

Η ΑΘΗΝΑ ΣΚΕΠΤΟΜΕΝΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΤΗΣ ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΝΤΕΠΙΣΤΕΛΛΟΝΤΟΣ ΜΕΛΟΥΣ κ. MARCELLO GIGANTE

Κύριε Πρόεδρε,

Ἀγαπητοὶ Συνάδελφοι τῆς Ἀκαδημίας,

Τὸ θέμα αὐτῆς τῆς πρώτης μου ἀνακοίνωσης στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, ποὺ μὲ δέχθηκε μὲ γενναιοδωρία στοὺς κόλπους της, εἶναι μιὰ προσπάθεια ἐρμηνείας τοῦ φημισμένου Ἀναγλύφου —ἀναθηματικοῦ ἢ ἐπιτάφιου— τῆς Ἀθηνᾶς Σκεπτομένης, ποὺ ἀντικρῶζουμε μόλις περάσουμε τὸ κατώφλι τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκρόπολης. Ἡ διάλεξη αὐτὴ θέλω νὰ εἶναι ἓνα μικρὸ δεῖγμα τῆς βαθειᾶς ἐγγνωμοσύνης μου σὲ Σᾶς, Κύριε Πρόεδρε, καὶ σ' ὅλα τὰ μέλη αὐτῆς τῆς ἑνδοξῆς Ἀκαδημίας, γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ τιμὴ καὶ τὴν ἀπέραντη χαρὰ ποὺ μοῦ δώσατε.

Η ΑΘΗΝΑ ΣΚΕΠΤΟΜΕΝΗ

1. Ἕνας αἰώνας ἔρευνας.

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἀνακαλύφθηκε τὸ 1888 στὸν τοῖχο μιᾶς Bauhütte νοτιῶς τοῦ Παρθενῶνος τὸ Ἀνάγλυφο τῆς Ἀθηνᾶς, ποὺ φυλάσσεται σήμερα στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης, προκάλεσε ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον. Σήμερα ὑπάρχει ἡ τάση νὰ ἐρμηνεύεται ἡ εἰκόνα τῆς Ἀθηνᾶς χωρὶς νὰ δίδεται ἰδιαίτερη σημασία στὸ γεγονός —ὄχι ἐξαιρετικὸ μὰ οὔτε καὶ κοινὸ— ὅτι τὸ κεφάλι τῆς θεᾶς κάμπτεται καὶ σχεδὸν γέρνει πρὸς τὴ γῆ. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ γεγονός, γεννήθηκε ἡ ὀνομασία Ἀθηνᾶ Σκεπτομένη: ἐν μελαγχολίᾳ καὶ λύπῃ, Athéna mélancolique, Die trauernde Athena ἢ Die sinnende Athena, Mourning Athena.

Ἡ ἀναπαράσταση τῆς θεᾶς συνδέεται στενὰ μὲ τὴ στήλη (τὴν μπηγμένη στὴ γῆ) στὴν ὁποία κοιτάει, τρυπημένη σχεδὸν ἀπὸ τὴν αἰχμὴ τοῦ δόρατος: ἡ σκηνὴ εἶναι ὀλοκλήρωμένη, δὲν εἶναι ἀτελής ἢ συνοπτικὴ, οὔτε ἡ στήλη, ποὺ σὲ μένα φαίνεται πὸ πολὺ ἐπιτύμβια¹ παρὰ ἀναθηματικὴ, εἶχε ἀρχικὰ στὴν κορυφὴ κάποιον στολίδι οὔτε κάποιον κείμενο ἐγχάρακτο.

1. Ἡ στήλη καὶ ὁ τάφος παρέχουν προνόμια στὸν νεκρὸ ἤδη στὸν Ὅμηρο, Ἰλ. XVI 456 κ.ε. (Σαρπηδόνας).

Γιὰ τὸ ἀνάγλυφο ὑπάρχουν πολλές καὶ διάφορες ἐξηγήσεις: θᾶθελα νὰ προσπαθήσω νὰ τὸ ἀπελευθερώσω ἀπὸ τὶς διάφορες ἐπικαλύψεις, πὺὸ τολμηρὲς καὶ λιγότερο λογικὲς ἐρμηνεῖες καὶ νὰ θεωρήσω τὸ δημιουργό της ἕναν ὠριμὸ τεχνίτη τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ πέμπτου αἰῶνα, πού, μολονότι ἀνήκει στὴν εἰκαστικὴ παράδοση τῆς ἐποχῆς του, δὲν εἶναι ἀμέτοχος ποιήσης, ἕνας ἄνθρωπος ἀκαλλιέργητος: Κατὰ τὴ γνώμη μου διάβαζε Ὁμηρο καὶ παρακολουθοῦσε τὶς παραστάσεις τοῦ θεάτρου τοῦ Διονύσου στὰ πόδια τῆς Ἀκρόπολης.

Παρὰ τὸ γεγονός ὅτι δὲν μπορούμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε σὲ ὅλα, ἡ Brunhilde Sismondo Ridgeway στὸ βιβλίον της γιὰ τὸ ἀόστηρὸ ὄφος τῆς Ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, πὺὸ δημοσιεύτηκε τὸ 1970², ἀπέδειξε ὅτι τὸ Ἀνάγλυφο αὐτὸ εἶναι, ἀνάμεσα σὲ ὅσα ἔχουμε, τὸ πὺὸ ἀρχαϊκὸ, ἔχει τὴν ἴδια πλαστικότητα τοῦ πρωτότυπου ἀγάλματος, τοῦ ὁποίου εἶναι ἀντίγραφο πιστὸ καί, μολονότι μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ ἄλλα πρότυπα, παρουσιάζει ἕνα «κλίμα συγκροτημένης ἀπόστασης... νέο καὶ πὺὸ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στὴν ἀόστηρὴ τεχνοτροπία», εἶναι ἕνα ἔργο τῆς ὠριμῆς ἀττικῆς περιόδου, πὺὸ ἐκπέμπει γαλήνη καὶ εὐγένεια, μιὰν ἐκλεπτυσμένη ἀόστηρότητα, ἕναν τόνο ἀνθρώπινο, οἰκεῖο· δὲν εἶναι ἔκφραση τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, τότε πὺὸ ἡ Ἀθηνᾶ παριστάνεται καθὼς πολεμοῦσε ἢ τὴ στιγμὴ πὺὸ ἀνέβαινε σ' ἕνα ἄρμα ἢ ὅταν δεχόταν προσφορὲς ἀπὸ μιὰ οἰκογένεια εὐσεβῶν. Δὲν εἶναι λοιπόν, θᾶθελα νὰ προσθέσω, ἡ ὀρθοτενὴς θεὰ τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου πὺὸ ἐντυπωσίασε τὸν Wilamowitz³ καὶ τὸν Jaeger ὡς ἰδανικὴ ἀντιπρόσωπος τῆς γυναικείας περηφάνειας, μεγαλοπρεπῆς γιὰ τὴ θέση της, γιὰ κείνη τὴν ἀριστοκρατία τῆς ἀρχαϊκῆς Ἀττικῆς⁴.

Ἡ πρωτοτυπία τοῦ Ἀθηναϊκοῦ Ἀναγλύφου ἀντέξε στὴ σύγκριση μὲ τὴν ἀγγειοπλαστικὴ παράδοση —κρατῆρες τῶν Νιοβίδων ἢ τοῦ Θησέως, μιὰ λήκυθος Εὐβοϊκῆ ἢ μιὰ οἰνοχόη τοῦ Λούβρου— σύγκριση πὺὸ ἔκανε τὸ χίλια ἐνιακόσια ἐβδομήντα ἑπτὰ (1977) ἡ Hedwig Kenner⁵ πὺὸ, ὅπως θὰ πῶ, φθάνει σὲ ἀπίθανα συμπεράσματα προσπαθώντας νὰ ἐξηγήσει τὸ ἀντικείμενο τὸ ὁποῖο παρατηρεῖ ἢ θεά, μιὰ ἀπλή ἐπιτάφια στήλη.

2. B. Sismondo Ridgeway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (Princeton 1970), σσ. 48 κ.έ.

3. Wilamowitz, *Glaube der Hellenen*.

4. W. Jaeger, *Paideia I* (Firenze 1930), σ. 262.

5. H. Kenner, *Die trauernde Athena*, «Anzeiger der phil. - hist. Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften» 114. Jahrgang 1977, So. 19, σσ. 379-406.

Ἡ *María S. Brouskari*⁶, μιὰ προσεκτικὴ ἐρευνήτρια ποὺ περιέγραψε τὸ Ἐνάγλυφο, δὲν παρέλειψε νὰ προσδιορίσει τὴν Ἐθηνᾶ *pensive* παρὰ *melancolique* καὶ νὰ παρατηρήσει στὸ Ἐνάγλυφο «τρουφερότητα καὶ μαζὶ σοβαρότητα»: ἡ θεὰ «ἀπλοῦστατα παρατηρεῖ προσεχτικὰ ἓνα ἐπιτάφιο μνημεῖο». Σὲ ἄλλους ἐρευνητὲς δὲν ἦταν τόσο ἀπλὸ νὰ ἀποφανθοῦν τί παριστάνει τὸ Ἐνάγλυφο, ὅμως ἡ ἐπιλογή, Ἐνάγλυφο ἀναθηματικὸ - Ἐνάγλυφο ἐπιτάφιο δὲν ἔχασε τὴν σπουδαιότητά του ἀπὸ ἐξηγήσεις περισσότερο πολὺπλοκες καὶ γι' αὐτὸ λιγότερο βέβαιες.

Ἦδη ἀπὸ τὸ 1889 ὁ *Gardner*, ἀκολουθούμενος τὸ 1969 ἀπὸ τὸν *Webster*, θεωροῦσε τὴ στήλη ἐνθῦμο νεαρῶν νεκρῶν: ἡ θεὰ «θὰ διάβαζε» ἓναν κατάλογο ἀθηναιῶν σκοτωμένων στὴ μάχη. Κατὰ τὸν *Graef* (1890), ἡ Ἐθηνᾶ πολιοῦχος «θὰ διάβαζε» τοὺς λογαριασμοὺς τῶν θησανροφυλάκων, τῶν ταμιῶν τοῦ ναοῦ τῆς, ἡ θὰ μελετοῦσε κατὰ τὸν *Schuchhardt* (1940) ἓναν κατάλογο ἀπὸ θησανροὺς τοῦ ναοῦ. Κατὰ τὸν *Bennet* (1909) ἡ Ἐθηνᾶ θὰ παρατηροῦσε τὴν κολόνα ποὺ δείχνει τὴν ἴδια τὴν Ἐθηνᾶ, ὁ *De Ridder* (1912) σκέπτεται ὅτι στὴ στήλη θᾶταν γραμμένο τὸ ὄνομα τοῦ Φειδία ποὺ διηύθυνε τὶς ἐργασίες τῆς κατασκευῆς τοῦ Παρθενῶνα.

Κάποιος σκέφτηκε ὅτι πρόκειται περὶ ἀναθήματος τῶν τεχνιτῶν ποὺ ἔκτισαν τὸ ὄχυρὸ τοῦ Κίμωνα πάνω στὴν Ἀκρόπολη. Ὑπόθεση ποὺ ἀποδέχτηκε στὸ ἀξιόλογο ἄρθρο του Ἐνα χωρίο τοῦ Ἡμέριου, Ἡ Λημνία καὶ ἡ Ἐθηνᾶ σκεπτομένη, στὸ περιοδικὸ «*Parola del passato*» τοῦ 1976, (σσ. 324-355) ὁ *Filippo Magi*, ποὺ ἔκανε μιὰ ὠραία περιγραφή τοῦ «μικρογραφικοῦ ἀριστουργήματος», μόλις πενήντα-τεσσάρων ἑκατοστῶν, μιᾶς Ἐθηνᾶς «ὀπλισμένης καὶ ποὺ ὑπερασπίζεται πάνω ἀπ' ὅλα τὸν ἑαυτὸ τῆς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν παρθενία τῆς. Ὁ *Bulle* τὸ 1922 ἐννοοῦσε τὴν Ἐθηνᾶ νὰ σκέπτεται μπροστὰ σ' ἓναν ὄρο, σ' ἓνα σημεῖο τοῦ ναοῦ τῆς· ἀκόμη τὸ 1929 ὁ *Carpenter* συμμεριζόταν αὐτὴν τὴν ἐρμηνεῖα τῆς Ἐθηνᾶς Ὁρίας (*Horia*). Ὅμως, ἐπειδὴ μιὰ στήλη διαφέρει λίγο ἀπὸ μιὰ κολόνα καμπτήρια (νύσσα, καμπτήρ, *meta*), ὁ *Chamoux* τὸ 1957 καὶ 1972, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν *Fuchs*, 1969, ἐθεώρησε τὴ στήλη σὰν μιὰ κολόνα γυμναστηρίου, ἓνα «τέρμα», μιὰν ἀναθηματικὴ προσφορά γιὰ μιὰ νίκη στὰ Παναθήναια. Ἡ Ἐθηνᾶ ἐκπλήσεται μᾶλλον ἀπὸ τὴν ἔκβαση ἑνὸς ἀγωνίσματος, θὰ σκέφτεται μᾶλλον τὴν τύχη ἑνὸς ἀθλητῆ, ποὺ ἀγνοεῖ τὸ μέλλον: θὰ τὸν στεφανώσει ἡ δόξα ἢ θὰ τὸν τυλίξει ἡ πικρία; Ἀκολουθώντας τὸν *Chamoux*, ὁ *M. Détienne* καὶ ὁ *J.-P. Vernant* ἐρμηνεύουν τὴν Ἐθηνᾶ ἔξυπνη

6. *María S. Brouskari*, *Musée de l'Acropole. Catalogue descriptif* (Athènes 1974), σ. 132 κ.ε. Βλ. καὶ στὸν τόμο: *Le corps et l'esprit* (Lausanne 1990), σ. 118 μὲ μιὰ ἐξαιρετικὴ φωτογραφία.

καὶ πονηρὴ πὸν προσπαθεῖ νὰ προβλέψει «τὶς περιπέτειες τῆς διαδρομῆς» καὶ «μελετάει» τὴν τακτικὴν γιὰ νὰ νικηθεῖ ὁ ἀντίπαλος (στὸν τόμο *Les ruses de l'intelligence. La metis des Grecs*, 1η ἔκδ. 1974, σ. 222 ἔκδ. Ἱταλ.). Ἡ Ἀθηναῖα προστάτιδα ἐνὸς Γυμναστηρίου μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ καὶ μὲ τὴν ἄλλη σημασίαν τῆς στήλης, σὰν κολώνα πάνω στὴν ὁποία οἱ ἀθλητὲς κρεμοῦσαν τὸ μανδύα τους προτοῦ ἀρχίσουν νὰ ἀσκοῦνται⁷.

Ἡ ἐρμηνεία τῆς Kenner (1977) εἶναι τόσο ἐξεζητημένη ὅσο καὶ ἀπίθανη: ὁ καλλιτέχνης, κατ' αὐτὴν, θέλει νὰ παραστήσει τὴν Ἀθηναῖα μὲ πρωτότυπα γήινα χαρακτηριστικά στὸ Ἀνάγλυφο πὸν θὰ ἐντοιχίζοι στὸν τοῖχο τῆς Ἀκρόπολης —στὴν *Bauhütte* τοῦ Παρθενῶνα— καὶ λειτουργεῖ σὰν χειρονομία ἐναντίον τοῦ Περικλῆ καὶ τοῦ Φειδία: «Τὸ Ἀνάγλυφό μας —γράφει ἡ Kenner— πὸν δημιουργήθηκε στὴν ἐποχὴ τοῦ Κίμωνα, δηλαδὴ πρὶν ἀπὸ τὸν ἐξοστρακισμό τοῦ Κίμωνα τὸ 461, παρουσιάζει τὴν Ἀθηναῖα σὲ περιβάλλον ἐπιτάφιο στὸν ρόλο τῆς Ἐκάτης Κουροτρόφου, σὰν Ψυχοπομποῦ ἐνὸς νεκροῦ. Παρόμοια θεώρηση τῆς θεᾶς στὴν πόλη, θάπρεπε νὰ ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὸ πρόγραμμα τοῦ Περικλῆ καὶ τοῦ Φειδία, ἢ δὲ ἀνάγλυφον παρουσίας της θάπρεπε νὰ μεταφερθεῖ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ καὶ νὰ γίνῃ ἀβλαβὴς μὲ τὸ νὰ ἐντοιχιστεῖ»⁸. Θὰ εἴχαμε λοιπὸν ἓνα μέρος τῆς *Religionspolitik* ἢ τῆς θρησκευτικῆς τοποθέτησης τοῦ Περικλῆ. Ὁ καλλιτέχνης θὰ γύριζε πίσω στὴν ἀρχικὴ εἰκόνα τῆς Παλλάδος, θεᾶς τοῦ Ἄδῃ ἐναντίον τοῦ ἐκσυγχρονισμού τῆς θρησκευτικῆς πολιτικῆς τοῦ Περικλῆ!

Ἀπὸ τὸ Ἀνάγλυφο τῆς *Trauernde* Ἀθηναῖς —συμπεραίνει ἡ Kenner— ἐκπέμπεται ἡ ἀρχαϊκὴ θρησκευτικότης, ὁ ἀρχαῖος κόσμος πὸν παριστᾷ τὴν θεὰ καὶ τὴν φαντάζεται νὰ συμβιβάζει τὰ ἀντίθετα, τὸν οὐρανὸ καὶ τὴ γῆ.

Ἀποπροσανατολισμένοι καὶ ἐρεθισμένοι ἀπὸ τὶς διάφορες ἐρμηνεῖες τοῦ μυστηρίου αὐτοῦ τοῦ μονόλιθου, ἀπὸ τὸ «παιχνίδι τῶν πολύξερων» καὶ ἀπὸ «ἰδεολογικὲς περιπλοκὲς» πὸν προκλήθηκαν ἀπὸ τὴν θλίψη ἢ ἀπὸ τὴν μελαγχολία τῆς θεᾶς, ὁ *Claude Bérard* στὸ τεκμηριωμένο καὶ διασκεδαστικὸ ἄρθρο *Athéna mélancolique «und Keine Ende»* (στὸ «*Recherches et documents du Centre Thomas More*» 41, 1984, σσ. 1-18) ἔθεσε σὲ ἀμφιβολία τὸ ἂν ἡ φιγούρα τοῦ Ἀνάγλυφου μας εἶναι ἢ Ἀθηναῖα. Κατὰ τὴ γνώμη του, δὲν ὑπάρχουν ἱκανὰ στοιχεῖα γιὰ μὴ τέτοια ταύτιση: στοὺς ἐπεξηγηματικοὺς συλλογισμοὺς τῶν ἀρχαιολόγων γιὰ ἀνάλογα μνημεῖα λεί-

7. Βιβλιογραφικὲς παρατηρήσεις στὸ ἄρθρο—ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη χρησιμότητα— τῆς Kenner καὶ στὸ βιβλίο τῆς *Sismondo Ridgeway*.

8. Kenner, ὁ. προηγ., σ. 402 κ.έ.

πουν «αδστηρότητα καὶ λογική». Μὲ λίγα λόγια, ὁ *Claude Bérard* (σ. 14) ἐρμηνεύει τὸ μικρὸ ἀνάγλυφό μας «σὰν μιὰ σεμνὴ ἀναθηματικὴ προσφορὰ ἀπὸ μιὰ κοπέλλα ποὺ θριάμβευσε σὲ μιὰ παράσταση πυρρίχιου χοροῦ χάρις σὲ μιὰν ἄριστη ἐκγύμναση. Ὡς ἐκ τούτου, ἡ κόρη δὲν ἔκανε ἄλλο παρὰ νὰ ἀκολουθήσει τὸ τέλειο πρότυπο δοσμένο ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Παλλάδα - Ἰθηνᾶ».

Ἡ πρόκληση τοῦ *Claude Bérard* ἔπεσε, δίκαια, στὸ κενό: ἀπ' ὅ,τι ξέρω δὲν βρῆκε τὴν ἀνταπόκριση ποὺ περιμένε (σ. 16, σημ. 2). Οἱ ἀμφιβολίες του νὰ παραδεχτεῖ, ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν Ἰθηνᾶ, πράγματι δὲν ἔχουν καμμία βάση.

Μία προσπάθεια ἐρμηνείας, οὐσιαστικὰ παράδοξης, ὀφείλεται στὴν *Marion Meyer* στὴν *Festschrift Himmelmann*⁹: Ἡ *Meyer* ποὺ δίκαια τοποθετεῖ τὴν δημιουργία τοῦ ἔργου στὴν δεκαετία 460-450 καὶ ὑπογραμμίζει τὴν ἀξία τῆς παράδοσης στὴν εἰκαστικὴ τέχνη καθὼς καὶ τὴν πρωτοτυπία τῆς Ἰθηνᾶς ποὺ, ἔχει μπροστὰ τῆς ὄχι μιὰ μορφή, ἀλλὰ ἕναν πέτρινο ὄγκο, σφάλλει στὸ νὰ ἀρνεῖται στὴν *Kopfneigung* ἕνα σύμβολο γιὰ μιὰ καθορισμένη *Gemütverfassung* καὶ στὸ νὰ μὴν προσδίδει στὴν κολώνα τὸν χαρακτήρα ἐπιτύμβιας στήλης: προσθέτει ὅτι ἴσως πρόκειται περὶ ἑνὸς *Heros* (ἄρου) μὲ μιὰ ἐγχάρακτη ἐπιγραφή ἢ ἑνὸς μαρμάρινου ὄγκου, ἔργου κάποιου τεχνίτη γιὰ τὴν Ἰθηνᾶ. Ἡ *Meyer* καταλήγει στὴν πρόταση νὰ ἐκκληφθεῖ ἡ Ἰθηνᾶ σὰν θεὰ πολιάς, προστάτιδα τῆς πόλης, ποὺ ἐντελῶς παρὰλογα ἀπεικονίζεται στὴν στήλη¹⁰.

«Ὁ ἀπλὸς πέτρινος ὄγκος —γράφει ἡ *Meyer*— πάνω στὸ Ἄνάγλυφο τῆς Ἀκρόπολης, μπορεῖ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, νὰ διενκρινίσει τὸ *Sinnzusammenhang* μεταξὺ Ἰθηνᾶς καὶ τῆς πόλης τῶν Ἀθηναίων. Ἡ Ἰθηνᾶ ἤρεμη μὲ δόρυ, τὸ ἕνα χέρι ἀκουπιωμένο στὴ μέση, προσφερόταν στοὺς σύγχρονούς της σὰν εἰκόνα λατρείας καὶ σὰν προστάτιδα θεά. Τὸ σκυφτὸ κεφάλι δίνει στὴ θεὰ τοῦ Ἄνάγλυφου τὴν ἐκφραση ἐνεργοῦ συμμετοχῆς. Τὸν σκοπὸ αὐτῆς τῆς συμμετοχῆς ὑπονοεῖ ἡ στήλη: τὸ ἐνδιαφέρον τῆς θεᾶς στρέφεται πρὸς τὴν πόλη. Τὸ Ἄνάγλυφο παριστᾷ τὴν Ἰθηνᾶ, στὴν ἐδεργετικὴ διάθεση τῆς ὁποίας πρὸς τὴν πόλη τῶν Ἀθηναίων ὑπάρχει ἀκράδαντη πίστη. Ὁ δωρητὴς καὶ ἡ σύμπτωση τῆς καθοσιώσεως συνταυτίζονται μὲ τὴν ἀκράδαντη πίστη ὅτι πρόκειται περὶ τῆς πολιούχου θεᾶς. Ὅπως τὸ διάζωμα τοῦ Παρθενῶνα, καὶ αὐτὸ τὸ μνημεῖο εἶναι, ταυτόχρονα, φόρος τιμῆς καὶ διεκδίκησης, *Huldigung und Forderung*».

9. *Marion Meyer*, Zur «sinnenden» Athena, στὴν *Festschrift Himmelmann* (=Beihefte der *Bonner Jahrbücher* Bd. 47), Mainz 1989, σσ. 161-168, εἰκ. 30, 3 καὶ 31, 1-4.

10. *M. Meyer*, ὁ. προηγ., σ. 165.

Ἡ τελευταία ἐρμηνεία, πὸν εἶναι καὶ ἡ πρὸ ἀξιόλογη καὶ ἡ πρὸ ἐμβριθῆς μεταξὺ ὄλων ὄσων μέχρι σήμερα ἔχουν δοθεῖ, ὀφείλεται σ' ἕνα Ρῶσο ἐρευνητῆ, τὸν *O. J. Moloik*, συγγραφέα ἐνὸς σύντομου καὶ φωτισμένου ἄρθρου: Ἡ μεταφορικὴ ἔννοια τῆς πόρτας. Ποιητικὴ καὶ σημασιολογία στὴν ἀρχαία τέχνη¹¹.

Ὁ *Moloik* ξεκινῶντας ἀπὸ τὴν προϋπόθεση ὅτι «στὴν ἀρχαία τέχνη δὲν ὑπάρχουν παραστάσεις χωρὶς σημασία» ἐρευνᾷ «τὸ ἰδανικὸ μέτρο» τοῦ ἐπιτάφιου Ἐναγλύφου, τὴν ἀλληλουχία ἀνάμεσα στὴ θεότητα, «ἡ Ἀθηνᾶ πὸν ἀκουμπάει σ' ἕνα δόρυ», καὶ στὸ ἀπέναντι βᾶθος πὸν συνίσταται ἀπὸ μιὰ στήλη χωρὶς ὄνομα, μιὰν ἐπιφάνεια ἀκατέργαστη πὸν ἔχει τὴν ἔννοια μεταφορικῆς διαφάνειας, «μεταφορικῆς σημασίας τῆς πόρτας». Ἡ πέτρα ἀπέναντι στὴν ὁποία στέκει ἡ Ἀθηνᾶ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἔννοιας τῆς πόρτας, τοῦ ἔσχατου ὄριου, καὶ ἡ εἰκόνα πὸν δημιουργεῖται ἐπάνω σ' αὐτὸ τὸ Ἐνάγλυφο εἶναι ἡ παράσταση τῆς Ἀθηνᾶς, πὸν προσηλωμένη μελετᾷ τὸ τελευταῖο ὄριο. Αὐτὴ εἶναι ἡ μεταφορικὴ ἔννοια αὐτοῦ τοῦ μνημείου. Καὶ δὲν ἐκφράζει μόνο θλίψη, ὅπως συχρὰ λέγεται ὅταν τὸ ὀνομάζουν «Ἀθηνᾶ θλιμμένη», ἀλλὰ τὰ περιοριστικὰ ὄρια τῆς ἀρχαίας τέχνης γενικά, τὴν παραμονὴ τῆς θεᾶς ἀπὸ τὴν ἀπὸ ἐδῶ μεριὰ τῆς πόρτας. Ὡστόσο θὰ μπορούσε νὰ δεიχθεῖ πῶς ἔχει ὀργανωθεῖ αὐτὴ ἡ μεταφορικὴ ἔννοια τῆς «μελέτης τοῦ ἔσχατου ὄριου», πῶς εἶναι εὐρέως ἀνεπτυγμένη ἡ μορφή στὸ πλαίσιο, τοῦ βᾶθους, πῶς εἶναι μεγάλο τὸ σιωπηρὸ βᾶθος, πῶς εἶναι εὐθραυστο τὸ προφίλ πὸν διαγράφεται πάνω στὸ Ἐνάγλυφο, πῶς τὸ κεφάλι εἶναι βαλμένο νὰ γέρνει πάνω στοὺς εὐρεῖς ὄμους, πῶς ἡ κλίση τῆς μορφῆς ὑπογραμμίζει τὴ διαγώνιο τοῦ δόρατος, πὸν ἀκουμπάει στὴ βάση τῆς κάθετης πέτρας καὶ πῶς αὐτὴ ἡ κλίση ἐπηρεάζει τὴ διάταξη τῶν πτυχῶν τοῦ πέπλου. Βλέπουμε ὅτι ἡ ἀρχαία σημασιολογικὴ ἔννοια τῆς πόρτας διαφαίνεται διὰ μέσον τῆς ποιητικῆς τῆς πλαστικῆς τέχνης καὶ τῆς σύνθεσης αὐτοῦ τοῦ Ἐναγλύφου, πὸν εἶναι ἕνα εἶδος ἔκφρασης - εἰκόνας, μιὰ μεταφορικὴ ἔννοια «μελέτης τοῦ ἔσχατου ὄριου».

2. Ἐνάμεσα στὸν Ὅμηρο καὶ τὸν Αἰσχύλο. Μιὰ ἔκφραση τῆς ἐλληνικῆς ἀπαισιοδοξίας.

Κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ Ἐναγλύφου πὸν εἶναι ἔντονα προσηλωμένη, μὲ τὸ πρόσωπο ἑλαφρὰ γερμένο, στὴ στήλη πάνω στὴν ὁποία ἀκουμπάει ἡ αἰχμὴ

11. Εὐρίσκεται σὲ μιὰ δημοσίευση τοῦ Μουσείου διακοσμητικῶν τεχνῶν *Puskin*, μὲ τίτλο *Εἰκόνα καὶ σημασία στὴν ἀρχαία κουλτούρα, Obraz. Smysl v anticnoj Kul'ture* (Μόσχα 1990, σσ. 174-181). Τὸ ἄρθρο, περίληψη τοῦ ὁποίου διαβάζουμε στὴ σελίδα 290 κ.έ., μεταφράστηκε γιὰ λογαριασμό μου ἀπὸ τὴν κόρη μου *Giulia*, τὴν ὁποία καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴ θέση εὐχαριστῶ.

τοῦ δόρατος, εἶναι μιὰ εἰκόνα ἤρεμης καὶ σαφῆς τῆς ἐλληνικῆς ἀπαισιοδοξίας, μιὰ καθαρή «ἐπιφάνεια» τῆς θεᾶς ποὺ μελετᾶται καὶ σκέπτεται. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ νοῦ εἶναι γερὰ δεμένη μὲ τὸ σῶμα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἀνήσυχη στάση τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ, ποὺ εἶναι ἀνασηκωμένο σὲ ἁρμονικὸ ἀντίβαρο (*pendant*) μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι, τοῦ ὁποίου ὁ δείκτης ἀκουμπάει τὴν ἄκρη τοῦ δόρατος καὶ τὸ μέτωπο, περνώοντας πάνω ἀπὸ τὸ φρύδι.

Ἄν ἔπρεπε νὰ δώσω ἓνα ἐπίθετο στὴ σκεπτόμενη Ἀθηνᾶ, θὰ προτιμοῦσα τὸ ἐπίθετο «μονότροπος», ποὺ μαρτυρεῖται ἀργότερα, μόλις στὸν *Εὐριπίδη*¹², χωρὶς νὰ ξαναχρησιμοποιηθεῖ στὴν ποίηση. Τὸ ἐπίθετο ἔχει ἀντίθετη ἔννοια ἀπὸ τὸ πολύτροπος, τὸ ἐπίθετο τοῦ Ὀδυσσεύ, προστατευόμενου τῆς Ἀθηνᾶς, τῆς ὁποίας τὴν «ἐρμητικὴ» φύση ὑπογράμμισε ἡ *P. Philippson*¹³. αὐτὸ τὸ ἐπίθετο θὰ μποροῦσε νὰ καθορίσει μιὰν ἀντίθετη κατάσταση πρὸς ἐκείνην ποὺ ὀδηγεῖ νὰ σκεφτοῦμε τὸ ἄλλο ἐπίθετο τοῦ Ὀδυσσεύ, τὸ *ποικιλομήτης*¹⁴.

Τὸ ἐπίθετο, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ σὲ μιὰ θεότητα, πρέπει νὰ δείχνει τὴ συγκέντρωση τῆς σκέψης τῆς μοναχικῆς θεᾶς: *μονάχη* της, μὲ τὸ κομψὸ της πέπλο, μὲ τὸ νοῦ συγκεντρωμένο σ' ἓνα αἶνιγμα, μόνη στὴν πυκνὴ διείσδυση τοῦ ἀνθρώπινου πεπερωμένου, ὄχι χωρὶς τὴ θεϊκὴ ἐπιδοκιμασία. Ἡ θεὰ εἶναι, βέβαια, παντογνώστρια, κόρη τοῦ Δία, ἀρχόντισσα τῆς εὐστροφῆς φρόνησης καὶ τῆς ὑψιστῆς σοφίας, εἶναι ὅμως καὶ μέτοχος τῆς τραγωδίας τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου κάθε ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς.

Ἡ συγκέντρωση τοῦ βλέμματος, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀναδίνεται τὸ φῶς τῆς εὐφύιας προστατεύεται ἀπὸ τὶς αὐστηρὲς πτυχὲς τοῦ πέπλου: δὲν εἶναι τὸ κυματιστὸ πέπλο τῆς Ἑλένης¹⁵. Τὸ πέπλο δὲν περιβάλλει ἓνα ὥραϊο κορμί, ἀλλὰ τὸ πνεῦμα ποὺ σφραγίζει τὶς σκέψεις τῆ στιγμῆ τῆς δημιουργίας τους, τὶς διαφυλάττει καὶ τὶς περιβάλλει στὸ ἄπειρον: στὸ ὀλοκληρωμένο σῶμα, τὸ πνεῦμα ἐκφράζεται σὲ ἀμέτρητες κυματώσεις, ποὺ δὲν ἔχουν τελειωμό, δὲν ἔχουν διακοπή, οὔτε ὄρια.

Εἶναι ἡ ἀπέραντη σκέψη τῆς θεᾶς στὸ πεπερασμένο τῆς ἀνθρώπινης φύσης, καθορισμένο ἀπὸ τὴ στήλη, σχεδὸν σὰν κάποιον ἐμπόδιο ποὺ δὲν ὀρθώνεται ξαφνικὰ ἀπὸ τὴ γῆ, ἀλλὰ εἶναι τὸ σύμβολο τῆς γῆινης ὑπόστασης τοῦ ἀνθρώπου, τὸ σύμβολο τῆς θνητότητός μας. Νὰ ἀντιληφθοῦμε, νὰ συλλάβουμε καὶ νὰ κατανοήσουμε αὐτὴν

12. *Εὐρ.* Ἀνδρομάχη, 281.

13. *P. Philippson*, «*Mus. Helv.*».

14. Βλ. *M. Gigante*, *Il proemio dell' Odissea*, στὴ *Festschrift Gil* (Madrid 1992).

15. Ἰλ. III 228: *τανύπεπλος*.

τὴν πολλαπλὴ βαθειὰ σκέψη, εἶναι σχεδὸν σὰν νὰ θέλουμε νὰ βιάσουμε τὸ μοναχικὸ μεγαλεῖο τῆς θεᾶς, τὴν μονοτροπία, ἀκριβῶς, τῆς θεᾶς.

Τὸ πέπλο φτιαγμένο τέλειο ἀπὸ τὰ χέρια τῆς ἀναφέρεται στὴν Ἰλιάδα ἐανὸς καὶ ποικίλος¹⁶: ἴσως ὁ δημιουργὸς τοῦ Ἀναγλύφου τῆς Ἀθηνᾶς, παρουσιάζοντάς το κατὰ θαυμαστὸν τρόπο, μᾶς βοηθεῖ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν σημασία τῶν δύο ἐπιθέτων: ἀπαλὸ καὶ λαμπρὸ ἐκλεπτυσμένο στὴν ὕφανση καὶ στίς πτυχές: τὸ ἀντίθετο ἀπὸ τὸν χιτώνα τοῦ Δία.

Οἱ πτυχές, σχεδὸν ὁμοιόμορφες, χωρίζονται πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη σὰν νὰ θέλουν νὰ τονίσουν τὸ στῆθος, στὸ ὕψος τῆς μέσης, ὅπου ἀκουμπᾷ τὸ χεῖρ τὸ δεξιὸ, γυμνὸ ὅπως καὶ τὸ ἄλλο, λυγισμένο στὸν ἀγκώνα, σὲ σχῆμα χιαστό. Ἡ ἐλαφριά κίνηση τοῦ κορμιοῦ ποῦ συνοδεύει τὸ σκύψιμο τῆς κεφαλῆς «σπάζει» τὴν «ἐντύπωση τῆς κάθετης καὶ μονότονης πτώσης τῶν πτυχῶν»¹⁷.

Ἡ Ἀθηνᾶ ἔχει δόρυ καὶ περικεφαλαία.

Τὸ δόρυ τῆς Ἀθηνᾶς, ἡ ὁποία στὴν Ἰλιάδα εἶναι μιὰ φιλοπόλεμη θεά, στὴν Ὀδύσεια μιάστρο, ὁδηγὸς σωφροσύνης τοῦ Ὀδυσσεά, φανερὰ ἀγαπημένου¹⁸, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ποιητὴ εὐρωστη — μὲ τὴν αἰχμὴ τοῦ δόρατος κοφτερή —, βαρειά, μεγαλόσωμη, στιβαρή¹⁹

εἶλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, ἀκαχμένον ὀξεί χαλκῶ,
βριθὺ μέγα στιβαρόν, τῶ δάμνησι στίχας ἀνδρῶν
ἠρώων, τοῖσιν τε κοτέσεται ὀβριμοπάτρη.

Στὸ Ἀνάγλυφο ἡ χρῆση τοῦ δόρατος εἶναι καινούργια: αὐτό, δὲν χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ δαμάζονται οἱ τάξεις τῶν ἠρώων ἐναντίον τῶν ὁποίων ἡ θεὰ εἶναι θυμωμένη, ἀλλὰ γιὰ νὰ συγκρατήσῃ τὸ σκυφτὸ κεφάλι τῆς σκεπτόμενης θεότητας. Ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ἐδῶ φέρει τὰ ἄρματα τῆς, μολονότι δὲν πολεμαί: εἶναι ἀκίνητη, ἀπομακρυσμένη, βαθειὰ συγκεντρωμένη στὴ σκέψη τῆς. Σὲ διάλογο μὲ τὸν ἑαυτὸ τῆς, εἶναι ἐκπληκτικὰ μοναχικὴ στὸ βάθος τῶν λογισμῶν τῆς: οὔτε πρόπει νὰ προστατέφει ἕναν ἥρωα ἢ νὰ συμπαρασταθεῖ στὸν Ὀδυσσεά. Ὁ Ὀλυμπος εἶναι μακριά, καθὼς καὶ ὁ οὐράνιος θόλος. Τὸ βλέμμα τῆς εἶναι προσηλωμένο στὴ γῆ, μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε, συγκεντρωμένο στὸ ἐφήμερο ἀνθρώπινο πεπερωμένο.

16. Ἰλ. V 733 κ.έ., VIII 385 κ.έ.

17. M. S. Brouskari, ὁ. προηγ., σ. 132.

18. Ὀδ. III 218-224.

19. Ὀδ. I 99-101. Βλ. Ἰλ. V 746 κ.έ., VIII 390 κ.έ.

Ἡ περικεφαλαία πού σκεπάζει τοὺς ὄμορφους βοστρύχους τῆς Ἀθηνᾶς ἐὺπλοκάμου²⁰ συναντᾶται καὶ στὸ V τῆς Ἰλιάδος. Ἡ Ἀθηνᾶ μετὰ τὴν ἀποβολὴ τοῦ πέπλου, φοράει τὸν χιτῶνα τοῦ Δία, ὀπλιζέται μὲ τὴν αἰγίδα στὸν ὄμο καὶ φοράει στὸ κεφάλι τὴν περικεφαλαία μὲ τὴ διπλὴ χαίτη καὶ τὰ τέσσερα χρυσὰ κοσμήματα ἰσάξια μὲ τοὺς στρατιῶτες ἑκατὸν πόλεων²¹.

κρατί δ' ἐπ' ἀμφίφαλον κυνέην θέτο τετραφάλῃρον
χρυσείην, ἑκατὸν πολίων προλέεσσ' ἀραρυϊαν.

Ἀργότερα στὸ ἄσμα τοῦ Διομήδη, ἡ θεὰ φοβερὴ (δεινὴ θεὸς) φοράει τὴν περικεφαλαία τοῦ Ἄδη γιὰ νὰ γίνεῖ ἀόρατη στὸν Ἄρη²²

αὐτὰρ Ἀθήνη
δῶν' Αἴδος κυνέην, μή μιν ἴδοι ὄβριμος Ἄρης.

Στὸ Ἀνάγλυφο ἡ Ἀθηνᾶ δὲν ἔχει τὴν πολύτιμη αἰγίδα πού τῆς δάνεισε ὁ Δίας, τὴν αἰγίδα πού δὲν γνωρίζει γηρατειὰ ἢ θάνατο, ἀπὸ τὴν ὁποία —ὅπως ἔφαλε ὁ Ὅμηρος²³— κρέμονται ἑκατὸ χρυσαφένια κρόσσια, ὅλα ὄμορφα πλεγμένα, ἀξίας τὸ καθένα ἑκατὸ βοδιῶν.

Ἡ ἀπουσία τῆς αἰγίδας —πού δὲν λείπει ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῶν ἀγγείων— ὑπογραμμίζει τὸ γεγονός ὅτι ὁ καλλιτέχνης παριστάνει τὴ θεὰ ὀπλισμένη, ἀλλὰ ὄχι γιὰ πόλεμο. Ἡ αἰγίδα θὰ διατάρασσε τὴν ἐνδυματολογικὴ ἀπλότητα, τὴν γαλήνια κομψότητα τοῦ δωρικῶ ἀττικῶ πέπλου καί, μιὰ κάποια στιγμή, θὰ διατάρασσε τὴν βαθεῖα ἔννοια τῆς νέας συμπεριφορᾶς τῆς σώφρονος κόρης τοῦ Δία.

Ὁ ὀπλισμός, ἀσυμπλήρωτος ἢ ἀτελής, χαρίζει ἐντονότερη ἐσωτερικότητα στὴν φυσιογνωμία τῆς θεᾶς. Ὁ δημιουργός, ὁ ὁποῖος δὲν μπορούσε νὰ ἀγνοεῖ οὔτε τὸν Ὅμηρο οὔτε τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς του, παραμελεῖ ἐπίτηδες τὴν αἰγίδα.

Ἴσως ὁ δημιουργός μας ἐ γνώριζε ἓνα φημισμένο χωρίο ἀπὸ τὸν Ὅμηρο: στὴν δεκάτη ἐβδόμη (XVII) ραφωδία²⁴ τῆς Ἰλιάδας ὁ Ὅμηρος παρουσιάζει τὰ ἀθάνατα ἄλογα τοῦ Ἀχιλλέα πού μιλοῦσαν, τὸν Ξάνθο καὶ τὸν Βαλίον, τὰ ὁποῖα, μακριὰ ἀπὸ τὴν μάχη, κλαῖνε τὸν φοικτὸ θάνατο τοῦ Πάτροκλου, πού εἶναι πεσμένος στὸ χῶμα ἀπὸ τὸν ἀνελέητο Ἐκτορα. Ὁ Αὐτομέδοντας μὲ γρήγορα κτυπήματα τοῦ μαστιγίου χαϊ-

20. Ὀδ. VI 41.

21. Ἰλ. V 743 κέ.

22. Ἰλ. V 844 κέ.

23. Ἰλ. II 447-449.

24. Στ. 426-455.

δεύει τ' ἄλογα πὸν τρέχουν ἤδη σὰν τὸν ἄνεμο²⁵ τοὺς λείει λόγια γλυκὰ καὶ ἀπειλητικά. Ἀυτὰ ὅμως μένουν ἀκίνητα: δὲν πᾶνε οὔτε πρὸς τὸν Ἑλλάσποντο καὶ τὸν στόλο, οὔτε τρέχουν στὸν πόλεμο μέσα στοὺς Ἀχαιοὺς. Ὅμως, ὅπως μιὰ στήλη μένει ἀκίνητη, στημένη στὸν τάφο ἐνὸς νεκροῦ ἢ μιᾶς γυναίκας, ἔτσι καὶ αὐτὰ τὰ ἄλογα ἔμεναν ἀκίνητα μὲ τὴν ὠραία ἄμαξα, γέροντας τὸ κεφάλι πρὸς τὸ ἔδαφος²⁶.

ἀλλ' ὡς τε στήλη μένει ἔμπεδον, ἢ τ' ἐπὶ τύμβῳ
ἀνέρος ἐστήκη τεθνηότος ἢ ἐ γυναικός,
ὡς μένον ἀσφαλῆως περικαλλέα δίφρον ἔχοντες,
οὔδει ἐνισκίμψαντε καρήατα.

Ἄφῃνω τίς λεπτομέρειες γιὰ τὸ κλάμα ἀπὸ τὸν πόνο τοῦ ἠγχιόχου τους, ὅμως δὲν μπορῶ νὰ παραμελήσω τὴν συμπόνια τοῦ Κρονίδη.

Ὁ Δίας βλέπει νὰ κλαῖνε τὰ δύο ἄλογα καὶ κουνώντας τὸ κεφάλι μέσα του λέγει²⁷:

«Ἄχ καῦμένα, γιατί σᾶς δώσαμε σὲ ἕναν θνητό, στὸν σεβαστὸ Πηλέα, ἐνῶ σεῖς εἶστε ἀτρωτα ἀπὸ γηρατειὰ καὶ θάνατο; Ἴσως γιὰ νὰ ὑποφέρετε μέσα στοὺς δύστηχους ἀνθρώπους; Βέβαια τίποτε δὲν εἶναι πιὸ ἄθλιο, ἀνάμεσα στὰ ζῶα πὸν πάνω στὴ γῆ ἀναπνέουν καὶ σέρονται, ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο...»

Ἡ Ἀθηνᾶ μὲ τὸ κεφάλι γερμένο μιλάει στὸν ἑαυτὸ της, ὅπως ἀκριβῶς ὁ Δίας μιλάει στὴν καρδιά του. Ἴσως σκέπτεται τὴν ἄθλια θέση τῶν ἀνθρώπων, τὰ ὄρια τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς, τὸ ἄγνωστο τοῦ τελευταίου ὀρίζοντα;

Καὶ τὸ δόρυ καρφωμένο στὸ ἔδαφος μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ Ὀμηρικὴ μνήμη: τὸ μακρὸν ὀρειχάλκινο κοντάρι ριγμένο ἀπὸ τὸ βαρὺ χέρι τοῦ Αἰνεΐα καθὼς τὸ ἀπέφυγε ὁ Μηριόνης, «καρφώθηκε στὸ ἔδαφος»²⁸:

...τὸ δ' ἐξόπισθεν δόρυ μακρὸν
οὔδει ἐνισκίμψθη.

Ὁ καλλιτέχνης πὸν ἔφτιαξε τὴν θεὰ ἔφερε μέσα του ἕναν κόσμο πλούσιο σὲ κουλτούρα, πλούσιο σὲ ποίηση: δὲν ἄγνοοῦσε τὸν Ὀμηρο καὶ ἦταν σύγχρονος τοῦ Αἰσχύλου. Ἦταν νέος, ἐξαιρετικὸς γλύπτης, μὰ δὲν ἤξερε μόνο τὴν τέχνη του: στήν

25. Ἰλ. XVII 148 κέ.

26. Ἰλ. XVII 434-437.

27. Ἰλ. XVII 433-447.

28. Ἰλ. XVI 611 κέ.

εικόνα αὐτοῦ τοῦ Ἀναγλύφου, τοῦ ταπεινοῦ, μετέδωσε ὄχι μόνο τέλεια τὰ ὠραῖα χαρακτηριστικά τῆς θεᾶς, μὰ καὶ τὸν δικό του πνευματικὸν κόσμον.

Τὸ γεγονός ὅτι ἀγνοοῦμε τὸ ὄνομά του — ὅτι ὑπῆρξε ὁ Φειδίας εἶναι μιὰ ὑπόθεση τοῦ *Filippo Magi*, πὸν τὴν θεωρεῖ «βεβαίως τολμηρή, μὰ ὄχι ἀδύνατη», ὅτι ὑπῆρξε ὁ νεαρός Μύρων ἦταν μιὰ ὑπόθεση πὸν ἔκανε ὁ *Ludwig Curtius*²⁹ — ἀξάνει τὴν παγκοσμιότητα τῆς σημασίας πὸν χάραξε στὸ ἔργο του: ἔντονα ἀποτυπώματα τοῦ δικοῦ του πνεύματος, πὸν ἔγινε πνεῦμα τῆς Ἀθηνᾶς. Ὁ καλλιτέχνης γνωρίζοντας τὰ γενικὰ χαρακτηριστικά τῆς θεᾶς ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς γλυπτικῆς ἀγαλμάτων ἢ ἀπὸ σκηνὲς ἀγγείων, τὰ ξανάδωσε μὲ τρόπο δυναμικὰ πρωτότυπον. Ἰδιαιτέρα στὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ δόρατος, πὸν μποροῦσε νὰ τοῦ ἔχει ὑποβληθεῖ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι διαρκῶς μνημονευόταν, ἔδινε μιὰν νέα ἐρμηνεία: ὄχι πλέον χαρακτηριστικὸ σημεῖο τῆς συμμετοχῆς της στοὺς ἀγῶνες τῶν ἡρώων, ἀλλὰ τοῦ νοῦ καὶ τῆς σπουδαιότερης ἀρετῆς της, τῆς εὐφροῦς φρόνησης.

Αὐτὴ εἶναι ἡ ἐπανάσταση πὸν ἐπέφερε ὁ δημιουργός μας: τὸ δόρον συμβάλλει στὴν αὐτοσυγκέντρωση τῆς θεᾶς, ὁ δείκτης τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ πὸν κρατάει τὸ δόρον ἀκουμπάει στὸ μέτωπο πὸν περικλείει σοβαρὲς σκέψεις.

Ὁ Δίας πατέρας τῆς Ἀθηνᾶς, μὲ ὄλο τὸ μεγαλεῖο τοῦ νεύματός του, ἴσως ἦταν στὴ σκέψη τοῦ καλλιτέχνη: Ἡ Ἀθηνᾶ ὅμως ἀπομονώνεται μέσα στὴ θεϊκὴ ἀσθηρότητα τῆς σκέψης, γιὰ νὰ βρεῖ ἔναν λόγον ὑπαρξῆς τῆς ἐξαισίας ἀνθρώπινης ἐφήμερης φύσης, νὰ ἀντιληφθεῖ καὶ νὰ κάνει νὰ ἀντιληφθοῦν τὰ ὄρια τῆς ἀνθρώπινης φύσης: τὴν αἰωνιότητα τοῦ θανάτου.

Τὸ ἔργο εἶναι σύγχρονο τῆς Ὁρέστειας, πὸν παρουσιάστηκε τὸ 458: τὸ Ἀνάγλυφο χρονολογεῖται στὴ δεκαετία 460-450, τώρα ὅμως προτιμᾶται τὸ 470³⁰.

Ὁ καλλιτέχνης μποροῦσε, γι' αὐτό, νὰ γνωρίζει τὶς Εὐμενίδες: Ὁ Αἰσχύλος βάζει στὸ στόμα τῆς Ἀθηνᾶς τὰ λόγια, ὅτι κουνώντας τὸ ἀκούραστο πόδι³¹ ἔφτασε ἀπὸ τὸν Σκάμανδρο στὴν Ἀθήνα: ἡ λαμπερὴ θεά, κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τῆς ὀποίας ἐτέθη ὁ Ὁρέστης. Καὶ ταράχτηκε μέσα στὸ δημιουργικὸ μυαλό ἢ εἰκόνα πὸν ὁ Ἐλευσίνιος ποιητὴς σκιαγράφησε: ἡ κόρη τοῦ Δία ἔκανε τὴ φοβερὴ ἐρώτηση: «Ποιὸς ἀπὸ τοὺς ἀτρόμητους θνητοὺς εἶναι δίκαιος;» τίς γὰρ δεδοικῶς μηδὲν ἔνδι-

29. *L. Curtius, Die antike Kunst II, 1 (1983), σ. 234: contra, K e n n e r, ο. προηγ., σ. 405.*

30. *M. Meyer, ο. προηγ., σσ. 161 καὶ 165, n. 3, γιὰ τὸ 470 εἶναι ἡ S i s m o n d o R i d g w a y, ὁ. προηγ., σ. 48.*

31. Αἰσχύλ. Εὐμενίδες 403: ἄτροτον πόδα.

κος βροτῶν³²; Μὴ ἔχοντας γεννηθεῖ ἀπὸ μᾶνα ἦταν δλόκληρη τοῦ Δία³³, ἔχει ἐμπιστοσύνη στὸν Δία, μονάχη ἀνάμεσα στοὺς θεοὺς γνωρίζει τὰ κλειδιὰ τοῦ σπιτιοῦ ποὺ φυλάγεται ὁ κερανὸς³⁴ καὶ θέλει οἱ δίκαιοι νὰ εἶναι ἄτρωτοι ἀπὸ πένθος³⁵.

Ἡ σκέψη τῆς Ἀθηνᾶς³⁶ μπορεῖ νὰ εἶναι γι' αὐτὸν τὸ λόγο καὶ ἡ σκέψη τοῦ Δία. Τὸ πόδι ἐν κινήσει, στὴν στατική εἰκόνα κατὰ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση, βέβαια μπορεῖ νὰ μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε τὴν Ἀθηνᾶ τοῦ Αἰσχύλου. Καὶ εἶναι χωρὶς σάνδαλο, ὅπως τὸ δεξιὸ πόδι ποὺ πατάει σταθερὰ στὴν γῆ. Ἡ Ἀθηνᾶ μας δὲν ἔχει τὰ χρυσά, τὰ ἀθάνατα ὠραῖα πέδιλα, ποὺ φοροῦσε —σὰν τὸν Ἑρμῆ— ὅταν ἔπρεπε νὰ πετάξει πάνω ἀπὸ τὴν θάλασσα ἢ τὴν γῆ μὲ τὸ φύσημα τοῦ ἀνέμου³⁷.

3. Μιὰ σκηρὴ σιωπῆς.

Τὸ Ἀνάγλυφο εἶναι σκηρὴ σιωπῆς. Ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι βουβὴ μέσα σ' ἕνα χῶρο ἐντελῶς δικό της, ὅπου κυριαρχεῖ. Εἶναι ὄρθια, ἐλαφρῶς σκυφτή, ὄχι καθισμένη. Τὸ βλέμμα ἀκίνητο, ὄχι ὅμως σκληρό, κυτᾶζει πρὸς τὴ γῆ, ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα κατευθύνεται στὸν ἐαυτό της, μέσα στὴν ψυχὴ της. Γι' αὐτὸ ἡ σκηρὴ σιωπῆς δὲν εἶναι ἐπική: Ὁ Ὀδυσσεὺς μιλοῦσε δυνατὰ στὴν καρδιά του ἢ ἔμενε σιωπηλὸς μπροστὰ στὴν Πηνελόπη ποὺ δυσκολευόταν νὰ τὸν ἀναγνωρίσει. Ἐπίσης στὸ ὑπερπέραν ὁ Αἴαντας σιωπᾷ μπροστὰ στὸν Ὀδυσσεῖα, ποὺ μάταια προσπαθεῖ νὰ σπάσει τὴ σιωπὴ του.

Ἡ Ἀθηνᾶ δὲν ἀπευθύνεται προφανῶς σὲ κανέναν, φίλους ἢ ἐχθρούς: ἡ σιωπὴ της εἶναι βουβὸς μονόλογος καὶ ἐσωτερικός, ποὺ γίνεται ἀδιαπέραστος ἀπὸ τὸν ἀρμονικὰ ὑφασμένο χιτῶνα ποὺ τῆς τυλίγει τὸ κορμί. Εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ τῆς ἠρωϊκῆς σιωπῆς ἢ κάλυψη τοῦ κορμοῦ μὲ ἕνα πυκνὸ ἔνδυμα. Ἔτσι μᾶς περιγράφεται ὁ Ἀχιλλεὺς, μὲ τὸ βλέμμα ἀκίνητο στὴν γῆ, τυλιγμένος σ' ἕνα ἱμάτιο μπροστὰ στοὺς πρέσβεις ποὺ πῆγαν νὰ κατενύσουν τὴν ὀργή του³⁸.

32. Αἰσχύλ. Εὐμενίδες 699.

33. Στ. 735-738.

34. Στ. 826-828.

35. Στ. 911 κέ.

36. Ὀδ. VI 229 Ἀθηναίη... Διὸς ἐκγεγαυῖα.

37. Ὀδ. I 96-98, V 44-46, Ἰλ. XXIV 340-342.

38. Γιὰ τὸν προβληματισμό, τὶς ἀναφορὲς στὸ ἔπος, στὸ δράμα καὶ στὴν εἰκαστικὴ τέχνη, καὶ γιὰ τὴν οὐσιαστικὴ βιβλιογραφία παραπέμπω στὸν O. L o n g o, *Silenzio verbale e silenzio gestuale nella Grecia antica: alla riscoperta di un codice culturale, «Orpheus» VI (1985)*, σσ. 241-249. Στὸ θέμα τῆς σιωπῆς καὶ τῆς κριτικῆς τοῦ λογοκεντρισμοῦ βλ. τὸν τόμο μὲ ἐπιμέλεια τοῦ G. Vattimo, *Filosofia '90. Oltre la svolta linguistica (Bari 1991)*.

Ἡ σιωπή τῆς Ἀθηνᾶς δὲν εἶναι μόνο λεκτική, ἀλλὰ εἶναι συμπτωκωμένη στὴν στάση καὶ τὸν καλλωπισμὸ τοῦ σώματος.

Ὁ συμβιβασμὸς τῶν ἐξωτερικῶν στοιχείων, ποὺ δὲν ἀπομακρύνει τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση, καὶ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, δὲν ἐπηρεάζει τὴν ἰσχυρὴ προσωπικὴ ἔκφραση τοῦ καλλιτέχνη ποὺ ἀνανεώνει καὶ μετουσιώνει τὸ σύνολο.

Ὁ Πλάτωνας εἶναι ὁ καλύτερος θεωρητικὸς τοῦ ἐσωτερικοῦ διαλόγου, τοῦ λόγου ποὺ ἡ ψυχὴ κάνει μὲ τὸν ἑαυτὸ της, ἢ ἐξέταση ποὺ κάνει ἡ ψυχὴ μέσα της. Στὸν Θεαίτητο³⁹ εἶναι ὁ Σωκράτης ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει στὸν Θεαίτητο τὸν διάλογο τῆς ψυχῆς, ὅπως μπορεῖ νὰ τὸ ἐξηγήσει ἕνας «ποὺ δὲν ξέρει». Ὁ διάλογος δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν διάνοια. Ἡ ψυχὴ ποὺ σκέπτεται δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἕνα πρόσωπο ποὺ συνδιαλέγεται μὲ τὸν ἑαυτὸ του, ρωτώντας καὶ ἀπαντώντας, βεβαιώνοντας καὶ μὴ βεβαιώνοντας. Καὶ μπορεῖ ἡ ψυχὴ νὰ φτάσει στὸ νὰ καθορίσει κάτι μὲ βραδύτητα ἢ μὲ ταχύτητα, καὶ νὰ μὴ ἔχει πιά ἀμφιβολίες ἀνάμεσα σὲ δύο πράγματα, ἀλλὰ νὰ βεβαιώσει τὴν ταυτότητα ἑνὸς μόνοι πράγματος; τότε ἡ ψυχὴ ἔχει κατακτήσει τὴν γνώμη της, τὴ δόξα της. Οἱ δοξασίες της, δοξάζειν, εἶναι, κατὰ τὸν Σωκράτη, ὁ τρόπος τοῦ λέγειν, ὁ τρόπος τοῦ σκέπτεσθαι, τὸ λέγειν της: Ἡ δοξασία εἶναι ἕνας ἄλλος συλλογισμὸς, λόγος ποὺ γίνεται, βέβαια, σὲ κάποιον ἄλλον χωρὶς φωνή, σιωπηρὰ μέσα μας: «ὥστ' ἔγωγε τὸ δοξάζειν λέγειν καλῶ καὶ τὴν δόξαν λόγον εἰρημένον, οὐ μέντοι πρὸς ἄλλον οὐδὲ φωνῆ, ἀλλὰ σιγῆ πρὸς αὐτόν.

Καὶ στὸν Σοφιστῆ⁴⁰ ὁ Ξένος Ἐλεάτης ξαναβεβαιώνει τὸν ὀρισμὸ τῆς διανοίας καὶ τοῦ λόγου, τῆς διανοίας καὶ τοῦ διαλόγου ποὺ γίνεται «μέσα στὴν ψυχὴ στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ της χωρὶς φωνή» καὶ ξαναβεβαιώνει ὅτι τὸ συμπέρασμα τῆς ἄφωνης σκέψης ποὺ γίνεται μέσα στὴν ψυχὴ, τὸ συμπέρασμα τῆς σκέψης, εἶναι ἡ δόξα⁴¹.

Ποιὸ εἶναι τὸ συμπέρασμα τοῦ διαλόγου μὲ τὸν ἑαυτὸ της, ποιὰ εἶναι ἡ “δ ό ξ α” τῆς Ἀθηνᾶς μας δὲν μποροῦμε ποτὲ νὰ γνωρίζουμε μὲ βεβαιότητα, ἀλλὰ θέλω νὰ ἐκφράσω τὴν πεποίθησή μου ὅτι ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς σκηρῆς ἢ τὸ σύνολο τοῦ περιγύρου δὲν

39. Πλατ. Θεαίτ. 189a-190a.

40. Πλατ. Σοφιστ. 263d 6 - 264b 8.

41. Πλατ. Σοφιστ. 264a. Περισσότερες διασαφήσεις στὸν διάλογο τῆς ψυχῆς μὲ τὸν ἑαυτὸ της. Φίληβ. 38 καὶ Τιμ. 37b-c. Μὲ τὸν σιωπηρὸ διάλογο τῆς ψυχῆς μὲ τὸν ἑαυτὸ της σιωπᾶ «ἢ καθορισμένη ἱστορικότητα τοῦ λόγου. Διαλεγόμενη μὲ τὸν ἑαυτὸ της, ἢ ψυχὴ δὲν μιλάει καμιά ἱστορικὴ γλώσσα, ἀλλὰ σκέπτεται»: ἔτσι ὁ E. S e v e r i n o, Sull'identità e la differenza, στὸν τόμο *Filosofia* '90, σ. 64.

ἀποτελεῖ ἐμπόδιο στὶς ὑποθέσεις μας. Ἀντίθετα, θὰ ἔλεγα, ὑποχρεοῦμεθα νὰ σκεφτοῦμε, νὰ νικήσουμε τὴν σιωπή, πὸν τυλίγει κι ἐμᾶς τοὺς ἴδιους.

Καὶ ἡ στήλη εἶναι βουβή, ἄφθογγος, ὅπως ἡ Ἀθηναῖα μέσα στὸν χιτώνα της. Ἡ στήλη δὲν ἔχει ἐπιγραφή. Ἡ Ἀθηναῖα, ἀναγνώστρια, ὥστόσο, σιωπηλή, διαβάζει μᾶλλον μέσα της, μέσα στὴν ψυχὴ της ἢ, ἂν εἶναι προτιμητέο, τὸν ἴδιο της τὸν ἑαυτό: ἀκροᾶται τὴν ἐσωτερικὴ φωνή. Δεδομένου ὅτι ἡ στήλη δὲν φέρει ἐπιγραφή, δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει «τὴν ἔννοια ἑνὸς προσώπου παρόντος στὴν εἰκόνα» σύμφωνα μὲ τὸν *Lissarague*⁴². Καὶ τί λέγει στὴν θεὰ ἡ ἐσωτερικὴ φωνή; Αὐτὰ πὸν εἶναι γραμμένα μέσα της, ἐν δελτογράφῳ φρενί, στὸ βιβλίον τῆς ψυχῆς. Καὶ ἐγὼ νομίζω ὅτι ἡ στήλη μᾶς δείχνει ὄχι τὰ ὄρια μιᾶς πόλεως ἢ μιᾶς χώρας, ἀλλὰ μᾶλλον ὄχι τὰ ὄρια τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου, τὸν διαχωρισμὸ ἀνάμεσα στὸ θεὸ καὶ τὸν ἄνθρωπο.

Διερωτώμεθα. Ἐπιτύμβια στήλη;

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, σύμβολο πρὸ πολὺ θανάτου παρὰ ζωῆς, «Ὀνειρο» ἢ «εἰκόνα σκιαῶς», αὐταπάτη, φάντασμα. Καὶ γι' αὐτό, ἡ στήλη εἶναι σιωπηλή: Ὅχι σὰν τὴν Ἀθηναῖα πὸν συλλογίζεται καὶ ἐξετάζει, ἀλλὰ καὶ σὰν τὸν Θάνατο πὸν δὲν ξέρει νὰ χαμογελᾷ οὔτε νὰ ξεχωρίζει⁴³.

42. *Lissarague*, *La stèle avant la lettre, «Aion»* (*Annali Ist. Un. Or., Archeologia*), 10, 1988, σ. 101 κέ.

43. Ἐπιθυμῶ νὰ εὐχαριστήσω θερμὰ τὴν ἀρχαιολόγο *Margo Schmidt* μὲ τὴν ὁποία εἶχα τὴν ἐνκαιρία νὰ συζητήσω πολλὰς φορὰς γιὰ τὸ Ἀνάγλωφο· μόνο ἐν μέρει ἀκολούθησα τὴ συμβουλή της νὰ εἶμαι ἐπιφυλακτικὸς, πὸν ἄλλωστε δὲ εἶναι μιὰ ἀρετὴ τῶν ἀρχαιολόγων.