

Τέχνες

Η πρώτη γνήσια ελληνική τέχνη δημιουργήθηκε κατά τη γεωμετρική εποχή (11^{ος} - 8ος αι. π.Χ.). Κύρια χαρακτηριστικά της είναι η δύναμη και η πειθαρχία. Πάνω στη σταθερή βάση της στηρίχτηκε η αρχαϊκή τέχνη (7ος, 6ος αι π.Χ.) και ακολούθησε μια αξιόλογη εξελικτική πορεία. Κορύφωση ή λογική κατάληξη της πολιτιστικής αυτής πορείας ήταν τα αριστουργήματα των κλασικών χρόνων (5ος, 4ος αι. π.Χ.): Αρχιτέκτονες, αγγειοπλάστες, αγγειογράφοι, γλύπτες και ζωγράφοι προσπάθησαν να εγγίσουν την τελειότητα και πολλές φορές το πέτυχαν. Όσα από τα έργα τους σώζονται έως σήμερα το επιβεβαιώνουν.

Η συνθετική δύναμη είναι η προσφορά της κλασικής τέχνης. Το όλο δεν είναι πια η συνολική εικόνα ισότιμων μελών, αλλά η σύνθεση, η νομοτέλεια που ισορροπεί τις αντίρροπες δυνάμεις.

Εισαγωγικά

Τα αριστουργήματα της λογοτεχνίας και της σκέψης των Ελλήνων, παραμένουν δυσπρόσιτα στους περισσότερους από τους συγχρόνους μας, εξαιτίας του προβλήματος της γλώσσας. Αντίθετα, τα αριστουργήματα της τέχνης που βρίσκονται στα μουσεία, οπου τα εκθέτουν συνήθως με εξαιρετικό τρόπο, μας φέρνουν σε άμεση επαφή με την ελληνική μεγαλοφυΐα που τα επινόησε και τα δημιούργησε. Από τον πρώτο ενθουσιασμό που έδειξαν ο Winckelmann και οι συνάδελφοι του, τα ελληνικά γλυπτά, τα κεραμικά, τα νομίσματα και τα κοσμήματα δεν έπαψαν να ασκούν μεγάλη γοητεία στους φιλότεχνους, που μεταφράζεται εύγλωττα στις ημέρες μας από τις υψηλές τιμές στις όποιες φθάνουν τα αντικείμενα αυτά όταν γίνεται δημοπρασία. Το μικρότερο μυκηναϊκό αγγείο, το ταπεινότερο γεωμετρικό αγαλματάκι, ένα νόμισμα ασημένιο, ένα ανάγλυφο, πωλούνται σε αστρονομικές τιμές στις αγορές του Λονδίνου, της Βασιλείας ή της Νέας Υόρκης. Τι να κοστίζουν λοιπόν τα μεγάλα έργα τέχνης, αρχαϊκά και κλασικά, έργα από μάρμαρο ή χαλκό, ερυθρόμορφα αγγεία που ζωγράφισε ένας γνωστός τεχνίτης; Η αξία τους ξεπερνάει σήμερα οποιαδήποτε τιμή. Αυτός ο ενθουσιασμός δείχνει πόσο ή ελληνική τέχνη μιλάει ακόμη στις προτιμήσεις και την ευαισθησία μας. Δεν πρέπει όμως να νομίζουμε ότι αποτελεί μια μαρτυρία του πολιτισμού στον οποίο ανήκει, ιδιαίτερα κατανοητή. Αν εμφανίζεται σε μας κάτω από γνωστά σχήματα, η οικειότητα αυτή είναι μόνο φαινομενική. Η απλή γοητεία που το ελληνικό έργο ασκεί στο μάτι μας, συνηθισμένο να τη δέχεται ύστερα από αιώνες κλασικής παράδοσης, δεν μας μεταδίδει το ίδιο άμεσα και το νόημα του μηνύματος που περιέχει. Γιατί αυτό το έργο τέχνης έχει ένα νόημα: κατά κανόνα δεν προοριζόταν μόνο για την αισθητική ικανοποίηση, αλλά είχε ένα σκοπό πρακτικό ή θρησκευτικό, που έπρεπε πρώτα να εκπληρώσει. Πρέπει λοιπόν αρχικά να καταλάβουμε τη βαθύτερη πρόθεση του καλλιτέχνη, αλλιώς κινδυνεύουμε να παρερμηνεύσουμε το έργο του. Δύο παραδείγματα είναι αρκετά και αφορούν πολύ γνωστά μνημεία. Το φημισμένο ανάγλυφο της μελαγχολικής Αθηνάς, που χρονολογείται στο μέσο του 5ου αιώνα π.Χ., ήταν αιτία να χυθεί πολύ μελάνι από την ώρα που βρέθηκε στην Ακρόπολη των Αθηνών το 1888. Πόσες ποικίλες ερμηνείες δεν προκάλεσε. Η θεά, φορώντας την περικεφαλαία, ακουμπισμένη επάνω στη λόγχη της, σκύβει προς έναν μικρό ορθογώνιο κίονα, που

παρατηρεί κάπως αφηρημένη. Υπέθεσαν ότι ή Αθηνά διάβαζε (σε μιαν άβολη στάση είναι αλήθεια!) μια στήλη πού φέρει επιγραφή· Ίσως ήταν ο λογαριασμός του ιερού θησαυρού από τους θησαυροφύλακες ή ένας κατάλογος των στρατιωτών πού σκοτώθηκαν στο πεδίο της τιμής. Άλλοι υπέθεσαν ότι ένα αντικείμενο ή ένα πρόσωπο υπήρχε στον κίονα, ζωγραφισμένο επάνω στο λείο μάρμαρο και όχι σκαλισμένο όπως ή υπόλοιπη σκηνή, και ότι ή λεπτομέρεια αυτή είχε σβησθεί με τον καιρό. Άλλος νόμισε ότι αναγνώρισε στον κίονα μια απλουστευμένη απεικόνιση του τοίχου της Ακρόπολης, όπως τον είχε εν μέρει ανακατασκευάσει ο Κίμων. Άλλοι, τέλος, τον θεώρησαν σαν μιαν οριοθέτηση του ιερού της θεάς, που επισήμαινε με τη λόγχη της τα καθορισμένα σύνορα του ιερού χώρου της. Όλες αυτές οι ερμηνείες ήταν λανθασμένες, όπως απέδειξε τελευταία η μόνη σίγουρη μέθοδος, εκείνη που συγκρίνει το μνημείο με μια σειρά ανάλογων στοιχείων πού έχουν απόλυτα αναγνωρισθεί. Πολλές εικονογραφήσεις αγγείων της ίδιας εποχής με αυτή την ανάγλυφη αναπαράσταση, βοηθούν να ερμηνεύσουμε σωστά τη στήλη πού αναφέραμε ως ένα ορόσημο, ή το *τέρμα* πού, μέσα σ' ένα στάδιο, υποδεικνύει τη γραμμή εκκίνησης και τη γραμμή άφιξης σε αγώνα ταχύτητας. Αυτό το *τέρμα* είναι πού προσελκύει την προσοχή της Αθηνάς, αφού οι Παναθηναϊκοί αγώνες διοργανώνονταν για να την τιμήσουν άλλωστε, σύμφωνα με τον μύθο, ή Αθηνά είχε διαγωνισθεί στο τρέξιμο. Η θεά λοιπόν δεν είναι καθόλου μελαγχολική και το μνημείο δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα *ανάθημα* κάποιου νικητή στον αγώνα δρόμου του σταδίου, πού ζήτησε να αναπαραστήσουν τη θεϊκή προστάτιδα των αγώνων μπροστά στο *τέρμα*, σύμβολο του αθλήματος στο όποιο αυτός είχε θριαμβεύσει. Αυτή η πολύ πεζή ερμηνεία αλλάζει φυσικά εντελώς την πνευματική μας διάθεση σχετικά με το ανάγλυφο αυτό, ώστε να χάνει το μυστήριο πού αιχμαλώτιζε πριν την περιέργεια μας. Δεν μπορούμε πια να ονειροπολούμε επάνω στην υποτιθέμενη μελαγχολία της Αθηνάς: δεν είναι όμως προτιμότερο να καταλάβουμε το πραγματικό νόημα ενός έργου, παρά να χανόμαστε μέσα στην απατηλή φαντασία;

Υπάρχει άλλο ενο παράδειγμα εξίσου έντονο. Το περίφημο χάλκινο άγαλμα του Μουσείου των Αθηνών, πού ονομάζεται *Έφηβος τον Μαραθώνα*, δεν έπαψε να προκαλεί το ενδιαφέρον και τον θαυμασμό των ειδικών, από την ώρα πού κάποιοι ψαράδες το ανέσυραν μέσα στα δίχτυα τους στη βορειοανατολική ακτή της Αττικής, λίγα χρόνια μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Παριστάνει έναν έφηβο, ακόμη πολύ νέο, σε μιαν άβολη στάση, να έχει την παλάμη του αριστερού χεριού του τεντωμένη και στραμμένη προς τα επάνω σαν να κρατούσε ένα αντικείμενο σήμερα χαμένο, και το δεξί χέρι σηκωμένο με ενωμένους τον αντίχειρα και τον δείκτη. Ποιος θεός ή θνητός εικονιζόταν σ' αυτό το αριστούργημα της γλυπτικής του 4ου αιώνα π.Χ., πού από τη χαλαρή του κομψότητα μας θυμίζει τον Πραξιτέλη; Πρόκειται άραγε για ξνα αγόρι πού διασκεδάζει παίζοντας με το σπάγκο του παιχνιδιού πού αποτελείται από δύο κολλημένους δίσκους, γνωστού στους αρχαίους, και πού ονομάζεται στην εποχή μας πολύ απλά γιό-γιό; Πρόκειται ίσως για έναν νεαρό νικητή στους αγώνες, πού τραβάει με το ένα χέρι την κορδέλα, το σύμβολο της νίκης του, από ένα κουτί πού κρατάει στο άλλο του χέρι; Γυρίζει με σπάγκο μια σβούρα πού βρίσκεται στην παλάμη του αριστερού του χεριού; Πρόκειται για κάποιον πού κόβει φρούτα ή για οينوχόο πού προσφέρει κρασί; Η σωστή λύση διατυπώθηκε λίγο μετά την εύρεση και επιβεβαιώθηκε από αξιόπιστα επιχειρήματα: πρόκειται για το νεαρό Έρμη πού, σύμφωνα με το κείμενο του *Ομηρικού Ύμνου* προς τιμήν του θεού αυτού, βρήκε στο δρόμο του μια χελώνα. Την τοποθέτησε επάνω στο αριστερό του χέρι και κροταλίζει στον αέρα τα δάχτυλα του σηκωμένου δεξιού χεριού, μια εκφραστική χειρονομία πού οι Νεοέλληνες χρησιμοποιούν και σήμερα αυθόρμητα για να εκδηλώσουν τη χαρά τους. Καθώς σκέπτεται ότι σε ένα λεπτό θα δημιουργήσει τη λύρα, για την οποία θα χρησιμοποιήσει το κέλυφος της χελώνας ως ηχείο, ο νέος θεός εκφράζει με αφέλεια τον ενθουσιασμό της δημιουργικής φαντασίας. Η ερμηνεία αυτή, πού επιβεβαιώνουν πολλές συγκλίνουσες παρατηρήσεις,

επιτρέπει να σχολιάσουμε το άγαλμα με βάση τον *Ομηρικό ύμνο*. Η ερμηνεία επαναφέρει την ποιητική και ιερή ατμόσφαιρα μέσα στην οποία δημιουργήθηκε το άγαλμα: το έργο δεν γοητεύει μόνο το βλέμμα μας, είναι προπαντός μια μαρτυρία για το θρησκευτικό στοχασμό της εποχής του.

Τα παραδείγματα της *μελαγχολικής Αθηνάς* και του *Ερμή του Μαραθώνα* αποδεικνύουν ότι η ελληνική τέχνη, στην αρχαϊκή και την κλασική εποχή, δεν επιζητεί μόνο το θαυμασμό μας, αλλά και την κατανόηση μας. Δεν είναι καθόλου μια τέχνη χωρίς σκοπό, μια απόλαυση των καλλιεργημένων, που σκοπεύει μόνο να τέρψει το πνεύμα και τις αισθήσεις. Το έργο τέχνης περιέχει ένα νόημα, και ανταποκρίνεται σε ανάγκες και σε προθέσεις συγκεκριμένες. Επί πλέον έχει την αισθητική ποιότητα, αλλά είναι μεγάλο λάθος να πιστεύουμε ότι ο καλλιτέχνης είχε ως πρωταρχικό σκοπό να δημιουργήσει κάτι το ωραίο. Στην πραγματικότητα, θέλησε να κατασκευάσει ένα αντικείμενο κατάλληλο για τον προορισμό του: ένας ναός είναι ο οίκος του θεού, κι έπειτα είναι μνημείο αρχιτεκτονικής. Ένα άγαλμα είναι μια προσφορά, κι έπειτα ένα έργο αισθητικής. Ένα κύπελλο είναι πρώτα ένα σκεύος για να πίνει κανείς κι έπειτα το υλικό και ο διάκοσμος του προσθέτουν αξία. Ο Stendhal είπε πολύ ωραία: «*Στους αρχαίους, το ωραίο είναι το στολίδι του χρήσιμου*». Η τέχνη για την τέχνη είναι μια θεωρία ξένη στην ελληνική συνείδηση.

α. Αρχιτεκτονική:

Τα δαιδαλώδη και πολυόροφα ανάκτορα της **Κνωσού, της Φαιστού** κ.ά. μας δίνουν δείγματα της μινωικής αρχιτεκτονικής, ενώ τα εξίσου μεγαλόπρεπα αλλά απλουστερά των **Μυκηνών, της Τίρυνθα;** κ.ά. της μυκηναϊκής. Μετά από προσπάθειες πολλών ετών διαμορφώθηκαν κατά την αρχαϊκή περίοδο (7ος, 6ος π.Χ. αιώνας) δυο αρχιτεκτονικοί ρυθμοί για τα δημόσια κτίσματα: ο **δωρικός και ο ιωνικός**. Οι κύριες διαφορές τους βρίσκονταν στην εξωτερική εμφάνιση των κτιρίων και ιδίως στους κίονες. Η ναϊκή αρχιτεκτονική κυριάρχησε εξ αρχής και έδωσε θαυμάσια δείγματα (ο ναός της Αφαιάς στην Αίγινα είναι ένα από αυτά).

Κατά τον Ε΄ και Δ΄ αιώνα δεν υφίστανται μεταβολές των βασικών στοιχείων στην κατασκευή των ναών αλλά παρατηρείται ειδική διακόσμηση για να επιτευχθεί η ανύψωση της θρησκευτικής σημασίας του κτιρίου. Η κλασική εποχή στην αρχιτεκτονική εμφανίσθηκε σε όλα τα γεωγραφικά πλάτη και μήκη που κατοικούσαν Έλληνες, δηλαδή από την Μεγάλη Ελλάδα μέχρι τα δυτικά παράλια της Μικρής Ασίας.

Κατά την περίοδο αυτή η αρχιτεκτονική συνέχισε την εξελικτική πορεία της. Στα κτίσματα της μπορεί να διακρίνει κανείς ανάγλυφα τα διάφορα ιδεολογικά ρεύματα και τους πολιτικούς νεωτερισμούς της εποχής. Η Αθήνα παρέλαβε σταδιακά τα σκήπτρα. Οι πόλεις της Μεγάλης Ελλάδας, αφού για ένα διάστημα πρωτοστάτησαν με εντυπωσιακά έργα (**Ολυμπίειον** του Ακράγαντος, ναός **Ήρας** στον Σελινούντα και στην Ποσειδώνια), αργότερα έδειξαν κάμψη της δημιουργικής ορμής τους. Πολλά από τα αριστουργήματα που θαύμασε και θαυμάζει η ανθρωπότητα ορθώνονται ακόμα επιβλητικά ως υποδείγματα αρχιτεκτονικής τελειότητας και καλαισθησίας.

Ο **Ικτίνος, ο Καλλικράτης** και ο **Μνησικλής** αποτύπωσαν στα κτίσματα της Ακρόπολης την πνευματικότητα του «κλεινού άστεως», συνενώνοντας αρμονικά τη δωρική αυστηρότητα με την ιωνική χάρη. Ο Παρθενώνας, ειδικά, αποτελεί διαχρονικό και παγκόσμιο πρότυπο αρχιτεκτονικού έργου με: απόλυτη αρμονία στις αναλογίες, τέλεια προσαρμογή στον περιβάλλοντα χώρο και χρησιμοποίηση καμπύλης αντί ευθείας γραμμής.

Το λαμπρότερο αυτό κτίριο του ιερού βράχου της Ακροπόλεως, ήταν αφιερωμένο

στην θεά Αθηνά. Το οικοδόμημα εκπροσωπούσε την Αθήνα ως πόλη αλλά αποτελούσε και την πεμπτούσια της εκφράσεως της δυνάμεως της Αθηναϊκής Δημοκρατίας. Ο Παρθενώνας είναι έργο του Ικτίνου και του Καλλικράτη αλλά και του Φειδία και συνδυάζει τον δωρικό και τον ιωνικό ρυθμό με τρόπο αριστουργηματικό. Ο κυρίως ναός ολοκληρώθηκε σε, εννέα χρόνια (447-438) και υψώνεται μεγαλοπρεπής στο υψηλότερο σημείο του βράχου έτσι ώστε να νομίζει κανείς ότι απλώς ακουμπά στο έδαφος, ότι είναι αέρινος και έτοιμος να υψωθεί στον ουρανό. Χρειάστηκαν ακόμη έξι χρόνια για να ετοιμασθούν και να τοποθετηθούν οι 92 ανάγλυφες μετόπες, μοναδικές σε όλη την αρχαιότητα. Η ταχύτητα με την οποία ολοκληρώθηκε ο ναός σε συνδυασμό με την απaráμιλλη καλλιτεχνία και τις νέες αρχιτεκτονικές ιδέες στην κατασκευή του τον καθιστούν μοναδικό επίτευγμα στην παγκόσμια Ιστορία της Τέχνης. Ο ναός εμπεριέχει πλήθος μοναδικών χαρακτηριστικών σε σύγκριση με όλους τους άλλους της αρχαιότητας. Με διαστάσεις στυλοβάτη 30.88 μ. επί 69.50 μ., κατασκευή εξ ολοκλήρου από μάρμαρο¹⁸ και 92 ανάγλυφες μετόπες αποτελεί τον μεγαλύτερο, ολοκληρωμένο, μαρμάρινο και μοναδικά διακοσμημένο δωρικό ναό. Δεν είναι μόνο τα ιδιαίτερα στοιχεία κατασκευής του οικοδομήματος που μας συγκινούν αλλά περισσότερο η σύλληψη του τρόπου δομήσεως, κατά την οποία η υλική κατασκευή εξαυλώνεται όταν ο επισκέπτης συνειδητοποιεί την θρησκευτική λειτουργία του κτιρίου. Η επιβλητικότητα του ναού προσδιορίζει τον εσωτερικό χώρο ως ιερό αλλά και αντιστρόφως ολόκληρος ο βράχος της Ακροπόλεως μετατρέπεται σε τόπο ιερό.

Η εσωτερική διαμόρφωση του ναού υπαγορεύθηκε από την ανάγκη να τοποθετηθεί το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς, ύψους 12 μέτρων και έργο του Φειδία, σε τέτοια θέση έτσι ώστε να υποβάλλει τον πιστό. Η κατασκευή, λοιπόν, έγινε με πρόναο και πρόστυλο οπισθόδομο (όχι εν παραστάσει) και με πτερό αποτελούμενο από 8 επί 17 κίονες. Επίσης, από 6 κίονες τοποθετήθηκαν στον πρόναο και στον οπισθόδομο ενώ πίσω από τον σηκό σχεδιάστηκαν 4 κίονες στις γωνίες ενός νοητού παραλληλόγραμμου. Στο εσωτερικό του σηκού τοποθετήθηκαν δύο παράλληλες κιονοστοιχίες από 10 κίονες που ενώθηκαν στο πίσω μέρος και ακριβώς πίσω από το άγαλμα με μία εγκάρσια κιονοστοιχία με 5 κίονες έτσι ώστε να τονίζεται το πλάτος του ναού αλλά και να δημιουργείται ένας άνετος χώρος μπροστά από το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς. Εάν ο επισκέπτης εισερχόταν στον ναό από την δυτική πλευρά, αυτή που έβλεπε οπός ερχόταν από τα Προπύλαια, τότε έμπαινε στον κλειστό οπισθόδομο όπου βρίσκονταν οι τέσσερις, σε σχήμα παραλληλογράμμου, κίονες. Η κεντρική είσοδος του ναού ήταν από την ανατολική πλευρά, την οπίσθια, όπου ήταν τοποθετημένο και το άγαλμα της Αθηνάς. Όλες αυτές οι ιδέες για την σχεδίαση του ναού δεν θα είχαν καμία αξία εάν δεν συνδυάζονταν με την μαθηματική ιδέα της χρυσής τομής, δηλαδή μια τέλεια μαθηματική σχέση.⁶² Η σχέση μήκους προς πλάτος του στυλοβάτη είναι 9 προς 4, η διάμετρος κίωνων προς μεταξόνιο 4 προς 9, το ύψος του ναού προς το πλάτος του 4 προς 9 αλλά και το πλάτος του ναού προς το ύψος του 16 προς 18 ή 4^2 προς 9^2 . Επιπλέον, ο αριθμός υον ΚΙΟΝΙΔΝ του πτερού υποτάσσεται στην μαθηματική σχέση 8 προς 8 επί 2 συν 1 ($a : 2^a + 1$). Οι αρχιτέκτονες θέλησαν να δημιουργήσουν μεγάλη πυκνότητα κίωνων για να δοθεί ανάταση στο σχήμα του ναού και έτσι κατασκεύασαν λεπτούς κίονες με σχέση διαμέτρου προς ύψος 1 μ. προς 5,48 μ., πολύ κοντά τον έναν στον άλλον, με μεταξόνια που είναι μόλις 2,25 διαμέτροι βάσεως κίωνων και θριγκό που έχει ύψος μόλις 1,73 διαμέτρους (3,295 μ.). Η πυκνότητα της κιονοστοιχίας του πτερού επιτείνεται περισσότερο με την πολύ μικρή απόσταση των εσωτερικών τοίχων από τους κίονες και δίνει την εντύπωση ότι δημιουργείται ένα ενιαίο σύνολο.

Η ιδιοφυής σύλληψη της κατασκευής διακρίνεται και στις γραμμές του όλου κτιρίου όπου δεν βρέθηκαν απόλυτες ευθείες αλλά κλίσεις και καμπύλες. Ο στυλοβάτης, το

¹⁸ Ο τρόπος κατασκευής του Παρθενώνα έχει μελετηθεί με όλες τις λεπτομέρειες από τον τελευταίο αναστηλωτή στο Μανώλης Κορρές, *Από την Πεντέλη στον Παρθενώνα* (Αθήνα: Μέλισσα, 1993)

επιστύλιο, τα τρίγλυφα, το γείσο, τα αετώματα, είναι κατασκευασμένα έτσι ώστε στο μέσο των μακρών πλευρών να υπάρχει διαφορά ύψους από την οριζόντιο 0,11 μ. ενώ στις στενές πλευρές 0,06 μ. Οι κίονες του περυσίου έχουν κλίση προς το εσωτερικό κατά 0,07 μ. από την κάθετο ενώ οι κίονες στις τέσσερις γωνίες κατά 0.10 μ. Οι κίονες, μάλιστα, φαίνονται περιέργως διογκωμένοι στο 1/3 του ύψους τους ακριβώς για να δείξουν την δύναμη της οικοδομής προς τα επάνω. Οι εσωτερικοί τοίχοι είναι όλοι καμπύλοι στην εξωτερική τους πλευρά ενώ κάθετοι στην εσωτερική. Εάν ήταν δυνατόν να προεκταθούν νοητά όλες οι κάθετες γραμμές του κτιρίου τότε θα συναντιόνταν κάπου ψηλά στον ουρανό σε μια κορυφή, επινόηση που δίνει στο κτίριο την αέρινη όψη του. Εξ αιτίας της μεθόδου δομήσεως, κάθε τμήμα μαρμάρου από το οποίο είναι κατασκευασμένος ο Παρθενώνας έχει μοναδικό σχήμα και θέση στο κτίριο ακριβώς διότι έπρεπε να διαθέτει συγκεκριμένη καμπυλότητα. Αυτό και μόνο το γεγονός κάνει το κτίριο να είναι άθλος αρχιτεκτονικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας πόσο μάλλον εάν κανείς σκεφθεί και την ταχύτητα κατασκευής του.

Τα Προπύλαια, ο ναός της Αθηνάς Νίκης, το Ερεχθείο και ο Παρθενώνας συνιστούν τα τέσσερα σημεία αναφοράς στον ιερό βράχο της Ακροπόλεως. Ο επισκέπτης προϊδεάζεται από τα Προπύλαια και τον ναό της Αθηνάς Νίκης, προβληματίζεται από την παράξενη αλλά αρμονική κατασκευή του Ερεχθείου και των Καρυάτιδων του αλλά μαγνητίζεται από τον Παρθενώνα. Η Ακρόπολη των Αθηνών με τα τέσσερα αυτά αριστουργήματα αρχιτεκτονικής και γλυπτικής αποτελεί το σημαντικότερο και αξεπέραστο πολιτιστικό μνημείο της ανθρωπότητας στην αιωνιότητα. Μπορούμε με βεβαιότητα να υπογραμμίσουμε ότι δεν υπήρξε ούτε πρόκειται να υπάρξει μνημείο παρομοίου κάλλους, συλλήψεως και εκτελέσεως κατασκευής. Αν πιστέψουμε κιόλας τον Πλούταρχο, που υπονοεί ότι για την κατασκευή των κτιρίων στην Ακρόπολη χρησιμοποιήθηκαν χρήματα από το ταμείο της Αθηναϊκής Συμμαχίας που είχε μεταφερθεί στην Αθήνα, τότε τα καιρία αυτά δεν κτίστηκαν μόνο από τους Αθηναίους αλλά και με την οικονομική συνδρομή πολλών άλλων Ελλήνων.

Ο Φειδίας δημιούργησε στον Παρθενώνα ένα έργο ολοκληρωμένο, από κάθε άποψη, κτιζοντας και διακοσμώντας με μεγάλη προσοχή και επιμέλεια κάθε τμήμα του ναού. Ο ναός ο ίδιος σχεδιάστηκε αρχιτεκτονικά με βάση την μαθηματική έννοια της χρυσής τομής (δες παρακάτω) ενώ υπήρχε θεματολογική ενότητα σε ολόκληρη την διακόσμηση, σχετιζόμενη με την θεά Αθηνά αλλά και τον ήρωα της πόλεως Θησέα. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, στα αετώματα απεικονίζονταν η γέννηση της Αθηνάς και η διαμάχη Αθηνάς και Ποσειδώνα, στις μετώπες τέσσερις μυθολογικοί κύκλοι που σχετίζονται με την Αθηνά (γίγαντομαχία, άλωση Τροίας) και τον ήρωα Θησέα (κενταυρομαχία, αμαζονομαχία) και στην ζωφόρο η μεγαλύτερη γιορτή της πόλεως για την προστάτιδα Αθηνά, τα Παναθήναια. Ήταν φυσικό, λοιπόν, ότι κάθε λεπτομέρεια, από την επιλογή του θέματος στα αετώματα, στις μετώπες και στην ζωφόρο μέχρι την ακριβή θέση των μορφών στα αετώματα και των ολόγλυφων και ανάγλυφων πλακών στις μετώπες και στην ζωφόρο, είχε μελετηθεί και σχεδιασθεί με μεγάλη προσοχή. Ο Φειδίας και οι αρχιτέκτονες πρέπει να γνώριζαν ότι κατασκεύαζαν το μέτρο για κάθε καλλιτεχνικό δημιούργημα στο παρελθόν και στο μέλλον, έφτιαχναν το τέλειο έργο τέχνης ως μέτρο συγκρίσεως, αρχίζοντας και τελειώνοντας την παγκόσμια πεμπτουσία της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε ένα έργο: τον Παρθενώνα. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι η λέξη τέλειος, στα ελληνικά, είναι συγγενής της λέξεως τέλος. Οι Έλληνες δημιουργοί, με τον Παρθενώνα, έβαλαν τελεία στην αέναη προσπάθεια του ανθρώπου να κατασκευάσει το τέλειο έργο.

Την ίδια εποχή χτίστηκαν και οι δωρικοί ναοί του **Ηφαίστου** (Ηφαίστειον) στην **Αθήνα**, και του **Ποσειδώνα στο Σούνιο**. Αλλά και εκτός Αττικής χτίστηκαν αξιόλογοι ναοί: του **Δία στην Ολυμπία**, της **Ήρας στο Αργός**, της **Αρτέμιδος στην Έφεσο** (είναι αυτός που πυρπόλησε ο Ηρόστρατος), του **Επικούρων Απόλλωνα στις Βάσσειες** κ.ά.

Και δεν ήταν μόνο οι ναοί και τα προπύλαια, που κόσμησαν τις ελληνικές πόλεις, αλλά και άλλα οικοδομήματα: η **Ποικίλη Στοά** και το **Πομπείον** στην Αθήνα, το **Θερσίλειον** (βουλευτήριο) στη Μεγαλόπολη, το **Μαυσωλείον** στην Αλικαρνασσό κ.ά.

Σε αντίθεση προς τη μνημειώδη αρχιτεκτονική των ναών και των δημόσιων κτιρίων, όπου ως πρώτη ύλη κυριαρχούσε το μάρμαρο, η αρχιτεκτονική των ιδιωτικών κατοικιών ήταν λιτή και φτωχή. Στην Αθήνα, για παράδειγμα, τα περισσότερα σπίτια ήταν μικρά και άκομψα. Οι τοίχοι τους ήταν χτισμένοι με ξύλο, κεραμίδι, άχυρα ή χαλίκια δεμένα με πηλό. Γι' αυτό εύκολα μπορούσε να τους τρυπήσει κανείς. Οι κλέφτες (τοιχωρύχοι; τοίχος+ορύσσω) το συνήθιζαν. Οι στέγες ήταν επίπεδες και τα παράθυρα, όταν υπήρχαν, ήταν μικρά. Πολυτελή σπίτια υπήρχαν αλλά ήταν ελάχιστα. Οι πλούσιοι συνήθως έμεναν στα κτήματα τους. Όλα τα παραπάνω ίσχυαν ως τον 4ο αιώνα, την περίοδο δηλαδή που το μεγαλύτερο ενδιαφέρον των πόλεων ήταν στραμμένο στην ίδρυση ναών και δημόσιων κτιρίων, προκειμένου να υπερισχύσουν έναντι των άλλων πόλεων με επίδειξη πλούτου και με μεγαλοπρέπεια. Ανάλογοι με τα σπίτια ήταν και οι δρόμοι: στενοί οι περισσότεροι και κακοφτιαγμένοι. Με τη φροντίδα της επισκευής των δρόμων ήταν επιφορτισμένοι οι «οδοποιοί» και με τη συντήρηση των ναών και των δημόσιων κτιρίων ο Γενικός Αρχιτέκτονας.

Κατά τα τέλη του 4ου αιώνα π.Χ. άλλαξε το σκηνικό: τα δημόσια κτίσματα παραμελήθηκαν, ενώ η φροντίδα για πλούσιες ιδιωτικές κατοικίες αυξήθηκε. Έτσι, άρχισαν να χτίζονται «μικρά ιδιωτικά ανάκτορα».

Τους αρχαίους ναϊκούς αρχιτεκτονικούς ρυθμούς υιοθέτησαν και εφάρμοσαν πολλά νεότερα ευρωπαϊκά κράτη σε δημόσια κτίσματα τους: το Κοινοβούλιο της Βιέννης, το Μουσείο Αρχαίων Αγγείων του Μονάχου και το Βρετανικό Μουσείο αποτελούν μερικά μόνο δείγματα.

Δίνονται πρωτοποριακές λύσεις στην εμφάνιση και διαρρύθμιση των μεγαλόπρεπων ναών και των δημόσιων κτηρίων.

Όλο και πιο στενή γίνεται η σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τη γλυπτική. Οι δύο, συνεργαζόμενες, όπως στην περίπτωση του Παρθενώνα, αποτελούν ενότητα μοναδική κατά τον 5^ο π.Χ. αιώνα.

Καθώς όμως προχωρεί ο 4^{ος} αιώνας π.Χ., η τέχνη κλίνει προς την ατομικότητα. Αν τα κλασικά έργα του 5^{ου} αιώνα υπάκουαν σ' ένα ιδεατό πρότυπο αρμονίας και ομορφιάς, τώρα αποδίδουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ανθρώπου που απεικονίζουν.

β. Κεραμική:

Τα πήλινα αγγεία, ως σκεύη πρώτης ανάγκης και αντικείμενα εμπορίου, είχαν ιδιαίτερη σημασία από τα νεολιθικά χρόνια στον ελλαδικό χώρο. Περίπου για τη λεπτότητα των τοιχωμάτων τους (ωοκέλυφα) και τις αγγειογραφίες τους είναι αυτά της μινωικής εποχής (καμαραϊκά κ.ά.), επίσης γνωστά είναι τα κυκλαδικά (Φυλακωπής Μήλου, θήρας κ.ά.), τα θεσσαλικά (από το Διμήνι και το Σέσκλο), τα κυπριακά και τα μυκηναϊκά (αγγείο πολεμιστών κ.ά.).

Τυπικό παράδειγμα της κεραμικής των Γεωμετρικών χρόνων, στην εξελιγμένη

μορφή της, αποτελούν τα αγγεία του Δίπυλου. Κοσμούνται με γεωμετρικά σχήματα και μορφές ζώων ή ανθρώπων σχηματοποιημένες.

Τα γεωμετρικά μοτίβα διακόσμησης ενισχύθηκαν κατά τις πρώτες δεκαετίες της αρχαϊκής εποχής (ανατολίζουσα φάση) με νέα, που ήταν δάνεια από την τέχνη των ανατολικών λαών. Σ' αυτά, κυρίαρχη θέση είχαν περίεργες μορφές ανθρώπων και ζώων ανάμεσα στους γεωμετρικούς μαιάνδρους και τα άλλα γραμμικά σχήματα. Τα πιο γνωστά αγγεία της περιόδου αυτής είναι τα κορινθιακά, τα πρώιμα αττικά, τα μηλιακά και τα ροδιακά. Σταδιακά η αρχαϊκή τέχνη απέβαλε τα ανατολικά δάνεια και ο χαρακτήρας της διακόσμησης των αγγείων έγινε διηγηματικός με σκηνές, κατά κανόνα, από την ελληνική μυθολογία (**μελανόμορφος ρυθμός** = πάνω στον πηλό ζωγραφίζουν τις παραστάσεις με μαύρο χρώμα). Στην Αθήνα κατά τα τέλη της αρχαϊκής περιόδου επινοήθηκε ο **ερυθρόμορφος ρυθμός** (μαύρο φόντο, παραστάσεις στο χρώμα του πηλού), ο οποίος σταδιακά παραμέρισε το μελανόμορφο. Ο τελευταίος θα εξακολουθήσει να χρησιμοποιείται μόνο στους **παναθηναϊκούς αμφορείς** [σκεύη λαδιού με δύο χειρολαβές (αμφι-φέρω, αμφι-φορεύς) για τους νικητές των Παναθηναίων].

Η μετάβαση της ελληνικής αγγειογραφίας από την Αρχαϊκή Εποχή στην Πρώιμη Κλασική δεν είναι πάντοτε ευδιάκριτη, ούτε χαρακτηρίζεται από σημαντικές αλλαγές τεχνοτροπίας που να αναγνωρίζονται σε όλους τους αγγειογράφους. Αντιθέτως, σε πολλές περιπτώσεις, παρατηρείται οι τεχνίτες της Πρώιμης Κλασικής Εποχής να αντιγράφουν αρχαϊκά διακοσμητικά, σαν να επρόκειτο να τυποποιήσουν την παραγωγή τους. Σε αυτήν την μεταβατική περίοδο, ακριβώς στο μεταίχμιο ανάμεσα στις δύο εποχές, μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένους καλλιτέχνες που ξεχωρίζουν.

Κατά τους κλασικούς χρόνους ο **ερυθρόμορφος ρυθμός** ήταν σε διαρκή εξέλιξη. Οι αγγειογράφοι προσπαθούσαν να αποδώσουν τις σκιάσεις και τις πτυχώσεις στους χιτώνες των μορφών που ζωγράφιζαν. Τα περισσότερα θέματα τους ήταν σκηνές από τη μυθολογία ή την καθημερινή ζωή (σχολείο, εργαστήριο χαλκοπλάστη, ιατρείο κ.ά.). Πολλοί αγγειοπλάστες και αγγειογράφοι αναδείχτηκαν σε πραγματικούς καλλιτέχνες (Σωσίας, Ιερών, Μακρών, Δούρις, Μειδιάς κ.ά.).

Την ίδια περίοδο τα λεγόμενα **λευκά αττικά αγγεία** ακολουθούσαν μια άλλη τεχνοτροπία: άσπρο φόντο και παραστάσεις με μαύρο κυρίως χρώμα. Τα χρησιμοποιούσαν ως ελαιοδοχεία ή μυροδοχεία (**λευκές λήκυθοι**), για να αλείφουν με το περιεχόμενο τους τους νεκρούς. Κατά τον τέταρτο αιώνα οι λευκές λήκυθοι δεν κατασκευάζονταν πια και γενικά η αγγειογραφία άρχισε να φθίνει. Σ' αυτό συνετέλεσε και η άνοδος της λεγόμενης μεγάλης ζωγραφικής που τελικά επικράτησε στον εικαστικό χώρο. Νεότεροι Ευρωπαίοι ζωγράφοι, όπως ο Νταβίντ, που θεωρούσαν τις παραστάσεις της ελληνικής αγγειογραφίας ως πρότυπα, επέβαλλαν στους μαθητές τους να τις μιμούνται.

γ. Πλαστική

Από τις μινωικές **θεές των όψεων** και τα μαρμάρινα αγαλμάτια των Κυκλάδων έως τους αρχαϊκούς **κούρους** και τις **κόρες** η πλαστική (αγάλματα και ανάγλυφα) είχε πολλές διακυμάνσεις χωρίς να ακολουθεί μια σταθερή εξελικτική πορεία. Κατά την κλασική περίοδο, όμως, γνώρισε τόσο μεγάλη άνθηση, ώστε οι γλύπτες να καταλάβουν την κορυφή της πυραμίδας των καλλιτεχνικών δημιουργιών. Πολλά από τα έργα τους έγιναν πρότυπα για τους κατοπινούς γλύπτες.

Θα περιοριστούμε εδώ στους πέντε πιο γνωστούς γλύπτες της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας, **Φειδία, Μύρωνα, Πολύκλειτο** (του 5ου αιώνα π.Χ.), και **Πραξιτέλη, Σκόπα** (του 4ου αιώνα π.Χ.).

Κορυφαίος όλων των γλυπτών, βέβαια, αποδεικνύεται ο Φειδίας. «Δεν θα ήταν λάθος εάν λέγαμε πως ο Φειδίας ενσαρκώνει για την κλασική τέχνη ό,τι ο Περικλής για την αθηναϊκή δημοκρατία». Ο Φειδίας φαίνεται ότι κατάφερε να μετουσιώσει την άψυχη πέτρα σε κυψέλη ιδεών. συναισθημάτων, ζωντανών εικόνων. Τα κορυφαία του έργα, τα χρυσελεφάντινα αγάλματα της Αθηνάς και του Δία, τα οποία γνωρίζουμε μόνο από περιγραφές, είναι για πάντα χαμένα και κάθε απόπειρα απεικονισώς τους από μεταγενέστερους υπήρξε τελείως ανεπιτυχής. Το ίδιο αποκαρδιωτική είναι και η κατάσταση με τα υπόλοιπα έργα του Φειδία ή του εργαστηρίου του, δηλαδή τα αγάλματα από τα αετώματα του Παρθενώνα, τις μετόπες και την ζωφόρο, εκ των οποίων πολλά τμήματα λείπουν.

— Τρία αγάλματα της Αθηνάς έστησε ο Φειδίας στην Ακρόπολη: την **Πρόμαχο**, τη **Λημνία** και τη **Χρυσελεφάντινη**. Τα δύο πρώτα ήταν ορειχάλκινα. Το τρίτο, που κοσμούσε το εσωτερικό του Παρθενώνα, είχε το σκελετό ξύλινο, τα γυμνά μέρη του σώματος από ελεφαντόδοντο και τα ντυμένα από φύλλα χρυσού (το βάρος του χρυσού υπολογίζεται σε έναν τόνο). Στη θέση των ματιών ήταν τοποθετημένοι πολύτιμοι λίθοι. Είχε ύψος 12 μέτρων. Η πνευματική ομορφιά που ανέδνευε το άγαλμα γοήτευε τους πάντες. Σε ένα αρχαίο επίγραμμα αναφέρεται: όταν δει κανείς την Κνιδία Αφροδίτη του Πραξιτέλη, θα συμφωνήσει με την κρίση του Πάρη (που, σύμφωνα με το γνωστό μύθο, είχε προσφέρει στην Αφροδίτη το «μήλον της έριδος»), κρίνοντας την πιο όμορφη στα θεϊκά «καλλιστεία»), αν όμως αντικρίσει, στη συνέχεια, την Αθηνά του Φειδία, θα θεωρήσει τον κριτή άξεστο χωριάτη! Όμοιο σε μέγεθος και υλικά κατασκευής ήταν και το άγαλμα του χρυσελεφάντινου **Δίο της Ολυμπίας**, έργο του ίδιου γλύπτη και ένα από τα επτά θαύματα του αρχαίου κόσμου. Οι αρχαίοι, για να δείξουν το θαυμασμό τους, συνήθιζαν να λένε ότι: όποιος αντίκριζε το άγαλμα αυτό απαλλασσόταν ως δια μαγείας από κάθε στενοχώρια. Και ότι όποιος δεν το είχε δει ποτέ είχε γεννηθεί μάταια.

— Η ζωντάνια, η κίνηση και η φυσικότητα χαρακτήριζαν τα έργα του **Μύρωνα: Ο Δισκοβόλος** πριν από τη βολή, με ανέκφραστο από την αυτοσυγκέντρωση το πρόσωπο και τους μυς όλους του σώματος σε κίνηση. Ο **δρομέας Λαδάς** καθώς σωριαζόταν νεκρός τη στιγμή της νίκης του, και η **Αγελάδα** του, που έμοιαζε τόσο με ζωντανή ώστε να ξεγελά ανθρώπους και ζώα, ήταν μερικά από τα γνωστότερα δημιουργήματα του.

— Η δωρική αυστηρότητα, η λιτότητα, η τελειότητα των αναλογιών και η αρενωπότητα του πάθους διακρίνονται στα έργα του **Πολυκλείτου: ο Δορυφόρος, ο Διαδούμενος και η πληγωμένη Αμαζόνα** ήταν τα γνωστότερα. «Πρόκειται για μοντέλα με την αιώνια ισχύ αλλά και την εξωπραγματικότητα των οικουμενικών υποδειγμάτων».

— Για να αντιληφθεί κανείς την ομορφιά της τέχνης του **Πραξιτέλη**, αρκεί νομίζω να τονίσουμε ότι: το αριστουργηματικό του έργο **Ερμής**, που κοσμεί σήμερα το μουσείο της Ολυμπίας και το θαυμάζει όλος ο κόσμος, ήταν, κατά την αρχαιότητα, ένα από τα άσημα έργα του. Μόνο ο Πausanias το αναφέρει με λίγες λέξεις. Τα πιο γνωστά έργα του ήταν η **Κνιδία Αφροδίτη, η Αφροδίτη της Κω και ο Σαυροκτόνος Απόλλων**.

Ο μεγάλος αυτός καλλιτέχνης γνώριζε να μεταβάλλει την επιφάνεια του μαρμάρου σε απαλή επιδερμίδα που αποτύπωνε τους λεπτότατους κυματισμούς των μελών του σώματος και προξενούσε την αίσθηση θερμής, ζωντανής σάρκας. Το υγρό βλέμμα της γυμνής Κνιδίας Αφροδίτης αντικατόπτριζε τα ερωτικά συναισθήματα που η θεά ήθελε να δημιουργήσει στους ανθρώπους και που την κυριεύαν και την ίδια. Σύμφωνα με αρχαίο επίγραμμα, το έργο του **ο Έρωσ των Θεσπιών** πλήγωνε το θεατή όχι με τα βέλη του αλλά με τη θέαση του.

— Η Πελοπόννησος, πολλές μικρασιατικές πόλεις και η Αθήνα αποτέλεσαν τα κύρια πεδία δράσης του Πάριου γλύπτη και αρχιτέκτονα **Σκόπα**. Τα έργα του παρίσταναν σχεδόν αποκλειστικά θεούς ή ήρωες. Στις μορφές τους είχε τη δυνατότητα να αποτυπώνει όχι μόνο

την ισχυρή πνοή εσωτερικής ζωής αλλά και τόσο πάθος όσο κανείς πριν από αυτόν δεν μπόρεσε να εμφυσήσει στην πέτρα. Η **Πάνδημος Αφροδίτη** στην Ήλιδα, ο **Σμινθεύς** (σμίνθος = ποντικός) **Απόλλων** στη Χρυσή της Προποντίδας, και η **Αφροδίτη με τον Πόθο** στη Σαμοθράκη ήταν μερικά από τα έργα του.

Κατά την ελληνιστική εποχή η ηρεμία της κλασικής τέχνης σταδιακά υποχωρεί και προσαρμόζεται στη νέα πολιτικοκοινωνική κατάσταση.

δ. Ζωγραφική:

Οι τοιχογραφίες που συναντάμε στα μινωικά ανάκτορα μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν τα πρώτα αξιόλογα δείγματα της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Τα ανδρικά σώματα χρωματίζονταν κόκκινα και τα γυναικεία λευκά. Επικρατούσε νατουραλισμός και πολυχρωμία. Ο **κροκοσυλλεκτής**, η **«παριζιάνα»** και τα **ταυροκαθάψια** από τα ανάκτορα της Κνωσού, οι σκηνές στις πλευρές της **λίθινης σαρκοφάγου από το ανάκτορο της Αγίας Τριάδας** κ.ά. πείθουν για την υψηλή στάθμη της μινωικής ζωγραφικής. Στα ίχνη της μινωικής βρισκόταν και η κυκλαδική ζωγραφική. Στο **Ακρωτήρι της θήρας** και στη **Φυλακωπή της Μήλου** βρέθηκαν πολλές τοιχογραφίες με θέματα όπως: παιδική πυγμαχία, ψαράδες με ορμαθούς ψάρια, καράβια, γυναίκες, χελιδόνια, θαλασσογραφίες κ.ά.

Οι Μυκηναίοι στη ζωγραφική τους ακολούθησαν, κατά κανόνα, τους Κρήτες. Στις τοιχογραφίες των ανακτόρων τους (Μυκήνες, Τίρυνθα, Θήβα κ.ά.) βλέπουμε ότι πρόσθετο στοιχείο ήταν κυρίως οι **πολεμικές σκηνές**.

Στους αιώνες που ακολούθησαν (γεωμετρικούς και αρχαϊκούς) τη ζωγραφική μονοπόλησε σχεδόν η αγγειογραφία. Λένε ότι στη Σικυώνα ή στην Κόρινθο αποσπάστηκε και διαφοροποιήθηκε η ζωγραφική από την αγγειογραφία. Για να συναντήσουμε, πάντως, πραγματική ζωγραφική και αξιόλογους ζωγράφους πρέπει να φτάσουμε στον 5ο π.Χ. αιώνα. Τότε ο **Κίμων ο Κλεωναίος** προχώρησε σε νεωτερισμούς: απεικόνισε με επιτυχία τις πτυχές των ενδυμάτων όπως και τις αρθρώσεις και τις φλέβες του σώματος.

Ο Πολύγνωτος ο θάσιος και ο Μίκων ο Αθηναίος ζωγράρισαν στο θησείο, στην Ποικίλη Στοά και στο Ανάκαιο. Δύο πίνακες του Πολύγνωτου βρίσκονταν στην πινακοθήκη των Προπυλαίων. Ένας άλλος ζωγράφος, ο **Διονύσιος**; ο **Κολοφώνιος**, σύμφωνα με πληροφορία του Αριστοτέλη, ζωγράφιζε τους ανθρώπους όπως ακριβώς ήταν (ρεαλισμός) και όχι ιδανικούς, όπως τους ζωγράφιζε ο Πολύγνωτος.

Την εποχή του Περικλή λάμπρυναν με τα έργα τους μεγάλοι ζωγράφοι Η νωπογραφία υποσκελίστηκε από το φορητό πίνακα, που μπορούσαν να προμηθεύονται οι πλούσιοι ιδιώτες και οι βασιλιάδες. Τα θέματα ήταν συνήθως: μάχες, αλληγορίες, σκηνές καθημερινής ζωής, πορträίτα κ.ά. Πρώτος ο **Απολλόδωρος ο Αθηναίος** χρησιμοποίησε ξύλινους πίνακες που επέχρισε με λευκό κονίαμα. Ο **Τιμάνθης ο Κόθνιος** κατόρθωνε να αποτυπώνει στα πρόσωπα τα ψυχικά τους συναισθήματα. Οι πιο γνωστοί πάντως από τους ζωγράφους που έζησαν στην Αθήνα την περίοδο αυτή ήταν οι Ζεύξις και **Παρράσιος**. Ο Ζεύξις ήταν από την Ηράκλεια και λένε ότι τα έργα του, παρά την ασυμμετρία που τα χαρακτήριζε, είχαν τόση φυσικότητα, ώστε μπορούσαν να ξεγελάσουν τους θεατές-επισκέπτες: σε έναν πίνακα του που εικόνιζε παιδί να κρατά σταφύλια, συχνά τα πουλιά πετούσαν για να τσιμπήσουν (τα σταφύλια). Τα πιο γνωστά έργα του ήταν: **ο Ηρακλής και τα φίδια και η οικογένεια Κενταύρων**. Η φήμη του είχε απλωθεί και στη Μακεδονία. Ο βασιλιάς Αρχέλαος τον κάλεσε για να διακοσμήσει το ανάκτορο του στην Πέλλα.

Ο Παρράσιος καταγόταν από την Έφεσσο. Το έργο του χαρακτήριζε η ακρίβεια, η πλαστικότητα και η συμμετρία των μορφών. (Παραδίδεται ότι ζωγράφιζε ένα ύφασμα με

τόση φυσικότητα, ώστε και ο Ζεύξης το νόμισε αληθινό).

Κατά το δεύτερο μισό του 4ου π.Χ. αιώνα έζησε ο ζωγράφος **Απελλής** από την Κολοφώνα. Αφού μαθήτευσε για πολλά χρόνια στην περίφημη σχολή της Σικυώνας, εγκαταστάθηκε στην αυλή των μακεδόνων βασιλιάδων Φιλίππου και Μ. Αλεξάνδρου. Τα πορτραίτα του ενθουσίασαν τόσο πολύ τον Αλέξανδρο, ώστε από τότε τον ονόμασε επίσημο ζωγράφο του. Το πιο γνωστό έργο του ήταν: η **αναδύομενη Αφροδίτη** (είχε τοποθετηθεί στο Ασκληπιείο της Κω μέχρι που ο Οκταβιανός τη μετέφερε στη Ρώμη, μειώνοντας για αντάλλαγμα κατά 100 τάλαντα το φόρο των Κώων).

Τα λίγα έργα ελληνικής ζωγραφικής που έφθασαν ως τις μέρες μας δεν ικανοποιούν την περιέργεια μας για την περιγραφόμενη από τους αρχαίους συγγραφείς εξάισια κλασική ζωγραφική. Παρ' όλα αυτά, η ταφική ζωγραφική των μακεδονικών τάφων μας υποδεικνύει ότι οι Έλληνες ζωγράφοι της Κλασικής Εποχής δεν υπολείπονταν καθόλου των αρχιτεκτόνων, των γλυπτών αλλά και των αγγειογράφων.

ε. μουσική

Η αρχαία Ελληνική μουσική είναι στενά συνδεδεμένη, ταυτισμένη θα λέγαμε με τη λυρική ποίηση. Η Ιωνία είναι η πατρίδα της. Τα εθνικά όργανα των Ελλήνων ήταν τα έγχορδα, με τις τρεις κύριες μορφές τους: **α) τη λύρα, β) την κιθάρα και γ) την άρπα.**

Σ' αυτά πρέπει να προσθέσουμε τα τρία πνευστά όργανα: **τη σύριγγα, τον αυλό και τη σάλπιγγα.** Το πρώτο αντιστοιχούσε στη δική μας φλογέρα, το δεύτερο περίπου στο κλαρινέτο, ενώ το τρίτο, η τρομπέτα, εχρησιμοποιείτο μόνο για τη μετάδοση σημάτων. Υπήρχε κιθαρωδία και αυλωδία, δηλαδή τραγούδι με κιθάρα και αυλό, αλλά και κιθαριστική και αυλιστική, δηλαδή παίξιμο της κιθάρας και του αυλού χωρίς τραγούδι. Το τραγούδι εκτελούσε είτε ένας σολίστας είτε μια χορωδία από άνδρες ή αγόρια και παρθένες, που τραγουδούσαν μονοφωνικά ή σε απλές οκτάβες. Η δεύτερη φωνή, το ακόρντο, η αντίστιξη, η πολυφωνική ορχήστρα ήταν άγνωστα πράγματα. Οι Έλληνες είχαν διαφορετική αντίληψη για την αρμονία απ' ότι εμείς σήμερα. Για εκείνους, αρμονία σήμαινε μάλλον αυτό που εμείς θα ονομάζαμε «αναλογία»: συμφωνία των μερών με το όλο και μεταξύ τους, με το μέτρο τους. Αλλά η αρμονία είχε τεράστια σημασία, γιατί κυριαρχούσε σ' ολόκληρη την κοσμοαντίληψη των αρχαίων Ελλήνων. Ήταν μια έννοια κοσμική και μαθηματική, αρχιτεκτονική και φυσιολογική, πολιτική και ηθική.

Η διδασκαλία του Πυθαγόρα, αποτυπωμένη σε σύγγραμμα του Φιλολάου (540 π.Χ.), είναι το αρχαιότερο θεωρητικό έργο μουσικής που κατέχουμε.

Αν και για την αρχαία ελληνική μουσική έχουμε δυστυχώς ελάχιστες πηγές, γνωρίζουμε αρκετούς από τους απογόνους των παλαιών μουσικών οργάνων. Λόγου χάρη, οι κιθάρες και τα μαντολίνα που συνόδεψαν την πρώτη Αθηναϊκή Μανδολινάτα που σχηματίστηκε τον Μάιο του 1900 με 18 όργανα από τον Ν. Λάβδα, αποτελούν εξέλιξη καθαρά ελληνικών αρχαιότατων οργάνων. Η κιθάρα αντιστοιχεί προς τη **λύρα** ή **κίθαριν**, το δε μαντολίνο προς τον **λυροφοίνικα**, ο οποίος παριστάνεται στο περίφημο ανάγλυφο των Μουσικών Αγώνων που βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο. Η **ύδραυλις**, που βρέθηκε στο Δίον, ήταν πρόγονος του αρμόνιου και αντίγραφα της χρησιμοποιούνται τώρα σε συναυλίες. Ο **λυροφοίνιξ** των αρχαίων, που συνόδευε τα χορικά του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, ακολούθησε όλες τις περιπέτειες των Ελλήνων, παρουσιαζόμενος ως «λουθ» στον Μεσαίωνα, ως «νταβίρα» στους Άραβες, μετά ως «μαντολίνο» στην Ισπανία και ακολούθως στην Ιταλία στα χρόνια της Αναγέννησης. Ο Μότσαρτ μεταχειρίστηκε το

μαντολίνο στον «Δον Ζουάν» του, ο Βέρντι στον «Οθέλλο» του κι ο Μπετόβεν σε μια παθητική σονάτα του. Η βεντέτα των οργάνων, ο *αυλός*, το σπουδαιότερο πνευστό όργανο της αρχαίας Ελλάδας, ξεκίνησε στην Ανατολή και συνδέθηκε με τις οργιαστικές ιεροτελεστίες του Διονύσου, δεν είναι όμως το φλάουτο, όπως συχνά αναφέρεται, αλλά ένα οξύηχο όμποε που με τα συγγενικά του αγγλικό κόρνο, φαγκότο (βαρύαυλος) και κόντρα-φαγκότο στολίζει άφθονες ορχήστρες. Στις ανασκαφές του Ηραίου της Σάμου ανακαλύφθηκε ένα αρχαιότατο *σείστρο* (που εκτίθεται στο εκεί Μουσείο) παρόμοιο με το σημερινό ντέφι, όπως αυτό που χρησιμοποιούσαν οι Αιγύπτιοι για τη λατρεία της θεάς Ίσιδος.

Γενικά ο ρόλος της μουσικής στην αρχαιοελληνική ζωή ήταν σπουδαίος. Η δεκτικότητα και η ευαισθησία των αρχαίων Ελλήνων στη δύναμη των ήχων φαίνεται να ήταν παθολογική.

Η οικοδομική τους τέχνη ήταν μαρμαρωμένη μουσική, η ρητορική τους τέχνη ομιλούμενη μουσική.

Τα τρία είδη μουσικού ύφους που διέκριναν οι Έλληνες:

- Μουσική που προτρέπει σε ηρωικές πράξεις
- Μουσική που αποκαθιστά την ψυχική ισορροπία
- Μουσική που εκστασιάζει

δείχνουν πόσο σπουδαία θεωρούσαν οι Έλληνες τη δύναμη των ήχων.