουν ποτὲ μεμονωμένα πρόσωπα γιὰ τὴ διεύθυνση τῶν προγραμμάτων, ἀλλὰ πάντοτε μόνον ἐπιτροπές. Αὐτὲς ἐκλέγονταν ἀπὸ τὰ μέλη τῆς βουλῆς ἢ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου. Ἄς δοῦμε ὅμως ἀπὸ πῶς κοντὰ μιὰ μιὰ τὶς σχετικὲς μαρτυρίες.

Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τῶν παλιότερων ἐπιγραφῶν, ποὺ μᾶς σώζονται, ἡ δημοκρατικὴ διαδικασία γιὰ τὴ διεύθυνση δημόσιων οἰκοδομικῶν προγραμμάτων εἶχε διαμορφωθεῖ πλήρως ἤδη πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνα. Πιθανὸν καθιερώθηκε ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου μαζί μὲ τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ τέλους τῆς δεκαετίας 70/60, ποὺ συνδέονται μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Ἐφιάλτη. Σ' αὐτὴν τὴ διαδικασία διακρίνεται μιὰ σαφὴς ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν παλιότερη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἄτομα ἀπὸ τὴν ἀριστοκρατικὴ τάξη ἀναλάμβαναν προγράμματα μὲ δική τους εὐθύνη καὶ ἐν μέρει τὰ χρηματοδοτοῦσαν. Ἔτσι εἶναι γνωστὰ πολλὰ δημόσια ἔργα ποὺ ἔκανε ὁ Κίμων. Ἡ Στοὰ στὴν ἀθηναϊκὴ ἀγορά, ποὺ ὀνομαζόταν ἀργότερα Ποικίλη, ἀρχικὰ εἶχε τὸ ὄνομα Πεισιανάκτιον, ἀπὸ ἓνα γαμπρὸ τοῦ ἴδιου πολιτικοῦ ἀνδρα. Πόσο ἄλλαξαν οἱ συνθῆκες στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ αἰῶνα, τὸ δείχνει ἓνα θραῦσμα ἐπιγραφῆς. Σύμφωνα μ' αὐτὴν, οἱ γιοὶ τοῦ Περικλῆ προσφέρονται νὰ χρηματοδοτήσουν ἓνα δημόσιο πρόγραμμα. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ χειρονομία τους αὐτὴ δὲν εἶχε ὑπόπτα πολιτικὰ κίνητρα, ὁ δῦσπιστος δῆμος ἀρνήθηκε τὴν προσφορά.

Ἡ παλιότερη οἰκοδομικὴ ἐπιγραφὴ ἀναφέρεται σὲ ἓνα ἄγνωστο ἔργο, ποὺ κράτησε πάνω ἀπὸ ὀκτῶ χρόνια. Γι' αὐτὸ ἦταν ὑπεύθυνη μιὰ ἐπιτροπὴ ἀπὸ ἐπιστάτες, τοὺς ὁποίους βοηθᾷ ἓνας γραμματέας. Ἦδη ἐδῶ διακρίνεται σαφῶς ἓνα χαρακτηριστικό, ποὺ εἶναι βασικὸ γιὰ ὁλόκληρη τὴ σχετικὴ διαδικασία. Ἀπὸ τὴ σταθερὰ ἐπαναλαμβανόμενη στερεότυπη φράση «παραδώσαμε στοὺς νέους ἐπιστάτες» γίνεται φανερό, ὅτι τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς ἀλλάζουν κάθε χρόνο. Ἀκόμη καὶ ὁ ὑφιστάμενος γραμματέας ἀλλάζει ἐδῶ κάθε χρόνο καὶ μόνον ἀργότερα παραμένει γιὰ μεγαλύτερο χρονικὸ διάστημα, γιὰ τὴν ἀπρόσκοπτη συνέχεια. Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἐπιτροπὴ εἶχε πολλὰ μέλη καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὰ ἄλλαξαν κάθε χρόνο μὲ

νέα έκλογή δὲν συμβιβάζονται μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Πλουτάρχου γιὰ τὸν Περικλῆ ὡς ἀνεξέλεκτο ἐργοδότη. Ἔχουν βέβαια ὑποθέσει, ὅτι ἡ ἐπιτροπὴ γιὰ τὸν Παρθενῶνα ἦταν κατ' ἐξαίρεση μόνιμη. Μιὰ τέτοια ὑπόθεση ὅμως θὰ ἦταν τελείως ἀντίθετη μὲ τὴ δημοκρατικότητα ὁλόκληρου τοῦ συστήματος. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ εἶναι ἀποδεδειγμένα ἐσφαλμένη. Γιατὶ καὶ στοὺς λογαριασμοὺς τοῦ Παρθενῶνα ἀπαντᾶται ἡ στερεότυπη φράση «ἀπὸ τοὺς προηγούμενους ἐπιστάτες». Τὰ ὑπολείμματα ἀπὸ ὀνόματα ἐπιστατῶν, ποὺ σώζονται ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια, καὶ ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα δὲν μαρτυρεῖται ὁ Περικλῆς, δείχνουν ἐπίσης μιὰ κανονικὴ ἐναλλαγή. Αὐτὸ ταιριάζει ἀπόλυτα μὲ τὴ διαδικασία ποὺ μᾶς εἶναι καὶ ἀπὸ ἄλλου γνωστή. Ἀποκλείεται ἡ περίπτωση ὁ Περικλῆς νὰ εἶχε ἀπαιτήσῃ γιὰ τὸν ἑαυτὸ του ἓνα ἰδιαιτέρο καθεστῶς. Αὐτὸ ἀκόμη λιγότερο ἦταν δυνατόν στὰ χρόνια ὡς τὸ 443, τὰ γεμάτα ἀπὸ ἰσχυρὲς πολιτικὲς ἀντιθέσεις στὸ ἐσωτερικό, ποὺ τερματίσθηκαν μόνο μὲ τὴν ἐξορία τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς ἀριστοκρατικῆς παράταξης, τοῦ Θουκυδίδου.

Τὶς πολιτικὲς διαδικασίες ποὺ προηγήθηκαν τοῦ οἰκοδομικοῦ προγράμματος τῆς δεκαετίας 450/40, τὶς γνωρίζουμε πολὺ καλὰ ἀπὸ δύο ἐπιγραφές. Αὐτὲς ἀναφέρονται στὸ τέμενος καὶ στὸ ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης, στὸν πύργο πλάι στὴν εἴσοδο τῆς Ἀκρόπολης. Τὸ ριζικὰ δημοκρατικὸ περιεχόμενο τοῦ παλιότερου ψηφίσματος γίνεται φανερό ἤδη ἀπὸ τὴν πρώτη παράγραφο. Αὐτὴ λέει, ὅτι ἡ ἱέρεια τῆς θεᾶς πρέπει νὰ ὀριστεῖ μὲ κλῆρο ἀπ' ὅλες τὶς Ἀθηναῖες. Αὐτὸ βρίσκεται σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση μὲ παλιότερες ἱερατεῖες, ποὺ ὡς γνωστὸ ἀνῆκαν στὶς ἀριστοκρατικὲς οἰκογένει· καὶ μεταβιβάζονταν κληρονομικὰ. Στὴ συνέχεια τῆς ἐπιγραφῆς ἐπιφορτίζεται ὁ γνωστὸς καὶ ἀπὸ τὸν Παρθενῶνα ἀρχιτέκτονας Καλλικράτης νὰ κάνει τὴν προκήρυξη διαγωνισμοῦ γιὰ μιὰ πόρτα. Ἡ ἀνάθεση τῆς ἐργασίας θὰ γίνῃ κατόπιν ἀπὸ μιὰ ἀρμόδια ἀρχή. Ἀνάλογες προκηρύξεις ἀναλαμβάνει νὰ κάνει ὁ Καλλικράτης καὶ γιὰ ἓνα ναὸ καὶ ἓναν λίθινο βωμό. Ὅτι ὁ ἴδιος ἔπρεπε νὰ κάνει τὰ σχετικὰ σχέδια, προϋποτίθεται σιωπηρά. Κατόπιν κάποιος Ἑστιάιος κάνει μιὰ συμπληρωματικὴ πρόταση, ποὺ κι αὐτὴ διαφωτίζει πολὺ καλὰ τὸν δημοκρατικὸ χαρακτήρα ὁλόκληρης τῆς διαδικασίας. Σύμφωνα μ' αὐτὴν ἡ βουλὴ πρέπει νὰ ἐκλέξῃ τρεῖς ἄνδρες, ποὺ θὰ συμμετάσχουν στὴν προκήρυξη καὶ θὰ κάνουν κατόπιν προτάσεις στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ δήμου. Στὴ νεώτερη ἐπιγραφή, ποὺ σώζεται δυστυχῶς χειρότερα, ἡ ἐκκλησίᾳ τοῦ δήμου ἀπαιτεῖ νὰ ἀποφασίσῃ ἀκόμη καὶ γιὰ καλλιτεχνικὲς λεπτομέρειες. Μὲ ἀνάταση τῶν χειρῶν ἀποφασίζεται ποῖο ὕλικὸ θὰ χρησιμοποιηθεῖ. Κριτήριον σὲ ὅλα εἶναι ἡ εὐχαρίστηση τῆς θεᾶς καὶ τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ. Σχέδια μποροῦν νὰ ὑποβληθοῦν ἀπὸ κάθε ἐνδιαφερόμενο στὴν ἐπιτροπὴ γιὰ τὶς οἰκοδομὲς. Δὲν ἀποφασίζει ὅμως αὐτὴ. Ἡ ὑπόθεση πηγαίνει στὴ βουλὴ, ἀφοῦ προηγουμέν-

νως κάθε Ἀθηναῖος ἢ σύμμαχος ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἐκφράσει τὴ γνώμη του. Ὅτι καὶ ἡ βουλή δὲν εἶχε τὸν τελευταῖο λόγο, βγαίνει καθαρὰ ἀπὸ τὴν ἐπόμενη παράγραφο. Ἀφορᾷ στὴν πληρωμὴ ἑνὸς τεχνίτη, ποὺ ἔφτιαξε ἓνα κιγκλίδωμα. Γιὰ νὰ πληρωθεῖ, εἶναι ἀναγκαῖο ἡ ἐπιτροπὴ καὶ ὁ ἀρχιτέκτονας νὰ κάνουν μιὰ πρόταση, ποὺ θὰ ὑποβληθεῖ κατόπιν ἀπὸ τὴ βουλή στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου γιὰ νὰ ψηφιστεῖ. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ πολὺ λεπτολόγες διαδικασίες, ποὺ ἐπιμένουν μὲ ζῆλο στὶς δημοκρατικὲς ἀποφάσεις, ἀκόμη καὶ ὅταν πρόκειται γιὰ κρίση καλλιτεχνικῶν προβλημάτων. Ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ μεμονωμένη περίπτωση, τὸ μαρτυρεῖ ἀργότερα καὶ ὁ Ἀριστοτέλης. Στὸ ἔργο του «Ἀθηναίων Πολιτεία» μᾶς πληροφορεῖ ὅτι σὲ παλιότερα χρόνια ἡ βουλή ἦταν ἀρμόδια γιὰ τὴν κρίση σχεδίων καὶ μοντέλων. Στὸ μεταξὺ ὅμως δύσπιστοὶ δημοκράτες τὸ θεώρησαν καὶ αὐτὸ ἀνεπαρκὲς καὶ πέτυχαν νὰ ἐξουσιοδοτεῖται τώρα μ' αὐτὴ τὴν ἐργασία ἓνα εἰδικὰ ἐκλεγμένο κάθε φορὰ δικαστήριον.

Οἱ περισσότερες ἀττικὲς οἰκοδομικὲς ἐπιγραφὲς εἶναι λογαριασμοί, μὲ τοὺς ὁποίους οἱ ἐπιτροπὲς λογοδοτοῦν γιὰ τὴ διαχείριση τῶν χρημάτων, ποὺ τοὺς εἶχαν ἐμπιστευθεῖ. Ἀντίθετα μὲ ὅ,τι σύμβαίνει στὰ ψηφίσματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ Νίκη, ἐδῶ δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς τίς πολιτικὲς ἀποφάσεις ποὺ προηγήθηκαν. Ἐντούτοις μπορεῖ κανεὶς νὰ εἶναι βέβαιος, ὅτι οἱ συνήθεις κατὰ τὸ κτίσιμο τοῦ Παρθενώνα καὶ κατὰ τὴν κατασκευὴ τῶν δύο κολοσσικῶν ἀγαλμάτων τῆς Ἀθηνᾶς ἦταν οὐσιαστικὰ οἱ ἴδιες. Ἡ ἐργασία στὰ δύο ἀγάλματα ρυθμιζόταν καὶ ἐπιβλεπόταν ἀπὸ τὰ πολιτικὰ ὄργανα, ἀκριβῶς ὅπως καὶ στὰ οἰκοδομικὰ ἔργα. Τὰ θραύσματα τῶν ἐπιγραφῶν μᾶς ἀφήνουν νὰ συμπεράνουμε ὅτι καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ὑπῆρχαν ὑπεύθυνες ἐπιτροπὲς μὲ τοὺς γραμματεῖς τους. Δυστυχῶς ὅμως δὲν περιέχουν καμιὰ ἀναφορὰ γιὰ τὴν ἀρμοδιότητα τοῦ Φειδία, ποὺ ἔκανε τὰ σχέδια τῶν ἀγαλμάτων καὶ διηύθυνε τὴν ἐκτέλεση. Ὁ Πλούταρχος τὸν ὀνομάζει σὲ σχέσιν μὲ τὸ χρυσελεφάντινον ἀγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου «ἐργολάβον» τοῦ ἀγάλματος. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχαία χρῆση τοῦ ὅρου αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ σημαίνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἐξετέλεσε τὴν ἐργασία μὲ τὸ ἐργαστήριό του, σὲ μιὰ τιμῇ, ποὺ καθορίστηκε μὲ συμφωνία ἐκ τῶν προτέρων, ἐνῶ τὰ ὑλικά ἐξακολουθοῦσε νὰ τὰ παρέχει ἡ ἐπιτροπὴ. Μιὰ ἄλλη δυνατότητα ἐρμηνείας θὰ ἦταν νὰ δεχτοῦμε, ὅτι ὁ Φειδίας ἔπαιξε ἐδῶ ὡς διευθύνων πλάστης καὶ τεχνικὸς τὸν ἴδιο ρόλο ποὺ ἔπαιζαν οἱ ἀρχιτέκτονες στὰ οἰκοδομικὰ ἔργα. Αὐτοὶ διορίζονται ἀπὸ τίς ἐπιτροπές, κατὰ κανόνα μὲ σταθερὸ μισθό.

Οἱ λογαριασμοὶ ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν οἰκοδομὴ τοῦ Παρθενώνα εἶναι εὐτυχῶς κάπως λεπτομερέστεροι. Δίνουν, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα γιὰ τὸ ὕψος καὶ τὴν προέλευση τῶν ἐσόδων, μὲ τὰ ὁποῖα χρηματοδοτοῦνταν τὸ κτίριο. Ἦδη ἀπὸ τότε διατυπώθηκε ἡ κατηγορία ὅτι

ὁ ναὸς κτιζόταν με χρήματα, καὶ ἡ Ἀθήνα ἀποσπούσε ἀπο τοὺς λεγόμενους συμμάχους. Στὸν Πλούταρχο ὑπάρχει μιὰ ζωντανὴ λογομαχία ἀνάμεσα στὸν Περικλῆ καὶ σὲ ὁμιλητὲς τῆς ἀριστοκρατικῆς παράταξης, ποὺ τὸν κατηγοροῦν γιὰ διασπάθιση τῶν συμμαχικῶν χρημάτων. Στὴ νεώτερη βιβλιογραφία ἀμφισβητεῖται συχνὰ ἂν χρησιμοποιήθηκαν φόροι τῶν συμμάχων γιὰ τὰ οἰκοδομικὰ ἔργα. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα. Στοὺς λογαριασμοὺς τοῦ Παρθενῶνα μποροῦμε νὰ δοῦμε ὅτι χρήματα γιὰ τὸ κτίριο ἔδιναν καὶ οἱ Ἑλληνοταμίες, ποὺ διοικοῦσαν τὸ συμμαχικὸ ταμίον. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν πόρων προέρχονται βέβαια ἀπὸ τὸ θησαυρὸ τῆς Ἀθηνᾶς. Ἀλλὰ ἡ κυριότερη πηγὴ ἐσόδων τοῦ θησαυροῦ αὐτοῦ ἦταν πάλι ἡ δεκάτη τοῦ συμμαχικοῦ φόρου, ποὺ ἀποτελοῦσε τὸ ἓνα ἐξηκοστὸ ὁλόκληρου τοῦ φόρου. Ἄλλοι πόροι προέρχονταν ἀπὸ ἔσοδα, ποὺ ἔβγαιναν ἀπὸ τὶς δικαστικὲς ὑποθέσεις τῶν συμμάχων ποὺ διεκπεραιώνονταν στὴν Ἀθήνα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ χρήματα αὐτὰ χρησιμοποιήθηκαν ὅμως καὶ ἔσοδα ἀπὸ τὴ μίσθωση τῶν μεταλλίων ἀργύρου τοῦ Λαυρίου, ἔσοδα ἀπὸ τὶς κρατικὲς ἐγκαταστάσεις θερμῶν καὶ ἄλλα. Ὁ ναὸς ὅμως δὲν στοίχιζε πιθανὸν ἀκριβότερα ἀπὸ τὸ ἄγαλμα τῆς Παρθένου, ὅπου ὁ χρυσὸς μόνον ζύγιζε σαράντα τάλαντα. Ἡ ὀργάνωση τῶν ἐργασιῶν θὰ ἔγινε χωρὶς ἀμφιβολία κατὰ τὸν συνηθισμένο τρόπο. Τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς ἀναφέρονται στὰ πρῶτα χρόνια ἀκόμη ὀνομαστικά. Ὁ Περικλῆς δὲν εἶναι, ὅπως ἀναφέρθηκε, ἀνάμεσά τους. Ἐξαιτίας τοῦ μεγάλου ἔργου, πλὴν στὸν γραμματέα ἔκτελεῖ καθήκοντα καὶ ἓνας ὑπογραμματέας, ποὺ στὰ τελευταῖα χρόνια γίνεται ὁ μοναδικὸς γραμματέας τῆς ἐπιτροπῆς. Οἱ ἀμοιβὲς ἐργασίας συγκεντρώνονται σὲ ξεχωριστὲς ὁμάδες, ποὺ εἶναι ὅμως, δυστυχῶς, τόσο συνοπτικὲς ὥστε δὲν μποροῦμε νὰ μάθουμε λεπτομέρειες.

Τὸ τελευταῖον εἶναι ἰδιαίτερα δυσάρεστο στὴν περίπτωσι τῶν 16.392 δραχμῶν, ποὺ δόθηκαν μαζεμένες τὸ δέκατο τέταρτον ἔτος γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τῶν αἰτωματικῶν γλυπτῶν, δηλαδὴ τὸ 434/3. Τὸ κονδύλιον αὐτὸ ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸ 438/7, τὸ ποσὸν ὅμως σώζεται μόνον γιὰ τὸ 434/3. Ἡ ἀναγραφὴ τοῦ ποσοῦ θὰ εἶχε γιὰ μᾶς, παρὰ τὴ συντομία τῆς, ἀνυπολόγιστη ἀξία, στὴν περίπτωσι ποὺ θὰ ξέραμε ἐπιπλέον, ἂν ἀναφέρεται στὰ γλυπτὰ καὶ τῶν δύο ἢ μόνον τοῦ ἑνὸς αἰτώματος. Τὸ τελευταῖον εἶναι πιὸ πιθανόν, γιὰ τὸ δυτικὸ αἶτωμα εἶναι στυλιστικὰ σαφῶς νεώτερον ἀπὸ τὸ ἀνατολικόν. Ἐπειδὴ βρισκόμαστε στὸ προτελευταῖον ἔτος τοῦ ἔργου, μπορεῖ λοιπὸν νὰ δεχθεῖ κανεὶς μὲ βεβαιότητα, ὅτι μόνον οἱ μορφὲς τοῦ δυτικοῦ αἰτώματος ἦταν ἀκόμη ὑπὸ κατασκευὴν. Ἄν αὐτὸ εἶναι σωστόν, τότε μποροῦμε νὰ βγάλουμε ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ ἀκόμη μιὰ πολύτιμη πληροφορία. Ἄν ἡ ἐργασία ἀφορᾷ μόνον στὸ ἓνα αἶτωμα, τότε ὁ πληθυντικὸς ποὺ χρησιμοποιεῖται, «οἱ γλύπτες», δὲν μπορεῖ νὰ ἀναφέρεται σὲ

ἐργολάβους. Ἀντίθετα πρέπει νὰ ὑπονοεῖ ὅλους τοὺς τεχνίτες ποὺ δουλεύουν στὸ ἔργο, ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς ὁποίους πληρώνεται ξεχωριστὰ ἀπὸ τὴν ἐπιτροπὴ. Αὐτὴ εἶναι στὴν Ἀθήνα τοῦ 5ου αἰῶνα ἡ συνηθισμένη γενικὰ διαδικασία, ὅπως μᾶς δείχνουν κυρίως οἱ λογαριασμοὶ τοῦ Ἐρεχθείου, ποὺ μᾶς παραδίδονται καλὰ. Μὲ βάση αὐτοὺς μπορούμε νὰ κάνουμε ἓναν ἀπλὸ λογαριασμό. Οἱ 16.392 δραχμὲς ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἐτήσια ἀμοιβὴ γιὰ ὅλους τοὺς γλύπτες ποὺ ἐργάζονταν στὶς μορφὲς ἑνὸς ἀετώματος. Ἄς ξεκινήσουμε ἀπὸ τὸ συνηθισμένο μεροκάματο τῆς μιᾶς δραχμῆς καὶ ἄς χωρίσουμε τὸ ποσὸ διὰ 300, ποὺ εἶναι οἱ συνηθισμένες ἡμέρες ἐργασίας. Ἔτσι βγαίνουν περίπου 54 γλύπτες. Αὐτὸ ὅμως ἰσχύει μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι ὅλοι εἶχαν τὴν ἴδια ἀμοιβή. Γιὰ μᾶς βέβαια αὐτὸ θὰ ἦταν περίεργο. Οἱ λογαριασμοὶ ὅμως τοῦ Ἐρεχθείου ἀποδεικνύουν ὅτι πράγματι σὲ δημόσια ἔργα μαστόροι καὶ βοηθοὶ ἔπαιρναν τὸ ἴδιο μεροκάματο. Ὁ ἀριθμὸς τῶν 54 πλαστῶν δὲν εἶναι ἀπίθανος, ἂν σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι τὸ ἀέτωμα περιλαμβάνει πάνω ἀπὸ 20 ἀνθρώπινες μορφὲς κολοσσικοῦ μεγέθους καὶ δύο μνημειακὰ τέθριππα. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτό, πρέπει κανεὶς νὰ λάβει ὑπόψη του, ὅτι ὁ ρυθμὸς ἐργασίας τῶν ἀρχαίων ἦταν οὐσιαστικὰ πιὸ ἀργὸς ἀπὸ τὸν σημερινό. Αὐτὸ τὸ βλέπουμε κατὰ τὸν καλύτερο τρόπο στοὺς λεπτοὺς ἰωνικοὺς κίονες τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς τοῦ Ἐρεχθείου, ὅπου γιὰ τὴ ράβδωση ἑνὸς μόνο κίονα πληρώθηκαν 350 μεροκάματα. Τὸ συχνὰ ἐκπληκτικὰ σύντομο διάστημα οἰκοδόμησης μερικῶν κλασικῶν κτιρίων — καὶ τοῦ Παρθενώνα — ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸν μεγάλο ἀριθμὸ τῶν τεχνιτῶν ποὺ ἀπασχολοῦνταν. Γιὰ τὴ ράβδωση τῶν ἑξί, μετρίων σὲ μέγεθος, κίωνων τοῦ Ἐρεχθείου ποὺ ἀναφέραμε, δούλευαν 34 μαρμαράδες, ποὺ ὁ καθένας πληρωνόταν ξεχωριστὰ. Καὶ στὸν Παρθενώνα δὲν μπορεῖ νὰ ἦταν πολὺ διαφορετικά, ὅπως μᾶς δείχνουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν παραπάνω ὑποθετικὸ λογαριασμό, καὶ σίγουρες ἀρχαιολογικὲς παρατηρήσεις. Οἱ σωζόμενες νότιες μετόπες ἔγιναν κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ διαφορετικὰ χέρια. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι δούλεψαν ἐδῶ ὡς 32 γλύπτες συγχρόνως. Στὴ ζωφόρο μποροῦν νὰ διακριθοῦν καθαρὰ 80 διαφορετικὰ τμήματα καὶ χέρια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὅμως μερικὰ ἀπαντῶνται περισσότερες φορές. Ἡ διάκριση τῶν χερῶν δὲν θὰ μπορούσε νὰ γίνεῖ τόσο καθαρά, ἂν ὑπῆρχε ἓνας διευθύνων καλλιτέχνης ποὺ χρησιμοποίησε γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν σχεδίων του μιὰ στρατιὰ ἀπὸ βοηθοὺς, στέλνοντάς τους ἀπὸ δῶ καὶ ἀπὸ κεῖ. Ὅπως σὲ ἄλλα δημόσια κτίρια, πρέπει καὶ στὸν Παρθενώνα ἡ ἐπιτροπὴ τῶν ἐπιστατῶν νὰ ἔδινε τὶς ἐργασίες ἐργολαβικά, κατὰ μικρὰ τμήματα σὲ αὐτοτελεῖς τεχνίτες. Γιὰ τὶς τρεῖς ὁμάδες τῶν γλυπτῶν — μετόπες, ζωφόρο, ἀετώματα — δὲν ὑπῆρχαν ἐνιαῖα συνολικὰ σχέδια, ἀλλὰ μόνο σκαριφήματα γιὰ ἐπὶ μέρους τμήματα καὶ πιθανὸν μοντέλα, «παραδείγματα». Δὲν πρέπει φυσικὰ νὰ ξεχνᾶμε, ὅτι οἱ συνθηκὲς ἐργασίας δὲν ἦταν ἐδῶ παντοῦ ἴδιες. Στὶς δυτικὲς

μετόπες θὰ μποροῦσαν νὰ ἀρκοῦν ἀκόμη καὶ προφορικὲς ἐντολές, ἐνὼ τὰ ἀετώματα καὶ μόνο ἀπὸ στατικούς λόγους ἀπαιτοῦσαν μιὰ ἀκριβέστερη προδιαγραφή. Τὸ φαινόμενο τοῦ παρθενώνειου στῦλ δὲν ἐρμηνεύεται λοιπὸν μὲ τὴ δυναμικὴ παρουσία ἐνὸς καλλιτέχνη πού διηύθυνε ἀνεξέλεγκτα, ἀλλὰ κατανοεῖται ἂν δεχθοῦμε ἐξέλιξη ἀπὸ πολλοὺς μεμονωμένους γλύπτες καὶ ἐργαστήρια, πού δούλευαν πλάι πλάι καὶ σὲ συνεργασία. "Ὅτι κατὰ τὴ διαμόρφωσή του αὐτὸ τὸ στῦλ ἐπηρεάστηκε βαθιὰ ἀπὸ τὸν Φειδία, εἶναι κάτι πού ὀφείλεται στὴν ἐσωτερικὴ δύναμη καὶ ἐπιβολὴ τοῦ ἔργου του, καὶ ὄχι στὴν ἐξωτερικὴ θέση τοῦ καλλιτέχνη.

Ἐδῶ πρέπει νὰ ἀντιμετωπίσω πολὺ σύντομα καὶ μιὰ ἀντίρρηση, πού θὰ ἦταν δυνατόν νὰ προβάλει κανεὶς ἔχοντας ὑπόψη τοῦ τὴ βιογραφία τοῦ Περικλῆ. "Ὅπως εἶναι γνωστὸ, κάπου πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκρηξη τοῦ πελοποννησιακοῦ πολέμου ὁ Φειδίας κατηγορήθηκε γιὰ κατάχρηση καὶ καταδικάστηκε. Σύμφωνα μὲ μιὰ παράδοση πέθανε στὴν Ἀθήνα μέσα στὴ φυλακὴ. Σύμφωνα μὲ μιὰ ἄλλη κατέφυγε στὴν Ἡλίδα καὶ στὴν Ὀλυμπία, ὅπου κατασκεύασε τὸ κολοσσικὸ ἄγαλμα τοῦ Δία. Οἱ πηγές, πού κατὰ τὰ ἄλλα παρουσιάζονται μὲ πολλὲς ἀντιφάσεις, εἶναι σύμφωνες σ' αὐτὸ, ὅτι δηλαδὴ οἱ κατηγοροὶ τοῦ Φειδία δὲν ἐπιδίωκαν τόσο πολὺ νὰ χτυπήσουν τὸν ἴδιο τὸν Φειδία ὅσο τὸν φίλο του Περικλῆ. Γι' αὐτὸ πιστεύεται σήμερα ἀπὸ πολλοὺς ὅτι ὁ Περικλῆς πρέπει νὰ ἔφερε τὴν προσωπικὴ εὐθύνη γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ ἀγάλματος τῆς Παρθένου καὶ ὅτι αὐτὸς ὁ ἴδιος κατηγορήθηκε, ἀφοῦ αὐτὸς πρέπει νὰ ἦταν ὁ ἐπιστάτης τῶν ἐργασιῶν αὐτῶν. "Αν αὐτὸ μποροῦσε νὰ ἀποδειχθεῖ, τότε θὰ βεβαιωνόταν μιὰ ἰδιαίτερη θέση τοῦ Περικλῆ, τουλάχιστον στὴ διεύθυνση τοῦ ἐξέχοντος αὐτοῦ προγράμματος. Γι' αὐτὸ δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ γίνῃ κανένας λόγος. Εὐθύνη τοῦ Περικλῆ μὲ τὴ νομικὴ ἔννοια δὲν διατυπώθηκε προφανῶς. Σύμφωνα μὲ τὴν πληροφορία τοῦ Πλουτάρχου, τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα αὐτῆς τῆς δίκης, καθὼς καὶ ἄλλων, βρισκόταν ἀκριβῶς στὸ ὅτι αὐτὲς δὲν στρέφονταν ἅμεσα ἐναντίον τοῦ Περικλῆ. Πάνω ἀπὸ ὅλα ὑπῆρχε ἡ πρόθεση, μὲ τίς κατηγορίες ἐναντίον τῶν φίλων του, νὰ ἐλεγχθεῖ πῶς θὰ ἀντιδρούσε ἡ λαϊκὴ κοινὴ γνώμη στὴν περίπτωσι μιᾶς ἄμεσης ἐναντίον τοῦ ἐπίθεσης. Ἡ δίκη τοῦ Φειδία σκόπευε στὸ νὰ ἀμαυρώσῃ τὸν πολιτικὸ ἐμπνευστὴ τῶν μεγάλων ἔργων, καθὼς αὐτὸς εἶχε ἐκτεθεῖ ἄρκετὰ ἐξαιτίας τῆς «φιλίας» του μὲ τὸν καλλιτέχνη. Μερικοὶ θέλησαν νὰ ὑποστηρίξουν ὅτι ἡ φιλία αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ ἓνας μῦθος, γιατί θὰ ἦταν κοινωνικὰ ἀδύνατη. Μιὰ τέτοια σκέψη δὲν ἔχουμε τὸ δικαίωμα μὲ κανένα τρόπο νὰ κάνουμε, ὅπως δείχνει παραδείγματος χάριν ἡ σχέση τοῦ Ἀλκιβιάδου μὲ τὸν Σωκράτη. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὸ ὁ Περικλῆς δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ ἦταν ὁ ἐπιστάτης τῆς Παρθένου, γιατί τὸ ἀξίωμα αὐτὸ μποροῦσε νὰ ἀσκηθεῖ μόνο συλλογικά, στὰ πλαίσια μιᾶς ἐπιτροπῆς. Στὴν περίπτωσι αὐτὴ ὅμως μόνον αὐτὴ ὡς σύνολο θὰ μποροῦσε

νὰ κληθεῖ σὲ λογοδοσία καὶ ὄχι ἓνα μεμονωμένο μέλος της. Γιὰ τὴ χρονολογία τῆς δίκης ὑπάρχουν δύο ἐκδοχὲς ἀντίθετες μεταξύ τους. Σύμφωνα μὲ τὴ μία ἡ δίκη ἔγινε λίγο μετὰ τὸ 438, σύμφωνα μὲ τὴν ἄλλη λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκρηξη τοῦ πελοποννησιακοῦ πολέμου. Στὴν πρώτη περίπτωση ὁ Φειδίας θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε ἐγκαταλείψει ἤδη τὴν Ἀθῆνα τὴν ἐποχὴ πού μόλις ἄρχισαν νὰ δουλεύονται οἱ ἀετωματικὲς μορφές. Τὰ ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα στὴν Ὀλυμπία ἀποδεικνύουν σίγουρα ὅτι στὴ δεκαετία 440/30 ὁ Φειδίας πράγματι ἦταν ἐκεῖ, ἀπασχολημένος μὲ τὴν κατασκευὴ τοῦ κολοσσικοῦ ἀγάλματος τοῦ Δία. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὸ θεωρήσει αὐτὸ ὡς μιὰ ἐπιβεβαίωση γιὰ τὴν παλιότερη τοποθέτηση τῆς δίκης. Τότε βέβαια παραμένουν ἀνεξήγητα μερικὰ ἄλλα πράγματα. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως, παρόλο πού αὐτὸ φαίνεται κάπως ἀπίθανο, νὰ γύρισε ὁ Φειδίας ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία ἀκόμη μιὰ φορὰ στὴν Ἀθῆνα πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκρηξη τοῦ πελοποννησιακοῦ πολέμου καὶ τότε νὰ ἔπεσε θύμα τῆς δίκης.

Οἱ ἀρχαιολογικὲς καὶ ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες κάνουν λοιπὸν νὰ φαίνεται τελείως ἀδύνατη ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς ἐπόπτη-καλλιτέχνη μὲ τὴν ἔννοια τοῦ «δημιουργοῦ τοῦ Παρθενώνα» (Parthenon-Meister), ὅπως τὸν ἤθελε ὁ Schweitzer. Ἔτσι, ὄχι μόνο ἀνατρέπεται ἡ σύγχρονη αὐτὴ ἐρμηνεία τοῦ Πλουτάρχου, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο γίνεται σαφές, ὅτι ἡ κριτικὴ δὲν μπορεῖ νὰ σταματήσει οὔτε καὶ μπροστὰ στὸν ἴδιο τὸν Πλούταρχο. Ἡ εἰκόνα τοῦ Περικλῆ ὡς ἐμπνευστῆ μεγαλεπιβόλων ἔργων καὶ τοῦ πανίσχυρου «ἐπισκόπου» του, πού μᾶς δίνει ὁ Πλούταρχος, ταιριάζει καλύτερα στὴν ἐποχὴ του παρὰ στὴν ἐποχὴ τῆς κλασσικῆς Ἀθῆνας. Εἶναι ἡ ἐποχὴ, κατὰ τὴν ὁποία ὁ αὐτοκράτορας Τραϊανός, χρησιμοποιοῦντας τὸν πανεπιστήμονα-καλλιτέχνη Ἀπολλόδωρο ἀπὸ τὴ Δαμασκό, ἔκανε τεράστια οἰκοδομικὰ ἔργα, ὅπως τὴν ἀγορὰ τοῦ Τραϊανοῦ στὴ Ρώμη.

Ἡ μεγάλῃ ἐπίδραση τοῦ Περικλῆ στὴν ἀθηναϊκὴ οἰκοδομικὴ πολιτικὴ εἶναι καλὰ μαρτυρημένη καὶ ἀπὸ πρώιμες πηγές. Ἡ πολιτικὴ πρωτοβουλία γιὰ τὰ κτίρια, πού χαρακτηρίζονται ἀργότερα ὡς «Περικλέους ἔργα», πρέπει νὰ ξεκίνησε ἀπὸ αὐτόν. Ἦδη γιὰ συγγραφεῖς τοῦ 4ου αἰῶνα, ὅπως ὁ Ἰσοκράτης καὶ ὁ Λυκούργος, ὁ Περικλῆς εἶναι χωρὶς ἄλλο ὁ δημιουργὸς τοῦ Παρθενώνα καὶ τῶν Προπυλαίων. Ὁ Ἰσοκράτης ὅμως πάλι μᾶς λέει χαρακτηριστικὰ σὲ ἓνα ἄλλο χωρίο, ὅτι ἡ δημοκρατία ἦταν αὐτὴ, πού κόσμησε τὴν Ἀκρόπολη μὲ τὰ ἀρχιτεκτονήματα. Πόσο στενὰ ἦταν συνδεδεμένες μ' αὐτὰ τὰ καλλιτεχνήματα πολιτικὲς διεκδικήσεις φαίνεται ἐπίσης ἀπὸ τὸν Ἰσοκράτη, πού πιστεύει ὅτι ἓνα κράτος πού ἔφτιαξε τέτοια ἔργα εἶχε τὴν ἀξίωση νὰ κυριαρχεῖ καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορά του. Σὲ μεμονωμένες περιπτώσεις ὁ Περικλῆς ἀνέλαβε εὐθύνη καὶ γιὰ τὴν ἐκτέλεση ἔργων, ὅπως στὸ κτίσιμο τῶν Μακρῶν Τειχῶν ἀνάμεσα στὴν Ἀθῆνα καὶ στὸν Πειραιᾶ. Ἀποκλείεται ὅμως ἐντελῶς — ἰδίως στὶς ἀρχές

τῆς δεκαετίας 450/40 — νὰ διηύθυνε τὴν οἰκοδομικὴ δραστηριότητα ἀνεξέλεγκτα μὲ ἕναν προσωπικὸ τοῦ ἔμπιστο. Θὰ μπορούσε ἐδῶ βέβαια νὰ ἀντιπαραθέσει κανεὶς τὴ μαρτυρία τοῦ Θουκυδίδη (11.65, 9), ὅτι δηλαδὴ τὸ ἀθηναϊκὸ πολίτευμα στὰ χρόνια τοῦ Περικλῆ κατ' ὄνομα ἦταν δημοκρατία, ἐπειδὴ στὴν πραγματικότητα τὴν ἐξουσία τὴν ἀσκούσε μόνον ὁ «πρῶτος ἀνὴρ».

Αὐτὴ ἡ μαρτυρία ὅμως πρέπει νὰ ἀναφέρεται χωρὶς ἄλλο στὴν κατάστασι πού εἶχε διαμορφωθεῖ μετὰ τὸ 443, ὅταν ἡ ὀργάνωσι τῶν ἐργασιῶν τοῦ Παρθενῶνα εἶχε μπεῖ ἤδη πρὸ πολλοῦ σὲ μιὰ σταθερὴ πορεία. Ἄλλωστε τὸ χωρίο δὲν θέλει ἀκριβῶς νὰ πεῖ ὅτι ὁ Περικλῆς εἶχε περιφρονήσει τὶς δημοκρατικὰς διαδικασίας, ὅπως προϋποτίθεται στὶς ἔως τώρα ἀπόψεις, γιὰ τὸ ρόλο του στὸ κτίσιμο τοῦ Παρθενῶνα. Αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ συμβεῖ μόνον μὲ περιφρόνησι τῶν δημοκρατικῶν διαδικασιῶν, πού φυλάγονταν ὅμως μὲ τόση ἐπιμέλεια. Γιὰ νὰ ἐπηρεάσει τὶς ἐργασίες σὲ ὀρισμένα κτίσματα, θὰ χρειαζόταν ὄχι ἕνα μόνον ἔμπιστο πρόσωπο ἀλλὰ ἕνα πλῆθος ἀπὸ «φίλους», ὥστε δικοὶ τοῦ ὁπαδοῦ νὰ ἔχουν τὴν πλειοψηφία στὴν ἐτήσια ἐναλλασσόμενη ἐπιτροπὴ. Ἡ οἰκοδομικὴ δραστηριότητα εἶχε σπουδαία σημασία γιὰ ἕνα μεγάλο μέρος τῶν Ἀθηναίων πολιτῶν ὡς βιοποριστικὸ μέσο. Αὐτοὶ σίγουρα δὲν θὰ ἄφηναν εὐκόλα ἀνεκμετάλλευτες τὶς δυνατότητες πού εἶχαν, νὰ ἀσκήσουν δηλαδὴ ἐπιρροὴ στὴν ἐκκλησία τοῦ δήμου, στὴ βουλὴ, στὶς ἐπιτροπές. Καὶ πράγματι, σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιγραφικὰς καὶ ἀρχαιολογικὰς μαρτυρίες, μὲ κανέναν τρόπο δὲν τὸ ἔκαναν. Μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸ πρίσμα πρέπει νὰ καταλάβουμε τὰ προτερήματα καὶ τὶς ἀδυναμίες τῆς ἀττικῆς τέχνης τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Στὶς ἀδυναμίες ἀνήκουν οἱ τεράστιες διακυμάνσεις στὴν ποιότητα τῆς ἐκτέλεσις τῶν γλυπτῶν τοῦ Παρθενῶνα. Αὐτὲς οἱ διακυμάνσεις εἶναι πολὺ μεγαλύτερες ἀπὸ αὐτὲς πού μπορούμε νὰ παρατηρήσουμε σὲ μεταγενέστερα ἀρχιτεκτονήματα δυναστῶν, ὅπως στὸ Μαυσωλεῖο τῆς Ἀλικαρνασσοῦ ἢ στὸ Βωμὸ τῆς Περγάμου. Στὰ προτερήματα ἀνήκει ἡ συγκρατημένη ἀτομικότητα, πού χαρακτηρίζει τὸν Παρθενῶνα σὲ κάθε λεπτομέρεια καὶ στὸ σύνολό του καὶ κάνει ὥστε, πλᾶϊ σ' αὐτόν, τὸ στῦλ τῆς περγαμηνῆς ζωφόρου νὰ μοιάζει σχεδὸν ἀνώνυμο.