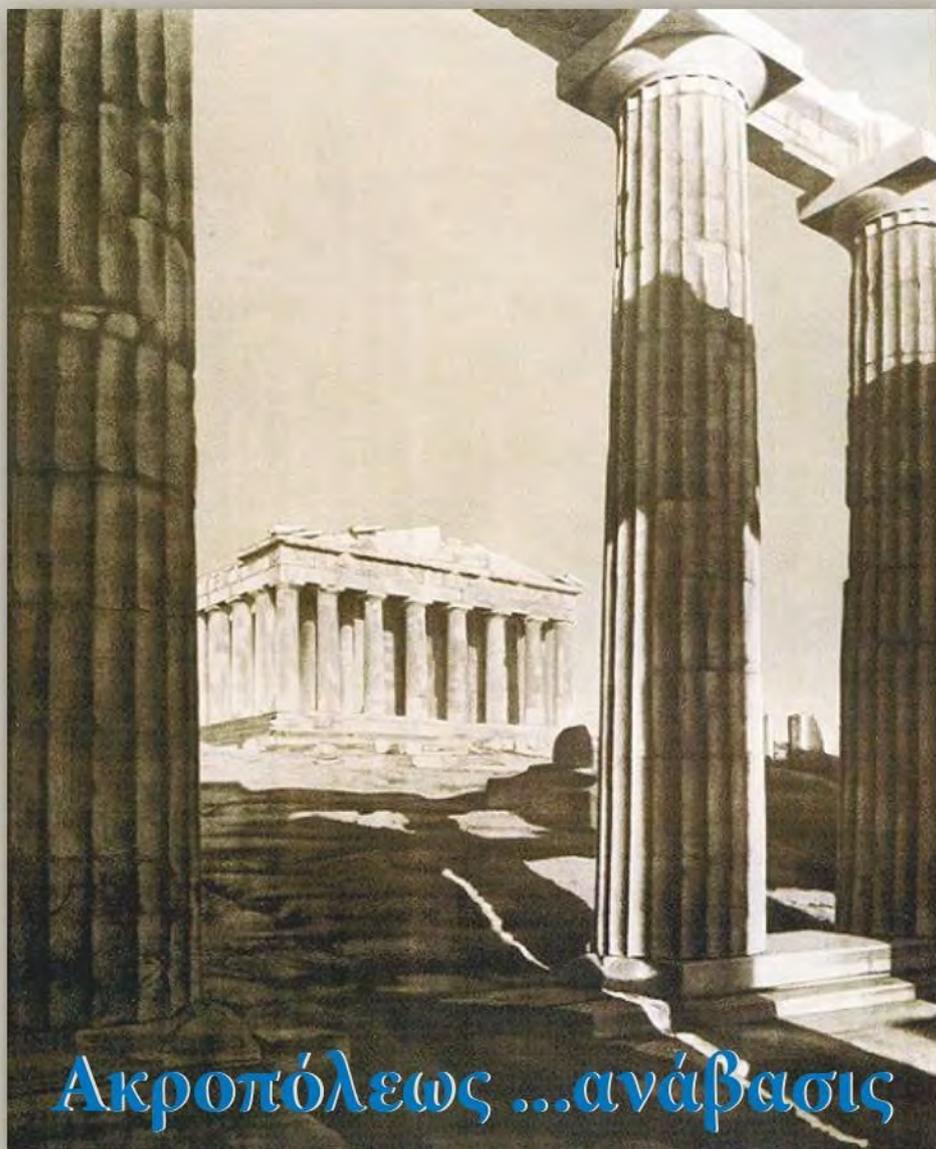


Στάθης Ασημάκης



Ακροπόλεως ...ανάβασις

Β' έκδοση - Συμπληρωμένη

Διανέμεται δωρεάν
Αθήνα 2025

Στάθης Ασημάκης

Ακροπόλεως ...ανάβασις

β' έκδοση - συμπληρωμένη

Διανέμεται δωρεάν
Αθήνα 2025

Τίτλος: **Ακροπόλεως ...ανάβασις**

Συγγραφέας: **Στάθης Ασημάκης**

Εκδότης: **Στάθης Ασημάκης**

Ψηφιακή επιμέλεια: **Στάθης Ασημάκης**

Επιμέλεια εξωφύλλου: **Νόρα Τακτικού-Στάθης Ασημάκης**

Εκτύπωση - Βιβλιοδεσία: **“ΑΛΦΑΒΗΤΟ ΑΕΒΕ” Γραφικές Τέχνες** Βριλησσού 80 Αθήνα, 114 76, tel. 210 6466086, Πολύγωνο Αττικής.

Οι εικόνες των σχεδίων έχουν ληφθεί από το βιβλίο:

«*Η αρχιτεκτονική του Παρθενώνος (Α΄ ΠΙΝΑΚΕΣ)*», του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου. Έκδοση της «*Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας*», Αθήνα 1976.

Η εικόνα (Photo Nelly's) του εξώφυλλου έχει ληφθεί από αφίσα του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού (ΕΟΤ).

© Copyright 2025:

Στάθης Ασημάκης

Ιερωνύμου Συμλωνοπετρίτου (πρώην Λητούς) 7, Τ.Κ. 162 31, Βύρωνας.

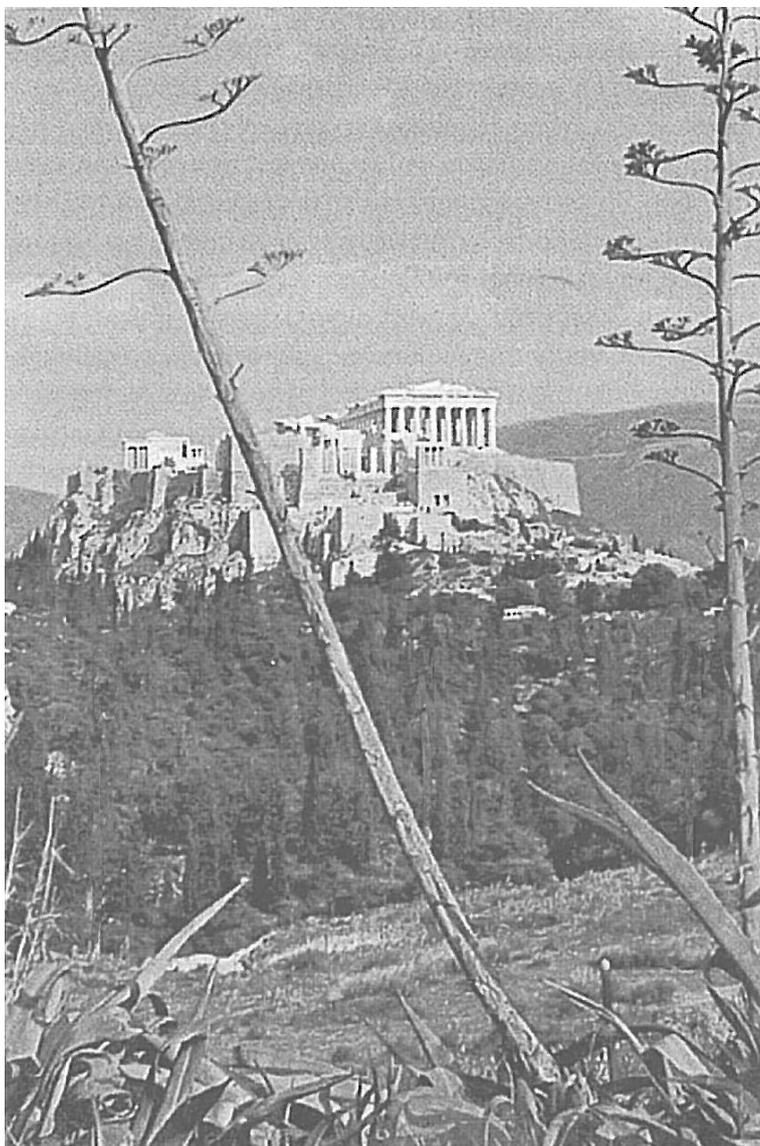
Τηλ.: 210 7645106

E-mail: stathisas@gmail.com

ISBN: 978-618-86470-1-5

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αναπαραγωγή, ολική, μερική ή περιληπτική με οποιοδήποτε τρόπο: μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό ή άλλο, χωρίς προηγούμενη εξουσιοδότηση του εκδότη και συγγραφέα.

***Αφιερώνεται
στα Ελληνικά Νιάτα***



Εικ. 1 *Αθάνατο Μεγαλείο!*

**«Ὡ ταί λιπαραί καί ἰοστέφανοι καί ἀοίδιμοι,
Ἑλλάδος ἔρεισμα, Κλειναί Ἀθῆναι,
δαιμόνιον πτολίεθρον».**
Πίνδαρος



Εικ. 2 Κλεινόν Άστυ.

Περιεχόμενα

Πρόλογος β΄ έκδοσης.....	10
Πρόλογος α΄ έκδοσης.....	12
1. Η εκλογή.....	17
2. Στις παρυφές.....	22
3. Τα Τείχη.....	55
4. Το περιεχόμενο.....	69
5. Η πρόσβαση - Τα Προπύλαια.....	81
6. Ο ναός της Απτέρου Νίκης.....	111
7. Ένα υπαίθριο Μουσείο.....	119
8. Οι Κομπάρσοι.....	127
9. Ο Δευτεραγωνιστής.....	139
10. Ο Μέγας Πρωταγωνιστής.....	187
11. Λίγο πριν τον Μοροζίνι, λίγο μετά τον Έλγιν.....	351
12. Εν κατακλείδι.....	360
13. Προ ...αιρετικά.....	374
Παράρτημα.....	403
1. Πρόταση προς τη Σεβαστή Άκαδημία Αθηνών, άναφορικά με το ύψος του βάθρου του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνᾶς Παρθένου	404
2. Ομοιότητες και διαφορές στο σχεδιασμό του Παρθενώνα και της Αγίας Σοφίας.....	436
Βιβλιογραφία.....	447

Πρόλογος β' έκδοσης

Η θετική ανταπόκριση των αναγνωστών στην α' έκδοση του παρόντος βιβλίου: *“Ακροπόλεως ... ανάθαισις”*, με ώθησε να ασχοληθώ εκ νέου με το σχετικό θέμα, ώστε να συμπληρωθούν ορισμένα κενά που εμφανίστηκαν στην αρχική έκδοση και να διορθωθούν κάποια παροράματα που παρεισέφρυσαν.

Με την ευκαιρία, συμπεριλήφθηκαν στο Παράρτημα που ακολουθεί:

1. Η πρότασή μας, αναφορικά με το ύψος του βάθρου του χρυσελαφάντινου αγάλματος της θεάς Αθηνάς στον Παρθενώνα, που υποβλήθηκε στην Ακαδημία Αθηνών, το έτος 2019.

2. Η παράθεση ομοιοτήτων - διαφορών στο σχεδιασμό των πλέον εμβληματικών μνημείων της αρχαιότητας, του Παρθενώνα και της Αγίας Σοφίας, από την οποία προκύπτει ότι οι αρχιτέκτονες: *Ανθέμιος* και *Ισίδωρος* ενσωμάτωσαν κατά το σχεδιασμό της Αγίας Σοφίας το βασικό *modulor* του Παρθενώνα, που είναι η περίφημη αναλογία **4/9!**

Επειδή την παρούσα έκδοση δεν κατέστη δυνατόν να την αναλάβουν για λογαριασμό και όφελός τους τα *«Παιδικά χωριά SOS Ελλάδος»*, όπως αντίθετα είχε συμβεί με την α' έκδοση, θεώρησα σκόπιμο να προχωρήσω μόνος μου

στην εκτύπωση του υπόψη πονήματος σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων, με νέο εξώφυλλο που επιμελήθηκε η κα **Νόρα Τακτικού**, την οποία ευχαριστώ θερμά, για την εξαιρετική δουλειά της.

Θέλω να πιστεύω ότι η παρούσα έκδοση, που έρχεται στο φως μετά τη συμπλήρωση δεκαπέντε (15) χρόνων από την αρχική, είναι εξίσου καλαίσθητη και θα ικανοποιήσει τους αναγνώστες.

Στάθης Ασημάκης
25/2/2025, Βύρωνας

Πρόλογος α΄ έκδοσης

Ο Παρθενώνας και οι “*σύντροφοί*” του στην Ακρόπολη, δεν θα πάψουν, ποτέ, να είναι αιτία πνευματικής ανάτασης και ανώτερου ψυχικού γλυκασμού, για τους ανθρώπους κάθε γενιάς και φυλής. Θέτουν, όμως, ως προϋπόθεση τη μελέτη τους, γιατί τότε μόνο μπορεί να ανοίξει διάλογος μαζί τους. Επομένως, κάθε προσπάθεια η οποία γίνεται, μικρή ή μεγάλη, στην κατεύθυνση ενημέρωσης για τα μνημεία αυτά, δεν πάει χαμένη.

Είναι, βεβαίως, σημαντικό για μας τους Έλληνες να συνειδητοποιούμε την καλή μας τύχη, που γεννιόμαστε κοντά ή γύρω τους, προνόμιο μέγα θα έλεγα, το οποίο δυστυχώς δεν εκτιμούμε, όσο θα έπρεπε, και είναι και αυτό άλλο ένα “*αμάρτημα*” του σύγχρονου ελληνικού μας βίου.

Πολλοί, πράγματι, έχουν μια επιδερμική σχέση με τα μνημεία της Ακρόπολης, παρά τις δυνατότητες και τις ευκολίες που έχουν σήμερα, για να τα προσεγγίσουν. Αν τύχει και βρεθούν δίπλα τους, είναι μάλλον βαρετοί θεατές, χωρίς πραγματικό ενδιαφέρον για βαθύτερη γνώση της δομής και της ομορφιάς τους, του σκοπού και της ιστορίας τους, αλλά και των κατατρεγμών τους.

Αξίζει, όμως, να αναφέρουμε ένα περιστατικό που φανερώνει, από την άλλη πλευρά, την πηγαία ευαισθησία - αγάπη του απλού Έλληνα, για την αρχαία

κληρονομιά του. Συγκεκριμένα, η Ελλάδα συστάθηκε ως κράτος το έτος 1830, αλλά η Ακρόπολη ως φρούριο παραδόθηκε στους Έλληνες το 1833! Η παράδοση - παραλαβή έγινε μεταξύ του Τούρκου διοικητή **Οσμάν Εφέντη** και του Βαυαρού ταγματάρχη **Πάλλιγκαν**.

Όπως αναφέρει ο Βαυαρός αξιωματικός **Χριστόφορος Νέεζερ**, στα απομνημονεύματά του, που συμμετείχε σ' αυτή την παράδοση - παραλαβή: την άλλη μέρα, πρωί - πρωί, ανέβηκε στην Ακρόπολη κάποιος Χιώτης ναυτικός μαζί με τον γιό του.

Ερχόταν από Πειραιά, ονομαζόταν **καπετάν Δημήτρης** και το μικρό του τρεχαντήρι ναυλοχούσε στο εκεί λιμάνι. Αυτός ο Χιώτης έφερε μαζί του κοντάρι και σημαία κυανή με λεπτές ζώνες, που είχε στο μέσο της σταυρό. Ζήτησε και πήρε την άδεια, από τον ίδιο τον Νέεζερ, για να υψώσει την ελληνική σημαία του στον Παρθενώνα.

Πράγματι, με τη βοήθεια των στρατιωτών το κοντάρι στήθηκε στον Παρθενώνα και, επιτέλους, η ελληνική σημαία κυμάτισε ελεύθερα, μετά από πολλούς αιώνες σκλαβιάς. Ο Νέεζερ κάλεσε, τότε, τους στρατιώτες του να παρουσιάσουν όπλα, και ενώ ο Έλληνας θαλασσοπόρος δάκρυζε από χαρά, μαζί με τον γιο του ζητωκραύγασε για την Ελλάδα!

Δεν έλειψαν, βεβαίως, ποτέ οι άνθρωποι που ποθούσαν να μεταδώσουν και σε άλλους τη μαγεία αυτών των απaráμιλλων μνημείων, την οποία κάποτε ένιωσαν και οι ίδιοι.

Θυμάμαι, γύρω στα 1960, μια ηλιόλουστη Κυριακή στο χωριό μου, την *Αράχοβα Παρνασσού*, που ο παπάς ανακοίνωσε στο εκκλησίασμα ότι είχε έλθει κάποιος

μορφωμένος από την Αθήνα και σκόπευε να μιλήσει για την Ακρόπολη.

Δεν ξέρω πώς σκέφτηκα, πάντως αποφάσισα και εγώ να παρακολουθήσω, παρά το νεαρό της ηλικίας μου, εκείνη την ομιλία. Αυτό που με είχε εντυπωσιάσει και έμεινε αξέχαστο στη μνήμη μου, ήταν ένα απόσπασμα της ομιλίας του σχετικό με την καμπυλότητα του Παρθενώνα.

Ο ομιλητής, συγκεκριμένα, είχε πει ότι, εάν κάποιος τοποθετήσει ένα ραβδί δίπλα σε μια γωνιακή κολώνα του αρχαίου ναού, και στη συνέχεια σταθεί στην άλλη γωνιακή κολώνα της ίδιας πλευράς, τότε, εάν κοιτάξει στο αρχικό σημείο, δε θα μπορέσει να δει το ραβδί και ο λόγος είναι ότι οι κολώνες του Παρθενώνα δεν έχουν τοποθετηθεί σε ευθεία γραμμή!

Πολύ αργότερα, στα 1980, μέσα από ένα εξαιρετικό βιβλίο ξένου συγγραφέα, δεν θυμάμαι το όνομά του, μεταφρασμένο στα ελληνικά, όμορφα εικονογραφημένο, που αναφερόταν στην Ακρόπολη, έμαθα αρκετές χρήσιμες λεπτομέρειες για τα μνημεία του Ιερού βράχου.

Λίγα χρόνια μετά, άκουσα σε ραδιοφωνική εκπομπή την περιγραφή του γνωστού Τούρκου περιηγητή του δέκατου έβδομου (17^{ου}) αιώνα, *Εβλιά Τσελεμπί*, που αναφερόταν στον Παρθενώνα, πριν τη μεγάλη του καταστροφή, και μου προξένησε ιδιαίτερη εντύπωση.

Ειδικότερα, με εξέπληξε η αναφορά του Τσελεμπί σχετικά με το αυτόματο άναμμα των καντηλιών, μέσα στο ναό της Αθηνάς (που στα χρόνια του ήταν τζαμί), με τη βοήθεια των ηλιαχτίδων!

Στη συνέχεια, από ενδιαφέρον για την Ακρόπολη των Αθηνών συγκέντρωνα σημαντικό πληροφοριακό υλικό και κάποια στιγμή αποφάσισα να το καταγράψω,

περιληπτικά, ώστε να το έχω εύκολα διαθέσιμο σε πρώτη ζήτηση.

Μια μέρα, πρότεινα σε αγαπητούς μου συναδέλφους στο Υπουργείο, όπου εργαζόμουν, για μια επίσκεψη στον Ιερό βράχο· με σκοπό να φρεσκάρουμε τις εντυπώσεις μας, να ξαναδούμε τα ιερά μνημεία με ωριμότερη ματιά, να σκεφτούμε βαθύτερα και να ανταλλάξουμε πληροφορίες - σκέψεις, για το ανυπέρβλητο αυτό ελληνικό αρχιτεκτονικό θαύμα.

Η επίσκεψη έγινε και πρέπει να σημειώσω ότι το εν λόγω γεγονός υπήρξε η αφορμή, για να επιμεληθώ περαιτέρω τις σημειώσεις μου για την Ακρόπολη, έτσι που διαβάζοντάς τες κάποιος, ο οποίος δεν έχει το χρόνο να ερευνήσει το όλο θέμα, να μπορεί να αποκτή μια συνοπτική μεν, αλλά περιεκτική πληροφόρηση για τα απaráμιλλα μάρμαρα.

Πρέπει από την αρχή να ξεκαθαρίσω ότι, ούτε ειδικός είμαι, ούτε θέλω να παραστήσω τον ειδικό για την Ακρόπολη. Ο στόχος μου απλά και μόνο είναι να προκύψει, μέσα από τα κατά καιρούς διαβάσματά μου γι' αυτά τα μεγαλειώδη μνημεία, ένα κείμενο που να βοηθάει τον αναγνώστη σε μια ευχάριστη νοερή και συνάμα κατοπιστική ξενάγηση, «ανάβαση» τη θεωρώ, πάνω στον Ιερό βράχο της Ακρόπολης, εξ ου και ο τίτλος του παρόντος βιβλίου: **«Ακροπόλεως ... ανάβασις».**

Η εν λόγω εργασία αναμορφώθηκε ξανά και ξανά. Ήταν πια θέμα χρόνου να λάβει την παρούσα της μορφή, και ανέμενε την εμφάνισή της· ώσπου παρακολουθώντας μια μέρα, τυχαία, κάποια τηλεοπτική εκπομπή, άκουσα για το σημαντικό κοινωνικό έργο των: **«Παιδικών Χωριών SOS Ελλάδος».**

Αμέσως, σκέφτηκα να βοηθήσω με τον δικό μου τρόπο το ευαγές αυτό Ίδρυμα, προτείνοντας στο ίδιο την ανάληψη της έκδοσης της υπόψη εργασίας, χωρίς βεβαίως οικονομική του επιβάρυνση, με στόχο τα έσοδα από την πώληση του βιβλίου να διατεθούν για τους σκοπούς του.

Μετά τις απαραίτητες συνεννοήσεις, η πρόταση έγινε δεκτή από το Διοικητικό Συμβούλιο των **«Παιδικών Χωριών SOS Ελλάδας»**, το οποίο βαθύτατα ευχαριστώ από αυτήν εδώ τη θέση.

Εκφράζω, λοιπόν, την ιδιαίτερη χαρά μου, καθόσον μέσα από αυτή τη δράση θα δοθεί η ευκαιρία να γίνουν, τελικώς, τα ίδια τα παιδιά των **«Παιδικών Χωριών SOS Ελλάδας»**, μέσω των ανθρώπων που τα φροντίζουν και τα αγαπούν, ...εκδότες ενός βιβλίου για την Ακρόπολη!

Ιδιαίτέρως, όμως, θέλω να ευχαριστήσω την αξιότιμη κα **Άννη Κατσούλη**, σημαντικό στέλεχος του εν λόγω Ιδρύματος, η οποία από την πρώτη στιγμή που επικοινωνήσα μαζί της, για το σκοπό αυτό, έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον και με ενθουσιασμό βοήθησε για την ευόδωση της εν λόγω έκδοσης.

Στάθης Ασημάκης
4/4/2011, Βύρωνας

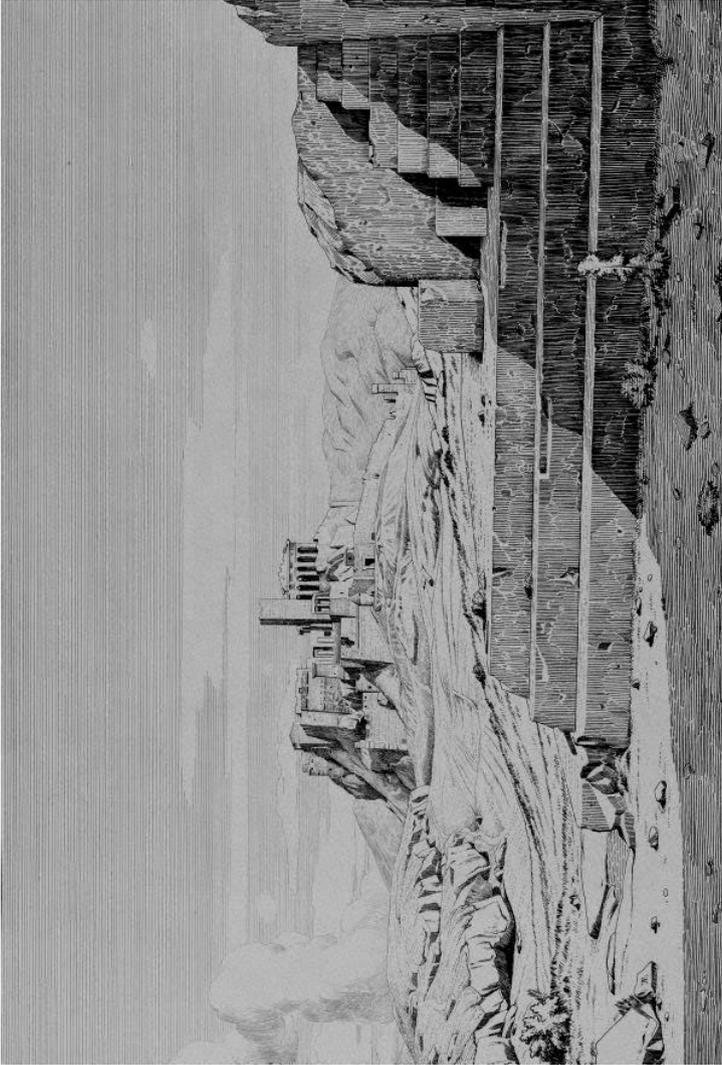
1. Η εκλογή

Παλιά, πολύ παλιά... η θεά Αθηνά, αφότου βγήκε από το κεφάλι του Δία, είχε μεγάλη περιέργεια να δει τα οικόπεδα του πατέρα της. Έτσι, άρχισε τα ταξίδια της, ώσπου μια ηλιόλουστη μέρα έφτασε από μόνη της σε χρόνο *dt*, όπως λέμε σήμερα, στα μέρη της Αττικής.

Πάντα απρόσκλητη αυτή η θεά από τα νιάτα της, όπως απρόσκλητα και ξαφνικά κατεβαίνουν οι ιδέες των σοφών που προστατεύει. Το λέει, εξάλλου, και το όνομά της. Βεβαίως! Το επιβεβαιώνει και ο σοφός Πλούταρχος: «[...]Τῆς Ἀθηνᾶς ὄνόματι καλοῦσι φράζοντι τοιοῦτον λόγον: “ἦλθον ἀπ’ ἐμαυτῆς”, ὅπερ ἐστὶν αὐτοκινήτου φορᾶς δηλωτικόν[...]», και σε απλά Ελληνικά: «[...]Την καλούν με το όνομα της Αθηνάς, που σημαίνει “ήρθα από μόνη μου”, το οποίο ακριβώς είναι δηλωτικό της αυτόβουλης κίνησης[...]».

Κοντοστάθηκε, λοιπόν, κοίταξε με θαυμασμό γύρω - γύρω τα βουνά: *Αιγάλεω, Πάρνηθα, Πεντέλη* και *Υμηττό*, που προστάτευαν το όμορφο λεκανοπέδιο. Μαγεύτηκε, επίσης, από την καταγάλανη θάλασσα του Σαρωνικού και το αποφάσισε, χωρίς πολλές περιστροφές. Το μέρος αυτό θα το έκανε σίγουρα στέκι της, προτού το ανακαλύψουν άλλοι θεοί και το κατοχέψουν. Θα έφτιαχνε και ένα θρόνο καταμεσής, για να αναπαύεται και να ρεμβάζει...

Να υποθέσουμε ότι, χωρίς καθυστερήσεις κίνησε,



Εικ. 3 Η Ακρόπολη από την Πινύκα.

ίσως, κατά την *Πελλήνη*, για να διαλέξει ένα βράχο τον πιο καλό σε σχήμα και διαστάσεις. Τον βρήκε γερό, ασβεστολιθικό στη δομή του, τον μαστόρεψε στις σωστές διαστάσεις (τι *Εργάνη* άλλωστε ήταν;), για να εξυπηρετεί πλήρως τους σκοπούς της. Τον πελέκησε στην επάνω πλευρά, ώσπου να γίνει σχεδόν επίπεδος και με ελαφριά μόνο κλίση από τη μια του άκρη έως την άλλη.

Του έδωσε σχήμα ακανόνιστου ρομβοειδούς, σαν μια τεράστια μακρουλή ασπίδα, με μεγάλη διάσταση περίπου 300 μέτρα και μικρή διάσταση 150 μέτρα περίπου. Με αρκετή δηλαδή επιφάνεια, ώστε να είναι πλήρως λειτουργικός και με στενόμακρο σχήμα, πράγμα που θα εξασφάλιζε καλύτερη χρηστική διαρρύθμιση, σε αντίθεση με τυχόν τετράγωνο ή κυκλικό σχήμα, που θα παρείχε μικρότερη χωροταξική δυνατότητα.

Γύρισε πίσω και τον ρίζωσε στην πιο σωστή θέση μέσα στο Λεκανοπέδιο, δηλαδή σε κατάλληλη απόσταση από τη θάλασσα. Τόσο κοντά, ώστε να εντοπίζονται γρήγορα οι εχθροί, που θα πρόβαλλαν ξαφνικά από το Σαρωνικό, και τόσο μακριά, ώστε να υπάρχει προετοιμασία για αποτελεσματική αντίδραση.

Όχι υπέρμετρα ψηλό, μόνο 156 μέτρα περίπου πάνω από την επιφάνεια της θάλασσας. Τον άφησε να εξέχει από τη γύρω περιοχή εκεί γύρω στα 60 με 70 μέτρα, ώστε, αφενός να έχει καλή εποπτεία παντού γύρω και αφετέρου η πρόσβαση σ' αυτόν να μην είναι κοπιαστική και χρονοβόρα.

Στη συνέχεια, τον διαμόρφωσε έτσι ώστε να είναι καλά προστατευμένος από τις τρεις πλευρές του με απότομο βραχισμό, αφήνοντας ηπιότερη μόνο τη δυτική πλευρά του, για να είναι εύκολη η πρόσβαση με μικρό ανάπτυγμα, και για να μπορεί να οχυρώνεται εύκολα και

αποτελεσματικά.

Δεν ξέχασε, επίσης, τον παράγοντα νερό, γι' αυτό φρόντισε να υπάρχουν εκεί δυο - τρεις πηγές με την απαραίτητη παροχή.

Έφερε μετά διαλεχτούς ανθρώπους - για να τον κατοικούν και να τον φροντίζουν, όσο εκείνη θα έλειπε σε ταξίδια της - ευφυείς, ανήσυχους, δημιουργικούς και με υψηλή αίσθηση του ωραίου, με μια λέξη «δαιμόνιους», που έμειναν αξέχαστοι για πάντα. Τους πρόσφερε, βεβαίως, και το όνομά της, ύψιστη τιμή για ανθρώπους.

Και επειδή είχε την προνοητικότητα, άλλωστε τι θεά της σοφίας ήταν; δεν άργησε να σκεφτεί, έγκαιρα, και το δώρο της (την ελιά) που θα τούς πρόσφερε, όταν θα ερχόταν η κρίσιμη ώρα της ιδιοκτησιακής... επικύρωσης, για να μην την ξεχάσουν οι παροικούντες και ενδώσουν σε άλλους προστάτες.

Ο βράχος αυτός με τη θέληση της Αθηνάς απέκτησε σίγουρα το καλύτερο... *“DNA βράχου”!* Η μοίρα του ήταν πλέον εξασφαλισμένη παντοτινά. Θα ακτινοβολούσε από εκεί σε όλη την οικουμένη τη σοφία και τον πολιτισμό, τη δημιουργικότητα, την καλλιτεχνία, την ευψυχία, την πολιτισμένη συμβίωση, που την ονόμασαν δημοκρατία.

Αν κάποιος παρατηρήσει από ψηλά τον Ιερό Βράχο, μοιάζει να στέκει ακίνητο καράβι. Καράβι φωτεινού πολιτισμού με ρότα από ανατολή σε δύση, στο οποίο, αργότερα, η Δύση θα ερχόταν για να το συναντήσει. Και θα εξακολουθεί στο μέλλον να καταφθάνει, για να αναβαπτίζεται, κάθε φορά που οι φθαρμένες αξίες της δεν θα τη βοηθούν να προχωρήσει.

2. Στις παρυφές

Η βόρεια πλευρά του Ιερού Βράχου είναι δύσβατη, δυσπρόσιτη και απομονωμένη. Εκεί παλιά γυρόφερναν τα φαντάσματα, εκεί είχαν αφετηρία οι θρύλοι. Γι' αυτό οι μυστηριακές λατρείες στην Ακρόπολη έμειναν στη βόρεια πλευρά της.

Η νότια πλευρά λούζεται κυριολεκτικά στο φως όλη τη μέρα. Κατοικήθηκε από τους προϊστορικούς χρόνους. Εκεί, αργότερα, έκτισαν τα θέατρα και τα ωδεία τους οι αρχαίοι Αθηναίοι, για να ψυχαγωγούνται. Είχε και η νότια πλαγιά Ιερά, αλλά αυτά ήταν πιο χρηστικά και πιο οικεία για τον Αθηναίο πολίτη.

Περιδιαβαίνοντας την περιοχή και ξεκινώντας από τα βορειοδυτικά, συναντούμε πρώτα την **Κλεψύδρα Πηγή** [βλέπε εικ. 4]. Ονομάστηκε έτσι, επειδή το νερό της μια ανεβαίνει και μια χάνεται. Αρχικά, λεγόταν **Εμπεδώ**, γιατί την προστάτευε η νύμφη *Εμπεδώ*, που σημαίνει αυτή που έχει γερά θεμέλια. Πράγματι, η *Κλεψύδρα* είχε νερό, το οποίο ερχόταν από πολύ βαθιά.

Με την ευκαιρία να σημειώσουμε τα εξής: Στα χρόνια της επανάστασης του '21, όταν ο Οδυσσέας Ανδρούτσος παρέλαβε την Ακρόπολη και εγκατέστησε σ' αυτήν ως φρούραρχο τον Γκούρα, ανακαλύφτηκε κατά τύχη η αρχαία τούτη πηγή, που είχε με τα χρόνια επιχρωθεί.

Ο Ανδρούτσος, χωρίς χρονοτριβή, ανακαίνισε την



Εικ. 4 Η Κλεψύδρα πηγή.

Κλεψύδρα πηγή και την προστάτευσε με οχύρωση, με σκοπό να έχουν επάρκεια νερού οι Έλληνες αγωνιστές, οι οποίοι κατείχαν, τότε, τον Ιερό Βράχο.

Προχωρώντας πιο πέρα, βλέπουμε ψηλά μια σειρά από σπήλαια. Για το πρώτο σπήλαιο μερικοί λένε ότι ήταν ένα πολύ αρχαίο λατομείο. Το δεύτερο, όμως, σπήλαιο ήταν το **Ιερό του Πύθιου Απόλλωνα** [βλέπε εικ. 5], πατρώου των Αθηναίων. Πατρώος, από πού; Την εξήγηση μάς τη δίνει, όπως πάντα, η Μυθολογία.

Εδώ κάποτε ο Απόλλωνας, κατά τη διάρκεια μικρής στάσης που έκανε σ' ένα ταξίδι του από τη γενέτειρά του (Δήλο) προς τον αγαπημένο του τόπο (Δελφούς), όπου ασκούσε την... «επικερδή» χρησιμοδοσία του, συνάντησε την κόρη του βασιλιά της Αθήνας Ερεχθέα, την Κρέουσα. Τη λιμπίστηκε ερωτικά και τη βίασε.

Όταν η Κρέουσα γέννησε, εξέθεσε το παιδί στην ερημιά, αναγκαστικά, για να μην εκτεθεί η ίδια, μιας και ήταν βασιλοπούλα της παντρειάς. Ο Απόλλωνας, όμως, είδε από τον Όλυμπο το παιδί, που κινδύνευε να το φάνε τ' αγρίμια, και έστειλε τον Ερμή, ο οποίος πήρε το νεογέννητο και το πήγε στην Πυθία, για να το προστατέψει και να το μεγαλώσει.

Το παιδί αυτό, ονόματι Ίων, έμεινε στους Δελφούς και μεγάλωνε μέσα στο Ιερό του πατέρα του. Η Κρέουσα, ως καλή βασιλοπούλα που ήταν, παντρεύτηκε τον τιμημένο Ξούθο. Όμως, μετά τη θεϊκή της εμπειρία, δεν μπορούσε πια να συλλάβει.

Ο Πύθιος θεός που ρωτήθηκε σχετικά, άλλο που δεν ήθελε, τους είπε να πάνε στους Δελφούς και να υιοθετήσουν το πρώτο παιδί που θα συναντήσουν εκεί. Κανόνισε, φυσικά, ο ίδιος το πρώτο αυτό παιδί να είναι ο



Εικ. 5 Ιερά στη σειρά.

Ίων. Έτσι, μεθοδεύτηκε η συνάντηση παιδιού και μάνας, με αποτέλεσμα να επανέλθει ο νεαρός Ίων στην Αθήνα και με τον καιρό να γίνει ο γενάρχης των Ιώνων Αθηναίων. Με αυτόν το μύθο οι Αθηναίοι μπόρεσαν να συνδέσουν στις γενετικές τους αποσκευές τον θεό του φωτός και της αρμονίας, τον Απόλλωνα.

Βεβαίως, στην πραγματικότητα, η λατρεία του Απόλλωνα στην Αθήνα, ήταν επακόλουθο της μεταφοράς του Δήλιου Ταμείου της Συμμαχίας στην Ακρόπολη των Αθηνών, το οποίο βρισκόταν στο Ιερό του Απόλλωνα, στη Δήλο. Έτσι, με αυτόν τον τρόπο, οι Αθηναίοι ήθελαν να δείχνουν ότι δεν ήσαν ξεδιάντροπα άρπαγες, αλλά ευσεβείς προστάτες.

Το επόμενο σπήλαιο ήταν αφιερωμένο στον Ολύμπιο Δία. Μπροστά υπήρχε εσχάρα, ο **βωμός του Διός**

Αστραπαίου ή Κεραυνίου ή Καταιβάτου [βλέπε εικ. 5].

Ο λόγος της ύπαρξης αυτού του Ιερού ήταν, είτε για να αποδιώχνει τους κεραυνούς, στους οποίους ήταν εκτεθειμένος ο βράχος, είτε γιατί είχε πέσει εκεί κάποιος κεραυνός.

Στην αρχαιότητα, πάντοτε, οι κεραυνοβολημένοι τόποι θεωρούνταν από τους Έλληνες ιεροί και άβατοι και χιτζόταν πάντα φράχτης γύρω από τη συγκεκριμένη θέση πτώσης του κεραυνού. Αυτή η θέση ήταν και ο τόπος, όπου έπαιρναν απόφαση με έναν περίεργο τρόπο οι Αθηναίοι Πυθαϊστές, που αποτελούσαν το... Fun club του θεού Απόλλωνα, για να τον επισκεφτούν στους Δελφούς κάθε εννέα (9) χρόνια και να τον προσκυνήσουν.

Η απόφασή τους λαμβανόταν με την προϋπόθεση ότι τρεις(3) μήνες πριν ξεκινήσουν, παρακολουθούσαν από τούτη εδώ τη θέση επί τρία(3) συνεχή μερόνυχτα, την κορυφή της Πάρνηθας, που ονομαζόταν τότε *Άρμα*, περιμένοντας να αστράψει κεραυνός, θεϊκό τάχα σημάδι ότι ο θεός συμφωνούσε, για την πραγματοποίηση του ταξιδιού τους. Επειδή, όμως, ήταν κομμάτι δύσκολο να το πετύχουν, γιατί οι κεραυνοί σε ραντεβού δεν φτάνουν, οι αναβολές ενός τέτοιου ταξιδιού πήγαιναν... σύννεφο.

Από εκεί είχε βγει και η έκφραση: «*Όπότεν δι' Άρματος άστράψει*», για να περιγράψει την απιθανότητα ενός γεγονότος. Μπορεί λοιπόν το λατρευτικό τους ταξίδι να μη γινόταν και έτσι να γλίτωναν την κούραση και την ταλαιπωρία, διότι η απόσταση δεν ήταν λίγη (περίπου 400 χιλιόμετρα ή αρχαϊστί 2.000 στάδια, πήγαινε - έλα), τη συνείδησή τους, όμως, την είχαν ήσυχη.

Θαυμάστε, τώρα, την αποφασιστικότητα και συνέπεια των Θυιάδων γυναικών της Αθήνας, που αποτελούσαν το... Fun club του έτερου θεού στους Δελφούς, του



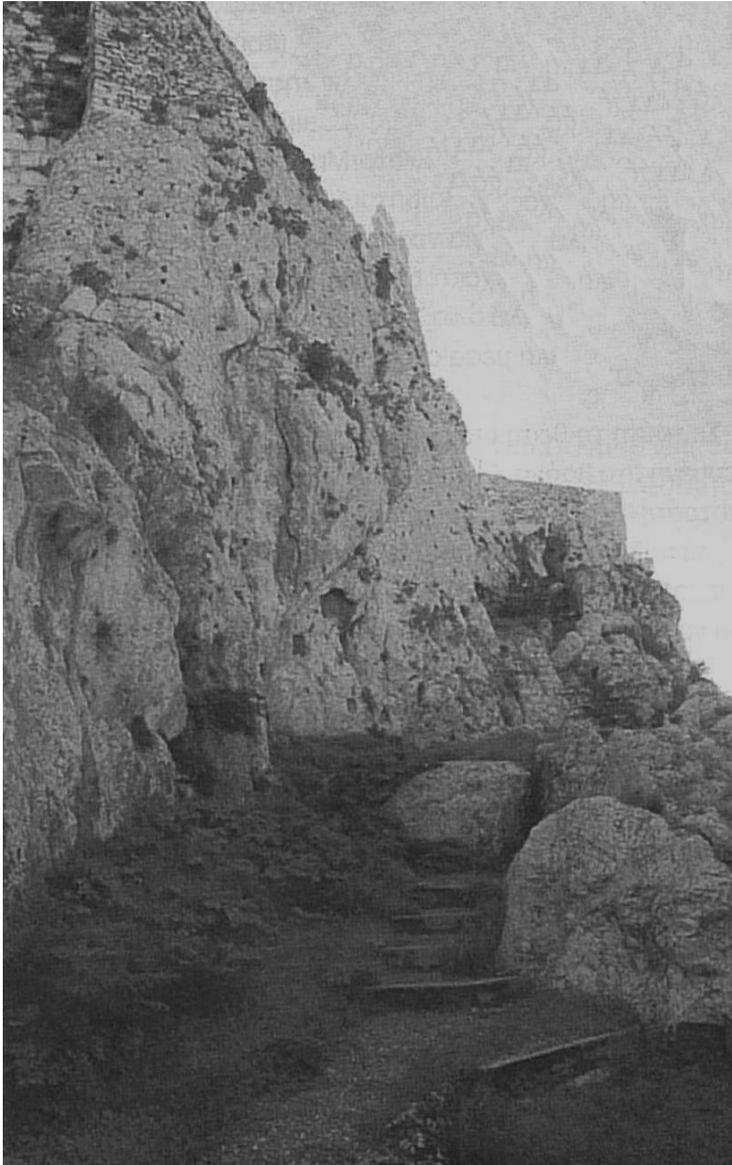
Εικ. 6 *Το σπήλαιο του Πάνα.*



Εικ. 7 Η περιοχή γύρω από τη Μυκηναϊκή Κρήνη.

Διόνυσου. Αυτές οι γυναίκες, ούτε στις σπηλιές του Ιερού Βράχου ανέβαιναν, ούτε κεραυνούς περίμεναν να δουν προηγουμένως σε κάποια κορυφή της Αττικής να αστράφτουν, για να ξεκινήσουν και μάλιστα κάθε δυο(2) χρόνια το ταξίδι τους προς τους Δελφούς, ειδικότερα στο *Κωρύκιον Άντρον* του Παρνασσού.

Μόλις, έμπαινε ο μήνας *Ποσειδεών Α΄* (με το σημερινό ημερολόγιο, μέσα Δεκεμβρίου, ίσως και λίγο νωρίτερα), ξεκινούσαν αποφασισμένες για τη Φωκίδα, κάθε δυο (2) χρόνια, για να συμμετάσχουν στη μυστηριακή τελετή για το θεό Διόνυσο, ακόμα και διακινδυνεύοντας την ίδια τους τη ζωή, αφού μέσα στο καταχείμωνο, ορχούμενες και σε κατάσταση έκστασης, εξέθεταν εαυτές σε μεγάλο κίνδυνο στο παγωμένο περιβάλλον του Παρνασσού.



Εικ. 8 Το Ιερό της Αφροδίτης και του Έρωτα.

Το επόμενο σπήλαιο ήταν το **Σπήλαιο του Πάνα** [βλέπε εικ. 6]. Ο Πάνας ήταν θεός της Αρκαδίας και οι Αθηναίοι φαίνεται, αρχικά, δεν ένιωθαν την ανάγκη να τον τιμούν. Διαβεβαίωσε, όμως, αυτός ο θεός τον δρομέα *Φειδιππίδη* (που γύριζε στην Αθήνα άπρακτος, μετά από την αρνητική απάντηση των Σπαρτιατών) να μη φοβούνται οι Αθηναίοι, γιατί θα τους βοηθούσε αποτελεσματικά στον πόλεμο κατά των Περσών, στον Μαραθώνα. Και έτσι ακριβώς έκανε.

Μετά, οι Αθηναίοι, για να τον ευχαριστήσουν και να τον έχουν πάντα σύμμαχό τους, του αφιέρωσαν Ιερό σε χώρο ταιριαστό, σε σπήλαιο δηλαδή, και μάλιστα όχι σε τυχαία θέση, αλλά μέσα στο καλύτερο... "*σπηλαιϊκό*" τετράγωνο της πόλης.

Σε τούτη τη θέση υπήρχε και υπάρχει ακόμη μια σκάλα λαξευμένη στο βράχο. Είναι η σκάλα που αναφέρεται στο έργο: «*Λυσιστράτη*» του Αριστοφάνη, όπου ο Κινησίας, ο οποίος έχει επιθυμήσει πολύ τη γυναίκα του, το Μυρρινάκι, όπως χαϊδευτικά το αποκαλούσε, φτάνει εκεί φουντωμένος από ερωτική επιθυμία, για να τη συναντήσει και να την παρακαλέσει...

Πιο πέρα, η **Μυκηναϊκή Κρήνη** [βλέπε εικ. 7]. Είναι κοντά και η σπηλιά απ' όπου στα χρόνια της γερμανικής κατοχής ο Σάντας και ο Γλέζος ανέβηκαν στην Ακρόπολη, και κατέβασαν τη γερμανική σημαία, συμβολικά ύψιστη πράξη αντίστασης απέναντι στον ξένο κατακτητή. Μέσα σ' αυτή τη σπηλιά, όταν η Ακρόπολη οχυρώθηκε με κυκλώπειο τείχος, βρέθηκε νερό και έκαναν εσωτερική κάθοδο, για να το αντλούν σε καιρό πολιορκίας.

Το σημαντικό με τη *Μυκηναϊκή Κρήνη* είναι ότι η πρόσβασή της αποτελεί το πιο εντυπωσιακό δείγμα



Εικ. 9 Το Σπήλαιο της Αγραύλου.

μυκηναϊκής τεχνικής στην Ακρόπολη των Αθηνών, διότι η κάθοδος δεν ήταν μόνο στενή και απότομη, αλλά παρουσίαζε και εσωτερικές ανωμαλίες, που απαιτούσαν μεγάλη προσαρμοστικότητα στα τεχνικά προβλήματα που ανέκυπταν. Ειδικότερα, την κάθοδο αποτελούσαν οκτώ (8) τμήματα, τα οποία ήταν κατασκευασμένα με τέσσερες(4) διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με τις ανάγκες του βράχου. Μερικά από τα σκαλιά ήταν κατασκευασμένα από πέτρα, άλλα ήταν από ξύλο. Την όλη κατασκευή υποστήριζαν πλέγματα από ξύλινα δοκάρια. Η χρήση της δεν κράτησε μεγάλο χρονικό διάστημα. Στη συνέχεια, χρησιμοποιήθηκε ως φυσικός αποθέτης και, τελικώς, εγκαταλείφθηκε.

Από τη σκάλα της *Μυκηναϊκής Κρήνης* κατέβαιναν οι **Αρρηφόροι** ήσαν δυο νεαρά κορίτσια αριστοκρατικών οικογενειών, που κατοικούσαν εκ περιτροπής επί ένα χρόνο στην Ακρόπολη, για να μεταφέρουν ένα πανέρι με άρρητα αντικείμενα.

Το παραπάνω γεγονός συνέβαινε κατά τη διάρκεια της νύκτας, στη γιορτή των *Αρρηφορίων*, όπου παρέδιδαν το πανέρι, το οποίο κρατούσαν, παραλαμβάνοντας άλλο μυστικό πανέρι, που έπρεπε να μεταφέρουν πίσω στην Ακρόπολη. Μετά από αυτό έληγε η ετήσια θητεία τους και γύριζαν ευτυχισμένες στα σπίτια τους. Αυτές οι τελετουργίες σχετίζονταν, μάλλον, με την ευφορία της γης.

Πέρα από τη Μυκηναϊκή Κρήνη βρισκόταν το **Ιερό της Ουρανίας Αφροδίτης** και του **Έρωτα** [βλέπε εικ. 8], σε θέση προφυλαγμένη και ρομαντική, όπως αρμόζει στους ερωτευμένους που ψάχνουν για ερωτική φωλιά, μόλις συναντηθούν.



Εικ. 10 Κάτω δεξιά το χορηγικό μνημείο του Θρασύλλου.
Εκεί κοντά περνούσε η οδός του περιπάτου.

Αντίθετα, στο **Ιερό της Πάνδημης Αφροδίτης**, που ήταν στο νότιο μέρος, όλα είναι φανερά.

Στην ανατολική πλευρά ήταν το **Αγραύλιο** [βλέπε εικ. 9] αφιερωμένο στη λατρεία της Αγραύλου. Θα μιλήσουμε πιο κάτω γι' αυτήν και τη λατρεία της. Το μόνο που θα αναφέρουμε εδώ είναι ότι σ' αυτήν ορκίζονταν οι νέοι της Αθήνας, όταν γίνονταν ενήλικες, για τη φύλαξη της πατρίδας με αυτοθυσία.

Κοντά στο Αγραύλιο βρισκόταν το **Ανάκειον**, το Ιερό των Διοσκούρων, που λατρεύονταν ως άνακες (άνακτες;). Ας θυμηθούμε το σχετικό μύθο: Στη Σπάρτη, ο Δίας μεταμορφωμένος σε κύκνο κατάφερε μια μέρα να βρεθεί στην αγκαλιά της όμορφης Λήδας, γυναίκας του

Τυνδάρω. Αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος ήταν να γεννηθούν οι Διόσκουροι: **Κάστορας** και **Πολυδεύκης**.

Ο Κάστορας θνητός, ενώ ο Πολυδεύκης αθάνατος. Έτσι, όταν πέθανε ο θνητός αδελφός, ο άλλος αδελφός, ο αθάνατος, δεν ήθελε να ζήσει μόνος του χωρίς τον αδελφό του. Τότε, ο Δίας τον λυπήθηκε και κανόνισε να ζουν τα αδέλφια αυτά μαζί για πάντα, μια μέρα με τους θεούς και μια μέρα με τους ανθρώπους.

Στη λατρεία τους συμβολιζόταν το «έκλειπον» και το «άνανεούμενον» φως. Επειδή ο Πολυδεύκης εθεωρείτο ο πιο καλός στην πυγμαχία και ο Κάστορας ο πιο καλός στο δρόμο, γι' αυτό λατρεύονταν και ως θεοί «έναγωνιοι», προστάτες δηλαδή των αθλητικών αγώνων.

Επίσης, τους τιμούσαν για τη φιλαδελφεία τους, την ευσέβειά τους, τη δικαιοσύνη τους, τη στρατηγεία τους και την ανδρεία τους. Όσοι τους επικαλούνταν σε βοήθεια, όταν κινδύνευαν, αυτοί πρόθυμα έσπευδαν, είτε στην ξηρά, είτε στη θάλασσα. Μπορούσες, λοιπόν, να μην τους λατρεύεις και να μην τους προσφέρεις θυσίες και τις ανάλογες προσφορές;

Το ιδιαίτερο με την περίπτωση των Διοσκούρων και των Αθηναίων είναι ότι, αρχικώς, και οι δυο πλευρές είχαν έλθει σε ρήξη. Ας θυμηθούμε το σχετικό μύθο: ο Θησέας είχε τη συνήθεια να κλέβει όμορφες γυναίκες, βλέπε: *Αριάδνη*, *Αντιόπη*, *Αναξώ* και λοιπές.

Και όταν ακόμη είχε γεράσει, τη συνήθεια αυτή δεν την είχε κόψει. Έτσι, στα γεράματά του, καθώς αναφέρει ο Πλούταρχος, άρπαξε και την Ελένη την ωραία, βεβαίως, που ήταν μάλιστα σε πολύ μικρή ηλικία, απαγορευτική ακόμα και για νόμιμο γάμο (το 'χε η μοίρα της φαίνεται... αλλά αυτά έχει η μεγάλη ομορφιά). Ήταν επόμενο τα αδέλφια της, ο Κάστορας και ο Πολυδεύκης, να

εισβάλουν στην Αττική και να απαιτήσουν την επιστροφή της αδελφής τους.

Η Ελένη ήταν κρυμμένη στις Αφίδνες. Ο Μενεσθέας, αντίπαλος του Θησέα, έπεισε τους Αφιδναίους να δεχτούν με φιλοφρονήσεις τους Τυνδαρίδες, διότι αυτοί πολεμούσαν ουσιαστικά εναντίον του Θησέα και όχι εναντίον όλων των κατοίκων. Οι Διόσκουροι, εκτός από την παράδοση της αδελφής τους, απαίτησαν να μνηθούν στα υπάρχοντα εκεί μυστήρια. Ο Αφίδνος τους υιοθέτησε και γνώρισαν τιμές, όπως οι θεοί, αφού ονομάστηκαν Άνακες.

Το όνομα αυτό, σύμφωνα με τον Πλούταρχο, προκύπτει από το στερητικό γράμμα άλφα (α) και το ρήμα *ἀκέομαι - οὔμαι = βλάπτω*. Άρα ἄνακες = αβλαβείς. Γιατί, πράγματι, πήραν πίσω την αδελφή τους, χωρίς να πειράξουν κανέναν από τους Αφιδναίους.

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι και η σύνδεση της εν λόγω λέξης με το ἄναξ = βασιλιάς, διότι και οι ἄνακες, τουλάχιστον θεωρητικά... οφείλουν να προστατεύουν και να φροντίζουν, ώστε να ζουν αβλαβείς και με ασφάλεια οι υπήκοοί τους.

Ο Πλούταρχος δίνει και μια άλλη - εφεδρική - εξήγηση, ότι δηλαδή το όνομα ἄνακες μπορεί να προέρχεται από το επίρρημα *άνω*, διότι οι Διόσκουροι έγιναν ο αστερισμός των Διδύμων.

Σύμφωνα με τον Πausanias, μέσα στο Ιερό αυτό βρίσκονταν τα αγάλματα των Διοσκούρων σε όρθια στάση και των παιδιών τους, καβάλα σε άλογα. Μάλιστα, στον ίδιο αυτό χώρο ο Πολύγνωτος ζωγράφισε τον γάμο τους με τις κόρες του Λεύκιππου. Με την ευκαιρία, θα αναφέρουμε ότι, αργότερα, στα χρόνια του Οκταβιανού Αυγούστου, οι Ρωμαίοι αντέγραψαν τους Αθηναίους και

στο θέμα αυτό και ίδρυσαν προς τιμή τού Κάστορα και του Πολυδεύκη ναό, τον οποίο ονόμασαν των *Διδύμων θεών*. Μάλιστα, τον είχαν τοποθετήσει στη βάση τού πιο απόκρημνου βράχου του Παλατινού λόφου, κάτι δηλαδή ανάλογο που είχαν κάνει οι Αθηναίοι με το Ανάκειον στα ριζά τού βράχου της Ακρόπολης.

Στη συνέχεια, υπήρχε ο **Περίπατος**, ο οποίος περιέτρεχε νότια την Ακρόπολη. Ήταν μια επιμελημένη κατασκευή δρόμου με σχετικά ευρεία διατομή και μάλιστα πάνω σε απότομη πλαγιά, που είχε απαιτήσει, για λόγους ασφαλούς στήριξης, τη δημιουργία αναλημματικού τοίχου σε μεγάλο μήκος.

Η νότια πλευρά, ως πιο φωτεινή, συγκέντρωνε πιο κάτω δημόσια οικοδομήματα τέρψης και ψυχαγωγίας για τους Αθηναίους, όπως: το **Ωδείο του Περικλή** και το **Θέατρο του Διονύσου**.

Πάνω στο νότιο τείχος της Ακρόπολης προς την πλευρά του θεάτρου του Διονύσου, ήταν τοποθετημένο ένα επίχρυσο **Κεφάλι της Γοργόνας**, που σκότωσε κάποτε η Αθηνά και γύρω από αυτό ήταν φτιαγμένη μια **αιγίδα**. Δεν μπορούσε να γίνει αλλιώς, γιατί εάν δεν παινέψεις το σπίτι σου... Εδώ, λοιπόν, υπήρχε σίγουρα η πιο παλιά διαφημιστική πινακίδα και μάλιστα σε περίοπτη θέση!

Ας βάλουμε, όμως, τα πράγματα στη σειρά. Στην Αττική ιστορούσαν πως στον τόπο τους, και ακριβώς στη θέση *Φλέγρα*, οι Ολύμπιοι θεοί και οι Γίγαντες είχαν στήσει μάχη τρικούβερτη. Εκεί ζούσε μια κόρη τής Γης, ένα φοβερό τέρας, η *Γοργόνα*, που έκανε την αποκοτιά να συμμαχήσει με τους Γίγαντες.



Εικ. 11 Αναπαράσταση του χορηγικού μνημείο του Θρασύλλου.

Αυτή τη Γοργόνα έλεγαν ότι η Αθηνά την τιμώρησε με φρικτό τρόπο, όχι μόνο τη σκότωσε, αλλά και την ... έγδαρε! Στο κατόπι, έφτιαξε με το τομάρι της μίαν αιγίδα που τη φορούσε για θώρακα.

Μάλιστα, όταν μετέφερε τον Εριχθόνιο στην Αθήνα, του έδωσε προίκα - κληρονομιά, δυο δοχεία από το αίμα της Γοργόνας, που είχε διπλή δύναμη: Το χυμένο από αριστερά έφερνε τον θάνατο και το χυμένο από δεξιά έδινε τη ζωή.

Κατ' άλλους η θεά, όπως θα δούμε παρακάτω, πριν βάλει τον Εριχθόνιο στο κουτί, για να τον μεταφέρει στο Κλεινόν Άστυ, είχε φροντίσει να στάξει δυο σταγόνες στα μάτια του από το αίμα της Γοργώς. Η σταγόνα στο αριστερό μάτι, ήταν για να φέρνει τον θάνατο, και η σταγόνα στο δεξί μάτι, για να προφυλάσσει από τις αρρώστιες. Τιμωρός, αλλά ταυτόχρονα και σωτήρας ο Εριχθόνιος είχε αργότερα εξασφαλισμένη τη βασιλεία

του στην Αθήνα.

Εκεί κοντά είναι μια σπηλιά (γνωστή ως «*Παναγιά Σπηλιώτισσα*», λόγω της υπάρχουσας κάποτε βυζαντινής εκκλησίας, αφιερωμένης στην Παναγία), που το 319 π.Χ. είχε διαρρυθμιστεί σε χορηγικό μνημείο, το λεγόμενο μνημείο του **Θρασύλλου** [βλέπε εικ. 10 και 11].

Η όψη του είχε τη μορφή δίθυρου πυλώνα με παραστάδες, κεντρικό πεσσό, θυρώματα, επιστύλιο με συνεχή σειρά σταγόνων, ζωφόρο και γείσο. Η ζωφόρος έφερε διακόσμηση με δέκα στεφάνια ελιάς, ανά πέντε ένθεν και ένθεν ενός κεντρικού στεφανιού από κισσό, ενώ επάνω από το γείσο στέκονταν τα βάθρα για τους χορηγικούς τρίποδες του Θρασύλλου και του γιου του, Θρασυκλή.

Το μνημείο αυτό καταστράφηκε μετά από τον κανονιοβολισμό το 1827, κατά την πολιορκία της Ακρόπολης από τους Τούρκους, με αποτέλεσμα να σκοτωθούν και να τραυματιστούν πολλοί από τους ευρισκόμενους εκεί μέσα υπερασπιστές του.

Αξίζει να αναφερθεί ότι το «**Θρασύλλειο**» μνημείο αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και επηρέασε μορφολογικά ένα μεγάλο αριθμό κτηρίων στη Δύση, την περίοδο του κινήματος του νεοκλασικισμού και της ελληνικής Αναγέννησης στην Ευρώπη και στη Βόρεια Αμερική, κυρίως κατά τον 19^ο αιώνα.

Αναφέρεται, ενδεικτικά, ότι μια από τις πλέον καθарές και πρώιμες υιοθετήσεις του μορφολογικού θέματος του θριγκού του Θρασύλλειου βρίσκεται στη Rotonda του Καπιτωλίου της Ουάσιγκτον.

Σύμφωνα με τον Παισανία, πάνω σ' αυτή τη σπηλιά



Εικ. 12 Ό,τι απόμεινε από το Ασκληπιείον.

υπήρχε στημένος ένας **Τρίποδας**, με παράσταση τον Απόλλωνα και την Άρτεμη να σκοτώνουν τα παιδιά της Νιόβης.

Ας θυμηθούμε λίγο τον γνωστό μύθο: Όταν η Νιόβη καυχήθηκε πως είχε πιο πολλά και πιο όμορφα παιδιά από τη Λητώ, ο Απόλλωνας και η αδελφή του Άρτεμις θέλησαν να υπερασπιστούν τη δόξα της μητέρα τους και ανέλαβαν αμέσως δράση. Πήραν τα τόξα τους και ο μεν Απόλλωνας ανέλαβε τους γιούς της Νιόβης, η δε Άρτεμις ανέλαβε τις κόρες της. Υπήρξε έτσι ένα αιώνιο μάθημα προς τους απανταχού της γης οϊηματίες, πόσο μάλλον για τους ασεβείς και υβριστές απέναντι των θεών.

Επίσης, πάνω από τη σπηλιά, όπου βρισκόταν το χορηγικό μνημείο του Θρασύλλου, ορθώνονται δυο σχεδόν ισομεγέθεις αράβδωτοι μαρμάρινοι κίονες με τρίπλευρα κορινθιακά κιονόκρανα [βλέπε εικ. 15].

Οι κίονες αυτοί χρονολογούνται στον 4^ο π.Χ. αιώνα, αλλά είναι άγνωστα τα περιστατικά ανάθεσής τους· έχουν, όμως, τη δική τους ξεχωριστή ιστορία και σημασία. Καταρχάς, δεν αποτελούσαν τμήμα κάποιου κτηρίου, αλλά χρησίμευαν, για να φέρουν στην κορυφή τους χορηγικούς τρίποδες.

Είναι της ίδιας τεχνοτροπίας και κατασκευής, με σπονδύλους που έφεραν μεταλλικούς συνδέσμους. Είναι διαφορετικού ύψους, παρότι βρίσκονται πολύ πλησίον ο ένας με τον άλλο. Ο δυτικός κίονας έχει ύψος 10,80 m και ο ανατολικός έχει ύψος 12,40 m.

Οι κίονες αυτοί έχουν επιβιώσει όλων των σεισμών που έχουν συμβεί στην Αθήνα από την κατασκευή τους δηλαδή από τον 4^ο π.Χ. αιώνα μέχρι σήμερα (!) Κατόρθωσαν, μάλιστα, να διασωθούν με λίγες μόνο

φθορές και κατά τις πολιορκίες του 1687 και του 1826 - 1827.

Υπάρχουν, βεβαίως, κάποιες μετατοπίσεις μεταξύ των σπονδύλων τους, αλλά αυτές οφείλονται στο «*λίκνισμά*» τους, εξαιτίας των σεισμικών δράσεων τόσων αιώνων, και αυτό είναι σήμερα και το μεγάλο τους «*προτέρημα*»¹ διότι έχουν λειτουργήσει και λειτουργούν ως «*φυσικά σεισμοσκόπια*»¹ όλων των σεισμών της Αθήνας από τον 4^ο π.Χ. αιώνα μέχρι σήμερα (!) και γιατί όχι και στο μέλλον.

Με τη μελέτη τους οι μηχανικοί μπορούν να καθορίσουν ένα άνω όριο σεισμικών δράσεων που θα ήταν δυνατόν να πλήξουν την Αθήνα. Ειδικότερα, για τον υπολογισμό αυτόν ο πλέον χρήσιμος είναι ο δυτικός βραχύτερος κίονας, επειδή αυτός μπορεί να καταρρεύσει για αρκετά μικρότερη ένταση των σεισμικών διεγέρσεων σε σχέση με τον ανατολικό ψηλότερο κίονα, καθόσον σύμφωνα με τη σεισμική μηχανική, ο κίνδυνος ανατροπής λικνιζομένων σωμάτων αυξάνεται, όταν μειώνεται το μέγεθός τους.

Πιο πέρα βρισκόταν το **Ασκληπιείον** [βλέπε εικ. 12]. Το Ιερό του Ασκληπιού ιδρύθηκε στα τέλη του 5^{ου} π.Χ. αιώνα από κάποιον ονόματι Τηλέμαχο, ο οποίος εισήγαγε τη λατρεία του θεού από την Επίδαυρο στην Αθήνα.

Ουσιαστικά θα λέγαμε ότι αυτός αντέγραψε το «*Ε.Σ.Υ.*»... της Επιδαύρου της εποχής εκείνης και το

¹«*Η σεισμική μαρτυρία δυο κλασικών Αθηναϊκών κίωνων*», Νικολάου Αμβράζη και Ιωάννη Ψυχάρη, Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, Έτος 2012, Τόμος 87^{ος}.

μετέφερε στην Αθήνα. Η συγκεκριμένη τοποθεσία επιλέχτηκε, λόγω της ευήλιας θέσης της και μιας μικρής πηγής που υπήρχε εκεί στα βράχια, απαραίτητο στοιχείο για τους καθαρισμούς των ασθενών.

Το Ιερό αποτελείτο από μικρό ναό του Ασκληπιού και δυο στοές. Η μια ήταν δωρική και διώροφη. Αυτή χρησίμευε ως θεραπευτήριο, που τότε ονομαζόταν «εγκοιμητήριο», γιατί εκεί κοιμούνταν οι ασθενείς με σκοπό να δουν στον ύπνο τους το θεό, ο οποίος, είτε τους θεράπευε αμέσως, είτε τους υποδείκνυε τον τρόπο θεραπείας τους. Μια δεύτερη μικρότερη ιωνική στοά βρισκόταν λίγο πιο δυτικά. Διέθετε τέσσερα(4) δωμάτια, στα οποία διέμεναν οι διάφοροι επισκέπτες, μάλλον οι συγγενείς των βαριά ασθενών, που έρχονταν από τα περίχωρα της Αττικής.

Αργότερα, στη θέση του Ασκληπιείου χτίστηκε μια χριστιανική εκκλησία, βασιλικού ρυθμού, αφιερωμένη στους *Αγίους Αναργύρους*, καθόλου τυχαίο, βεβαίως, αφού οι συγκεκριμένοι άγιοι ήταν ιατροί και θεωρούνται από τους πιστούς προστάτες των ασθενών. Δίπλα στο Ασκληπιείο υπήρχε ωραία κτισμένη κρήνη από τα αρχαϊκά χρόνια. Εκεί, σύμφωνα με τη Μυθολογία, διαδραματίστηκαν πολύ δυσάρεστα γεγονότα. Η Αλκίππη, κόρη του Άρη, πήγε μια μέρα για να πάρει νερό. Την είδε ο Αλιρρόθιος, ο γιός του Ποσειδώνα, του καλάρωσε και τη βίασε.

Δεν ήταν άτακτοι μόνο οι Ολύμπιοι θεοί περί τα ερωτικά, ήταν επίσης άτακτα και τα τέκνα τους. Το μήλο, εξάλλου, όπως λέει και η λαϊκή παροιμία κάτω από τη μηλιά πέφτει. Ο Άρης, όμως, σκότωσε τον Αλιρρόθιο και τότε ο Ποσειδώνας απαίτησε να δικαστεί ο Άρης. Δεν συγκροτήθηκαν, ούτε... εξεταστικές επιτροπές, ούτε άλλη



Εικ. 13 Το Ιερό της Θέμιδος (;)

διαδικασία που θα κουκούλωνε την υπόθεση! Τον πήγαν κατευθείαν πάνω σ' ένα βράχο που βρίσκεται κοντά στην Ακρόπολη, όπου δικάστηκε και αθώωθηκε, διότι θεωρήθηκε από τους ενόρκους και τους δικαστές ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση επρόκειτο για έγκλημα τιμής και ο κατηγορούμενος τελούσε... εν βρασμώ ψυχής! Από τότε ο βράχος αυτός ονομάζεται **Άρειος Πάγος**.

Ακόμα δυτικότερα υπήρχε μια σειρά από ιερά, όπως: Το **Ιερό της Θέμιδος** [βλέπε εικ. 13]. Η Θέμις ήταν μια από τις γυναίκες του Δία. Αυτό από μόνο του δεν λέει και πολλά πράγματα. Εάν, όμως, σκεφτούμε ότι μαζί του η Θέμις έκανε έξι(6) παιδιά και τι παιδιά, τις τρεις(3) μοίρες: την *Κλωθώ*, τη *Λάχηση* και την *Άτροπο*, και τις τρεις *Ωρες*: τη *Δίκη*, την *Ευνομία* και την *Ειρήνη*, τότε μπορούμε να καταλάβουμε τον σεβασμό που της άξιζε από τους Αθηναίους.

Το **Ιερό της Πάνδημης Αφροδίτης**. Η Αφροδίτη είχε διπλή υπόσταση. Με την αρχαιότερη υπόστασή της είχε την επωνυμία **Ουρανία** και εξέφραζε τον νόμιμο, τον καθαρό έρωτα και το συζυγικό δεσμό. Με τη δεύτερη υπόστασή της είχε την επωνυμία **Πάνδημος** και εξέφραζε τον ελεύθερο, τον αγοραίο έρωτα και ήταν προστάτισα των εταίρων.

Το **Ιερό της Κουροτρόφου**. Την επωνυμία, «*Κουροτρόφος*», την είχαν τρεις(3) θεές: πρώτη και κύρια η αρχέγονη Μήτηρ θεών, δηλαδή η *Γαία*. Αυτή και αν μεγάλωσε απογόνους...: δεύτερη η *Αθηνά*, μετά τις μητρικές φροντίδες της προς τον Εριχθόνιο· τρίτη η *Άρτεμις*, δικαιολογημένα και αυτή, επειδή βοήθησε όχι

μόνο στο ξεγένημα του μικρότερου αδελφού της Απόλλωνα, αλλά και στην ανατροφή του, τότε που η μητέρα τους, η Λητώ, είχε πολλά “*τρεχάματα*” με την Ήρα.

Για την Ήρα, που εκ της θέσεώς της στο Δωδεκάθεο, θα έπρεπε να είχε τον τίτλο της κουροτρόφου, καθόσον προστάτευε τον γάμο, την οικογένεια, τη μητρότητα, τη νομιμότητα των παιδιών, την κληρονομιά και τα δικαιώματα της νόμιμης συζύγου («*κουριδής αλόχου*»), δεν παίρνουμε και όρκο. Ο λόγος, η διαγωγή της απέναντι στο παιδί της, τον Ήφαιστο, που δεν ήταν και η ενδεδειγμένη. Μόλις αντιλήφθηκε τη χλωτότητά του, τον έπιασε και τον εκσφενδόνισε πέρα μακριά, καταμεσής στο Αιγαίο Πέλαγος.

Ευτυχώς για την... τεχνολογία, τον βρήκε έγκαιρα η θεά Θέτις, η οποία, αφού τον συμμαζέψε, τον φρόντισε μαζί με τις άλλες αδελφές της, τις Νηρηίδες. Αυτός αργότερα τα κατάφερε και επέστρεψε στον Όλυμπο, με το γνωστό κόλπο του, δηλαδή με το χρυσό θρόνο - δώρο προς τη μάνα του - που είχε αόρατα δεσμά.

Τώρα, σε ποια θεά ήταν αφιερωμένο το εν λόγω Ιερό στις παρυφές της Ακρόπολης, είναι προς διερεύνηση. Θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι ήταν αφιερωμένο μάλλον στην μητέρα των θεών, τη *Γαία*, η οποία μάλιστα δεν λατρευόταν μόνο ως τροφός των παιδιών, αλλά και ως θεότητα του θανάτου, πέραν του ότι ήταν και η αρχέγονη προφήτισσα και η αρχική ιδιοκτήτρια του Δελφικού μαντείου.

Το **Ιερό της Δήμητρας Χλόης**. Χλόης γιατί; Διότι τη θεά Δήμητρα με την κόρη της, Περσεφόνη, μαζί και το Διόνυσσο, τους γιόρταζαν οι γυναίκες της Αθήνας στα

«Αλώα», τον Δεκέμβρη μήνα. Ζητούσαν στη γιορτή αυτή την προστασία των χωραφιών τους, που μόλις άρχιζαν να πρασινίζουν, γι' αυτό φαίνεται η θεά της Γεωργίας προσονομαζόταν *Χλόη*. Μάλιστα, κατά τη διάρκεια τούτης της γιορτής άνοιγαν οι Αθηναίοι τα βαρέλια με τα γιοματάρια τους.

Το **Ιερό του Αιγέα**, του βασιλιά της Αθήνας, πατέρα του Θησέα, που είχε τη γνωστή τραγική κατάληξη. Συγκεκριμένα, αυτός από κακή πληροφόρηση για τη ζωή του γιού του και από βιασύνη του, βρέθηκε σε απόγνωση και τσακίστηκε στα βράχια της Ακρόπολης, πέφτοντας από το πλάτωμα του Ναού της Απτέρου Νίκης.

Ήταν ένα ιερό, για να θυμίζει στους Αθηναίους ότι η απόγνωση στον άνθρωπο είναι πολύ κακός σύμβουλος, που φέρνει, εν τέλει, δυστυχία και δημιουργεί δράματα. Λέτε να λειτουργούσε αποτρεπτικά, όπως κάτι ανάλογο συμβαίνει σήμερα με τα εικονοστάσια στους δημόσιους δρόμους, που προειδοποιούν τους οδηγούς για αλλαγή κυκλοφοριακής συμπεριφοράς, με σκοπό την αποφυγή ατυχημάτων;

Τα ιερά του **Διός Φιλίου** και του **Διός Μειλίχιου**. Οι Αθηναίοι, φαίνεται, αφιέρωσαν στον Δία και τέτοια ιερά, για να τον καλοπιάνουν και να μην έχουν σοβαρούς μπελάδες μαζί του...

Οι Έλληνες, πάντως, λάτρευαν το Δία και ως Μειλίχιο, ως θεό δηλαδή που μαλάκωνε, όταν σε ώρα ανάγκης τον παρακαλούσαν να αλλάξει τον καιρό ή να τους χαρίσει πλούτο.

Ο τρόπος που τον παρακαλούσαν, ήταν με μειλίχιες (με μέλι δηλαδή) ιλαστήριες προφορές. Οι Αθηναίοι τον

γιόρταζαν ως Μειλίχιο στις αρχές της άνοιξης, σε μια γιορτή που λεγόταν *Διάσια*. Ως Φίλιος ή Φιλήσιος λατρευόταν ο Δίας, όταν τιμόταν ως προστάτης της φιλίας.

Το **Ιερό των Ευμενίδων ή Σεμνών Θεαινών**, το οποίο βρισκόταν στη δυτική πλευρά της Ακρόπολης κάπου κοντά στο βράχο του Αρείου Πάγου. Πίσω από τη δημιουργία αυτού του Ιερού κρύβεται μια ολόκληρη *“ιστορία”*, που έχει το ενδιαφέρον της.

Ας την παρακολουθήσουμε, εν συντομία, όπως μας την παρουσιάζει ο Αισχύλος στις *«Ευμενίδες»* του. Όλα ξεκίνησαν με ένα φόνο, που έγινε κάποτε στο Άργος. Μιλάμε για τον φόνο της Κλυταιμνήστρας από τον γιό της, τον Ορέστη. Ο μητροκτόνος εξουθενωμένος έφτασε κάποια στιγμή στους Δελφούς, ικέτης στο Ιερό του Απόλλωνα.

Οι Ερινύες αποκαμωμένες από το κυνηγητό, αφού τον κύκλωσαν και ήταν πια σίγουρες, πήραν έναν υπνάκο, για να τον *“περιποιηθούν”* καταλλήλως στη συνέχεια, ξεκούραστες και με την άνεσή τους. Ο Απόλλωνας, εν τω μεταξύ, βρήκε την ευκαιρία να πείσει τον Ορέστη να φύγει αμέσως, προτού αυτές ξυπνήσουν, για την Αθήνα, με τη συνοδεία του Ερμή. Ο Ορέστης στην κατάσταση που ήταν, δεν είχε και άλλη επιλογή.

Με το που ξυπνούν οι Ερινύες και διαπιστώνουν την εξαφάνιση του υποψήφιου θύματός τους, γίνονται έξαλλες με τον Απόλλωνα. Ο Φοίβος τις διώχνει από το ιερό του και αυτές καταφτάνουν άρον - άρον στην Αθήνα, για να αποτελειώσουν το έργο τους. Όμως, στην Αθήνα οι κατηγορούμενοι γίνονται ένοχοι, μόνο εάν το αποφασίσει το Δικαστήριο.

Στήνεται λοιπόν δίκη στον Άρειο Πάγο και μάλιστα με πρόεδρο την ίδια τη θεά Αθηνά. Σε λίγο, καταφτάνει και ο Απόλλωνας για υπεράσπιση. Ο Φοίβος, ως αρσενικός που είναι, θεωρεί ότι ο πατέρας είναι πολυτιμότερος από τη μητέρα και τάσσεται υπέρ της αθώωσης, άσε που ο ίδιος είχε σπρώξει με τον τρόπο του τον Ορέστη στην πράξη αυτή.

Οι δικαστές σταθμίζουν τα υπέρ και τα κατά της υπόθεσης και στο τέλος χωρίζονται στα δυο και ισοψηφούν. Έλα, όμως, που η πρόεδρος Αθηνά είναι αναφανδόν υπέρ του Ορέστη, αφού η ίδια δεν γνώρισε μάνα και ανάλογες ευαισθησίες δεν είχε, και υποστήριζε γενικώς τους άντρες σε όλα, εκτός από τον... γάμο τους φυσικά.

Τελικώς, με την ψήφο της προέδρου ο Ορέστης αθώωθηκε. Αυτός για να ευχαριστήσει τους Αθηναίους και την προστάτισσά τους, τους υποσχέθηκε ότι το Άργος θα είναι παντοτινός σύμμαχος της Αθήνας. Το 'πε και το 'κανε, άφησε τέτοιο όρο στη διαθήκη του και οι Αργείοι τον τήρησαν απαρέγκλιτα.

Οι Ερινύες, όμως, ήταν που ήταν οργισμένες γενικώς, έγιναν ακόμα πιο έξαλλες και αυτή τη φορά τα έβαλαν με τους νεαρούς θεούς, την Αθηνά και τον Απόλλωνα, που άρπαξαν και έριξαν κάτω αιώνιους νόμους. Άρχισαν τις κατάρες και τις απειλές, για φοβερά δεινά που θα έφερναν στους Αθηναίους.

Η προστάτισσα Αθηνά δεν τις φοβήθηκε και αμέσως υπενθύμισε όχι μόνο ότι είναι κόρη του Δία, αλλά ξέρει και πού έχει κρυμμένο τον κεραυνό ο πατέρας της. Αμέσως, όμως, έριξε και γέφυρες συνεννόησης. Είπε, πως αν πάρουν τον ομματιών τους και φύγουν θυμωμένες, αυτές θα χάσουν, γιατί θα στερηθούν τιμές

και δόξες. Τις κτύπησε δηλαδή στο ευαίσθητο σημείο τους, αφού μέχρι τώρα δεν είχαν δοκιμάσει ποτέ τιμές και λατρείες από τους ανθρώπους και έτσι η μεταστροφή τους έγινε! Ποιος, εξάλλου, μπορεί να αντισταθεί σε δόξες και τιμές; Στο σημείο αυτό καλό είναι να παρακολουθήσουμε το χαρακτηριστικό διάλογο (“*Θεϊκό ψηστήρι*”) μεταξύ της Αθηνάς και της πρεσβύτερης από το Χορό των Ερινύων.

«[...]

ΑΘΗΝΑ. Δεν θα κουραστώ βέβαια για το καλό σου να μιλώ, για να μην πεις ποτέ πως από μένα, μια νεότερη θεά, συ, μια παλιά θεά, κι από τους κατοίκους της πόλης μου περιφρονημένη και αφιλοξένευτη από τη χώρα διώχτηκες.

Αν έχεις σεβασμό αγνό για την Πειθώ, που είναι της δικής μου γλώσσας τα καταπραϊντικά και γοητευτικά λόγια, θα μείνεις βέβαια. Αν πάλι να μείνεις δε θελήσεις, δε θα είχες δίκαιο να ρίξεις πάνω σ’ αυτή την πόλη κάποια οργή, κάποιο θυμό ή ζημιά για το λαό μου. Διότι μπορείς να έχεις το μερίδιό σου σ’ αυτή τη γη με το δικαίό σου και να τιμέσαι μ’ όλες τις τιμές. (Ξαφνικά και σε άλλη ατμόσφαιρα)

ΧΟΡΟΣ. Αφέντρα Αθηνά. Ποια κατοικία να έχω λες;

ΑΘΗΝΑ. Από κάθε δυστυχία απίκραντη. Μόνο δέξου την.

ΧΟΡΟΣ. Δέχομαι λοιπόν. Ποια τιμή εμένα περιμένει;

ΑΘΗΝΑ. Να μην προκόβει κανένα σπίτι χωρίς τη βοήθειά σου.

ΧΟΡΟΣ. Συ θα το κάνεις αυτό, ώστε να έχω τόσο μεγάλη δύναμη;

ΑΘΗΝΑ. Όποιον μόνο σε τιμά να προκόβει θα κάνουμε.

ΧΟΡΟΣ. Και θα μου δώσεις εγγύηση γι’ αυτό για όλα τα χρόνια;

ΑΘΗΝΑ. Ναι, γιατί όσα δε τα κάνω δεν μπορώ να τα υπόσχομαι.

ΧΟΡΟΣ. Φαίνεται πως με μάγεψες και την οργή μου αφήνω.

ΑΘΗΝΑ. Λοιπόν, καθώς στη χώρα θα είσαι, φίλους θα αποκτήσεις.

ΧΟΡΟΣ. Λοιπόν ποιες ευχές για τη χώρα αυτή να ψάλλω θέλεις;

ΑΘΗΝΑ. Τέτοιες που σε κακές συνειρσιές να μη στοχεύουν, αλλ' αυτές: Κι απ' τη στεριά κι απ' την υγρή θάλασσα κι απ' τον ουρανό των ανέμων τα φυσήματα πνέοντας με του ήλιου το φως να περνούν πάνω από τη χώρα: καρπό από τη γη και από τα κοπάδια τους ποτέ σ' όλα τα χρόνια να μην παύσουν να έχουν οι πολίτες μου και να είναι πάντα γερή η φύτρα των ανθρώπων τους.

Κι ας είναι πιο δυνατοί απ' όσους είναι άσεβοι. Διότι θέλω, σαν να είμαι κάποιος καλός περιβολάρης, το γένος αυτών των δίκαιων ανθρώπων απένθητο να μένει. Τέτοια από σένα ζητώ. Όσο για τους πολεμόχαρους κι ένδοξους αγώνες, εγώ η ίδια δε θα το ανεχτώ η πόλη αυτή νικήτρια να μην είναι μέσα στους θνητούς.

ΧΟΡΟΣ. Θα δεχτώ με την Παλλάδα μαζί να μένω και δε θα περιφρονήσω την πόλη, που κι ο Δίας κι ο Άρης ο παντοδύναμος την κάνουν φρούριο των θεών, καμάρι και λυτρωμό των βωμών των πανελλήνιων θεών. Γι αυτήν εγώ εύχομαι καλοπροαίρετα με τα λόγια μου ασταμάτητα καλή τύχη στη ζωή κι ωφέλιμα απ' τη γη τους ας αναβρύζουν με το λαμπρό του ήλιου φως.

[...].»

Μετά από όλα αυτά η ανέγερση του ιερού των **Σεμνών Θεών** ή **Ευμενίδων** ήταν θέμα λίγου χρόνου. Ο πολιτισμός είχε και σ' αυτόν τομέα νικήσει τη

βαρβαρότητα. Το τυφλό μίσος και πάθος της εκδίκησης το αντικατέστησε πλέον η φιλανθρωπία και η συγγνώμη.

Κτυπητή εξαίρεση στον κατευνασμό των παθών εκδίκησης υπήρξε, κατά ένα περίεργο τρόπο, στη θέση αυτού του Ιερού, όταν, σύμφωνα με τον Πλούταρχο, έλαβε χώρα το *Κυλώνειον άγος*.

Συγκεκριμένα, ο Μεγακλής έπεισε τους συνωμότες του Κύλωνα που είχαν καταφύγει ως ικέτες της θεάς Αθηνάς να κατεβούν από την Ακρόπολη για να δικασθούν. Αυτοί, αφού έδεσαν από το άγαλμα της Αθηνάς ένα σχοινί, κρατώντας το, κατέβαιναν από την Ακρόπολη.

Μόλις όμως έφτασαν στις Σεμνές θεές ξαφνικά(;) κόπηκε το σχοινί. Τότε, ο Αλκμαιωνίδης Μεγακλής και οι συνάρχοντές του όρμησαν εναντίον τους, γιατί τάχα η θεά δεν τους αναγνώριζε ως ικέτες, και εκεί έξω τους λιθοβόλησαν, ενώ όσους κατέφυγαν στους βωμούς τους κατέσφαξαν και από αυτούς έμειναν ζωντανοί, μόνον όσοι πρόφτασαν και έπεσαν ικέτες στα πόδια γυναικών.

Ας παραθέσουμε, τέλος, και κάποιες πληροφορίες σχετικά με τη λατρεία των Σεμνών θεαινών, όπως μας τις διασώζει ο **Φίλων ο Αλεξανδρεύς**, στο έργο του: «*Περί τοῦ πάντα σπουδαῖον ἐλευθερὸν εἶναι*». Λέει λοιπόν αυτός ο σημαντικός Αλεξανδρινός Ιουδαίος:

«*Οι Αθηναίοι, όταν τελούν την πομπή στις Σεμνές θεές, δεν αποδέχονται κανέναν απολύτως δούλο, αλλά επιτελούν όλα τα έθιμα με τη βοήθεια ελευθέρων ανδρών και γυναικών και μάλιστα όχι όποιων τύχει, αλλά εκείνων που επέδειξαν ζήλο για μια ζωή ανεπίληπτη. Αφού και τα γλυκίσματα για τη γιορτή τα παρασκευάζουν οι πλέον εξαίρετοι νέοι, θεωρώντας την υπηρεσία αυτή, πράγμα που είναι, δόξα και τιμή.*»

Μετά από αυτά πρέπει να το παραδεχτούμε, η θεά Αθηνά κράτησε πέρα για πέρα τις υποσχέσεις της προς τις Ευμενίδες, για απόδοση δηλαδή ξεχωριστών τιμών προς αυτές από τους Αθηναίους.

Τέλος, δεμένο άμεσα με την είσοδο της Ακρόπολης ήταν το δίκωγχο Ιερό της **Αθηνάς Πυλάτιδος** [βλέπε εικ. 14], που βρισκόταν χαμηλά μέσα στη δυτική πλευρά του πύργου της Αθηνάς Νίκης. Το Ιερό αυτό το αντικρίζει σήμερα ο επισκέπτης στα δεξιά του, καθώς εισέρχεται από την **πύλη Beulé**.

Στα αρχαία χρόνια, ο προσκυνητής άφηνε εκεί τα αφιερώματά του, κάνοντας το πρώτο του προσκύνημα στον Ιερό βράχο, πριν ανέβει στην κορυφή του. Η Αθηνά με την επωνυμία «Πυλάτις» ήταν προστάτιδα της εισόδου ολόκληρου του Ιερού Βράχου.

Από τα παραπάνω βλέπουμε ότι οι Αθηναίοι τιμούσαν στην παράπλευρη επιφάνεια της Ακρόπολης με χωρική σειρά, μια ακολουθία βασικών δυνάμεων και αξιών, όπως:

- Την αρμονία και την καλλιτεχνία (Απόλλωνας).
- Τη δύναμη της φύσης (Κεραύνιος Ζευς).
- Τον έρωτα στην ευγενή μορφή του και τη γονιμότητα (Ουράνια Αφροδίτη).
- Την αυτοθυσία για την Πατρίδα (Άγραυλος).
- Την αιώνια κυκλική εναλλαγή ζωή - θάνατος / θάνατος - ζωή, τον αθλητισμό, τη φιλαδελφεία, την ευσέβεια, τη δικαιοσύνη, τη στρατηγεία, την ανδρεία και τη βοήθεια (Κάστωρ - Πολυδεύκης).



Εικ. 14 Το δίκωγγο Ιερό της Αθηνάς Πυλάτιδος. Εδώ οι αρχαίοι προσκυνητές κατέθεταν την ... “προκαταβολή” τους, πριν την άνοδό τους στον Ιερό Βράχο.

- Την τιμωρία σε κάθε εναντίωση προς τους Θεούς (Γοργόνα).
- Την τιμωρία της οίησης και ασέβειας απέναντι στους Θεούς (Απόλλων - Άρτεμις).
- Την ανθρώπινη υγεία (Ασκληπιείο).
- Τη δικαιοσύνη και την τήρηση των νόμων (Θέμις).
- Το γενετήσιο ένστικτο (Πάνδημος Αφροδίτη).
- Τη μητρότητα (Κουροτρόφος).
- Τη βλάστηση και τη συγκομιδή (Δήμητρα Χλόη).
- Τη φιλία (Φιλήσιος Δίας).
- Τη μεγαθυμία και γενναιοδωρία (Μειλίχιος Δίας).
- Την επιείκεια, τον κατευνασμό των παθών εκδίκησης και, την ανάγκη συναινετικών διαδικασιών στη ζωή (Σεμνές Θεές).



Εικ. 15 Λεπτομέρειες που “διηγούνται” αφενός την ιστορία του Νότιου Τείχους και αφετέρου των σεισμών της Αττικής.

3. Τα Τείχη

Πληροφορίες αρχαίων συγγραφέων, μνημεία που διασώθηκαν και ευρήματα σύγχρονων ανασκαφών βεβαιώνουν ότι η Αττική και ο βράχος της Ακρόπολης κατοικήθηκαν από τους Πελασγούς (που ονομάζονται Προέλληνες), τουλάχιστον από την έβδομη (7^η) π.Χ. χιλιετία.

Στα χρόνια της μετακίνησης των ελληνικών φύλων, κατά τη δεύτερη (2^η) π.Χ. χιλιετία, εγκαταστάθηκαν στην Αττική οι Ίωνες. Στα μυκηναϊκά χρόνια, η Ακρόπολη των Αθηνών ήταν έδρα ηγεμονικού γένους.

Στα χρόνια αυτά οι κάτοικοι οχύρωσαν από παντού την Ακρόπολη. Συγκεκριμένα, η μυκηναϊκή της οχύρωση είναι λίγο πιο νέα από τις οχυρώσεις των Μυκηνών και Τίρυνθας και μπορεί η κατασκευή της να τοποθετηθεί στα τελευταία χρόνια της **Υστεροελλαδικής IIIβ** εποχής, δηλαδή προς τα τέλη του 13^{ου} π.Χ. αιώνα.

Ο περίβολος οχύρωσης ήταν αρκετά συνεπτυγμένος, διότι στηριζόταν απ' ευθείας πάνω στο βράχο. Το λεγόμενο κυκλώπειο τείχος αποτελείτο από τεράστιους ογκόλιθους που το πλάτος τους έφτανε μέχρι και τα έξι (6) μέτρα. Είχε τρεις εισόδους, μια στη νότια πλευρά, μια στη βόρεια (στη θέση που αργότερα ήταν το ιερό της Αφροδίτης) και μια, κύρια, στη δυτική πλευρά, που ήταν ανέκαθεν η πιο ομαλή είσοδος.

Η μυκηναϊκή οχύρωση της Ακρόπολης έγινε με βάση

ορισμένες τεχνικές, που είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί νωρίτερα, σε άλλες περιπτώσεις οχύρωσης στον ελληνικό χώρο, όπως είναι αυτές των Μυκηνών και της Τίρυνθας. Παρουσιάζει, όμως, γενικώς περισσότερα κοινά σημεία με την οχύρωση της Τίρυνθας, ενώ από την οχύρωση των Μυκηνών έχει δανειστεί τη διαμόρφωση της εισόδου της, όπως σχετικά θα αναφέρουμε στο κεφάλαιο που αφορά το Ναό της Απτέρου Νίκης.

Αυτά τα ισχυρά μυκηναϊκά τείχη ήταν που εμπόδισαν αργότερα [στα τέλη της δεύτερης (2^{ης}) π.Χ. χιλιετίας] τους Δωριείς, κατά την κάθοδό τους, να καταλάβουν την Ακρόπολη. Έτσι, οι Δωριείς δεν μπόρεσαν να σπείρουν άλλη μια Σπάρτη στην Αττική γη, όπως ακριβώς έπραξαν στη Λακεδαίμονα. Διαφορετικά, αντίο: *δημοκρατία, φιλοσοφία, θέατρο και υψηλή καλλιτεχνία*, την εποχή που αργότερα ακολούθησε και σήμερα την ονομάζουμε κλασική εποχή.

Ας θυμηθούμε, όμως, την ακόλουθη παράδοση - μύθο, που σχετίζεται με την αποτυχία των Δωριέων να υποδουλώσουν την Αθήνα, πέρα από τον ουσιαστικό λόγο, που ήταν τα ισχυρά μυκηναϊκά τείχη της Ακρόπολης.

Συγκεκριμένα, την εποχή εκείνη βασίλευε στην Αθήνα ο Κόδρος. Ο χρησμός τού Απόλλωνα έλεγε ότι θα νικήσει εκείνη η πλευρά, της οποίας ο αρχηγός θα σκοτωθεί! Οι Δωριείς ήταν στρατοπεδευμένοι γύρω από την πολιτεία και κατέστρεφαν την περιοχή. Αλλά δεν έκαναν επίθεση, διότι φοβούνταν την εκπλήρωση του χρησμού.

Κάποια μέρα πλησίασε το στρατόπεδό τους ένας χωριάτης με σύνεργα ξυλοκόπου. Οι ξένοι στρατιώτες τον έδιωχναν, αυτός όχι μόνο δεν έφευγε, αλλά τους

προκαλούσε και από πάνω. Αποτέλεσμα, να θυμώσουν και να τον σκοτώσουν. Δυστυχία τους! Ανακάλυψαν σε λίγο ότι αυτός ο “χωριάτης” ήταν ο ίδιος ο βασιλιάς Κόδρος, ο οποίος είχε αποφασίσει να δώσει τη ζωή του, για να ζήσει ελεύθερη η πολιτεία του.

Μετά από αυτό, οι Δωριείς έλυσαν την πολιορκία της Αθήνας και έφυγαν. Ύστερα από το θάνατο του Κόδρου, οι Αθηναίοι, για να τον τιμήσουν, δεν όρισαν άλλον βασιλιά στη θέση του, γιατί σκέφτηκαν ότι κανένας άλλος βασιλιάς, στο μέλλον, δεν θα ήταν προικισμένος με τόση αρετή. Έτσι, η βασιλεία καταργήθηκε, τη διοίκηση της πολιτείας ανέλαβαν οι άρχοντες από τις πιο πλούσιες οικογένειες του τόπου και, μάλιστα, με πολύ βολικό αιτιολογικό...

Σύμφωνα με τον Πausανία, στην κατασκευή του μυκηναϊκού τείχους της Ακρόπολης είχαν πρωτοστατήσει ο **Αργόλας**, που σημαίνει «ο εξαιρετικά λάμπων», και ο **Υπέρβιος**, που σημαίνει «ο καθ’ υπερβολή δυνατός», με ονόματα πραγματικά αντάξια της κατασκευής που υλοποίησαν, οι οποίοι λέγεται ότι κατάγονταν από τη Σικελία και κατόπιν μετοίκησαν στην Ακαρνανία.

Είναι, πραγματικά, να θαυμάζεις την ευφυΐα των κατασκευαστών αυτού του μυκηναϊκού τείχους, αν σκεφτείς την ορθή τεχνική λύση που έδωσαν, σε τόσο πρώιμη εποχή, στον πύργο της εισόδου της Ακρόπολης, όπου το τείχος στη θέση αυτή είχε μεγάλο πάχος.

Λύση που δείχνει ότι είχαν ξεκάθαρη αίσθηση της ώθησης γαιών, η οποία είναι βασική τεχνική έννοια στη σύγχρονη εδαφομηχανική! Για καλύτερη κατανόηση του ισχυρισμού αυτού, θα αναφέρουμε τα εξής:

Κατά τη μυκηναϊκή εποχή, στις δυο όψεις του τείχους



Εικ.16 Ποικίλη δόμηση στο Βόρειο Τείχος ή διαφορετικά τα ίχνη των αιώνων στον Ιερό Βράχο.

μιας οχύρωσης τοποθετούσαν μεγάλους ογκόλιθους, τότε δρομικούς(κατά μήκος) και πότε μπατικούς (εγκάρσια), ενώ ο πυρήνας του γέμιζε με λιθολόγημα, συναρμολογημένο χαλαρότερα και συχνά με τη βοήθεια λίγου πηλού.

Στην περίπτωση του πύργου της εισόδου της Ακρόπολης, επειδή η κατασκευή ήταν ιδιαίτερα ογκώδης, το τεράστιο γέμισμα του πυρήνα με λιθολόγημα θα δημιουργούσε ωθήσεις στις δυο όψεις του τείχους, με αποτέλεσμα τον κίνδυνο διάρρηξής του. Για την αποφυγή μιας τέτοιας αστοχίας, οι κατασκευαστές σκέφτηκαν, ευφυέστατα, τη δημιουργία εσωτερικών εγκάρσιων τοίχων, που αγκύρωναν τις εκατέρωθεν πλευρές του τείχους και έτσι ακυρωνόταν ο κίνδυνος κατάρρευσής του.

Τώρα, επειδή κάθε δράση, ατομική ή συλλογική, έχει και παράπλευρα τιμήματα, ας δούμε τι επί πλέον τίμημα πλήρωσαν οι Αθηναίοι, αλλά και οι τεχνίτες του, για το τείχος της Ακρόπολης.

Από αναφορές αρχαίων συγγραφέων που μνημονεύει ο Ηρόδοτος, προκύπτει ότι οι Πελασγοί κτίστες, όταν τέλειωσαν το έργο τους στην Ακρόπολη, πήραν για αμοιβή μια περιοχή που βρισκόταν στους πρόποδες του Υμηττού.

Αυτή η εγκατάσταση είχε και τις συνέπειές της, διότι αργότερα εκδιώχτηκαν κακόν - κακώς από τους ντόπιους κατοίκους και εγκαταστάθηκαν στη Λήμνο. Οι λόγοι εκδίωξής τους είναι αντικρουόμενοι.

Άλλοι υποστήριζαν ότι την περιοχή που πήραν οι Πελασγοί κτίστες, ως άξιοι και ικανοί που ήταν, γρήγορα τη μετέτρεψαν σε περιβόλια γόνιμα. Το γεγονός αυτό

στάθηκε αιτία να νιώσουν φθόνο οι Αθηναίοι και λαχτάρα για τη γη τους που είχαν παραχωρήσει. Έτσι, έδωξαν τους Πελασγούς μαστόρους, με αποτέλεσμα να αναγκαστούν οι τελευταίοι να εγκατασταθούν στη Λήμνο.

Άλλοι, όμως, υποστήριζαν ότι οι Αθηναίοι καλώς τους έδωξαν, διότι είχαν φερθεί απρεπώς στους ντόπιους κατοίκους. Λέγανε ότι οι Πελασγοί κτίστες με ορμητήριο τη γη που τους είχε παραχωρηθεί, προέβαιναν σε εγκλήματα κατά των κατοίκων.

Συγκεκριμένα, όταν οι κόρες των Αθηναίων πήγαιναν στην **Εννεάκρουνη βρύση** για νερό, βιάζονταν από αυτούς. Μάλιστα, είχαν γίνει τόσο αλαζονικοί που σχεδίαζαν να κυριέψουν και το Άστυ. Οι Αθηναίοι, παρόλο που τους έπιασαν επ' αυτοφώρω, δεν τους σκότωσαν, αλλά τους ανάγκασαν να φύγουν από την πόλη τους.

Τούτοι οι Πελασγοί που ζούσαν στη Λήμνο, θέλοντας αργότερα να εκδικηθούν, απόκτησαν πλοία και αφού έστησαν καρτέρι στη Βραυρώνα, τη μέρα που γιόρταζαν οι Αθηναίες την Άρτεμη, άρπαξαν πολλές από αυτές. Στη συνέχεια, τις μετέφεραν στη Λήμνο και τις είχαν για παλλακίδες.

Αυτές, όμως, τα παιδιά που έφεραν στον κόσμο, τα ανέτρεφαν ως Αθηναίους και αυτά υποστηρίζονταν μεταξύ τους. Μάλιστα, είχαν την αξίωση να είναι και αρχηγοί, αφού σε κάθε παιδική εκδήλωση επικρατούσαν των άλλων παιδιών που προσέρχονταν από τις νόμιμες συζύγους.

Όταν οι Πελασγοί κατάλαβαν το πρόβλημα που αργότερα θα δημιουργείτο, κυριεύτηκαν από φόβο και αποφάσισαν να σκοτώσουν όσα παιδιά ήταν γεννημένα

από Αθηναίες, και κοντά σ' αυτά σκότωσαν και τις μητέρες τους. Από τότε, επικράτησε τα ειδικά εγκλήματα να ονομάζονται «Λήμνια»... Η εκδίκηση των Αθηναίων ήρθε, βεβαίως, πολύ αργότερα, αφού η Λήμνος καταλήφθηκε απ' αυτούς. Αυτό, όμως, είναι μια άλλη ιστορία και δεν χρειάζεται να επεκταθούμε περισσότερο.

Σύμφωνα με την παράδοση, στην Ακρόπολη κατοικούσαν οι βασιλείς της Αθήνας. Μετά την κατάργηση της βασιλείας, η Ακρόπολη χρησιμοποιήθηκε για κατοικία του τύραννου Πεισίστρατου και των γιών του, Ιππία και Ίππαρχου.

Μάλιστα, ο Πεισίστρατος, μετά την εγκατάστασή του εκεί, ανακαίνισε το τείχος και έκτισε και ωραίο Πρόπυλο. Στα 510 π.Χ. η Ακρόπολη πολιορκήθηκε από τους Αθηναίους, με σκοπό να εξαναγκαστεί ο Πεισιστρατίδης τύραννος Ιππίας να εγκαταλείψει τον Ιερό Βράχο.

Μετά από αυτό, οι Αθηναίοι γκρέμισαν μεγάλο μέρος των μυκηναϊκών τειχών, για να μη μπορέσει στο εξής να οχυρωθεί ξανά μέσα σ' αυτό ποτέ πια άλλος τύραννος. Έτσι, οι Πέρσες, όταν έφτασαν στην Αθήνα στα 480 π.Χ., βρήκαν σχεδόν ανοχύρωτη την Ακρόπολη, την οποία με ευκολία κατέλαβαν και κατέστρεψαν τα εκεί ιερά.

Έξω από το μυκηναϊκό τείχος είχαν μείνει οι βασικές πηγές, αυτή της **Αλκίπτης** και η λεγόμενη **Κλεψύδρα**. Μάλιστα, χτίστηκε ένα συμπληρωματικό τείχος, το λεγόμενο **Πελασγικό** ή **Πελαργικό** στη δυτική πλευρά της Ακρόπολης, που συνεχιζόταν βόρεια και νότια μέχρι να περιλάβει τις εν λόγω πηγές.

Το τείχος αυτό, με αρκετό ανάπτυγμα, είχε εννιά

πύλες εξ ου και το όνομά του **Εννεάπυλο**. Για το Πελαργικό τείχος και τις πύλες του υπάρχουν τόσες απόψεις, όσοι και οι συγγραφείς που έχουν ασχοληθεί με αυτό το θέμα.

Σύμφωνα με τους πιο έγκυρους ερευνητές, το εν λόγω τείχος πρέπει να κτίστηκε την ίδια περίοδο με την κύρια μυκηναϊκή οχύρωση του Ιερού βράχου. Ο σκοπός του ήταν, αρχικώς, η προστασία των κτηνών, του ζωϊκού δηλαδή κεφαλαίου, σε περίοδο εχθροπραξιών, όπως εξάλλου συνέβαινε και με άλλες μυκηναϊκές οχυρώσεις π.χ. Τίρυνθας.

Η οχύρωση, βεβαίως, αυτή εμπόδιζε τους πολιορκητές να χρησιμοποιήσουν τις σπηλιές του Ιερού Βράχου ως ασφαλή προγεφυρώματα, προκειμένου να δυσκολέψουν τη ζωή των πολιορκημένων. Υπήρχε, μάλιστα, χρησμός που έλεγε: «*Τό Πελαργικόν άργόν άμεινον*», δηλαδή: «*Το Πελαργικό τείχος πρέπει να μείνει απείραχτο*».

Κατά τον Πελοποννησιακό πόλεμο, όταν τα πράγματα για τους Αθηναίους πήραν άσχημη τροπή και οι Σπαρτιάτες έφτασαν στην Αθήνα· οι Αθηναίοι άρχισαν να συνωστίζονται μέσα στο τείχος αυτό, με αποτέλεσμα να συμβούν όλα τα άσχημα επακόλουθα από μια τέτοια εγκατάσταση· δηλαδή: ρύπανση, φθορές ακόμα και καταστροφές. Το γεγονός αυτό οδήγησε σε ψήφισμα νόμου, όπου απαγορευόταν κάθε είδους φθορά στο τείχος επί ποινή μάλιστα 500 δρχ. για κάθε παραβάτη. Ήταν, έτσι, ο πρώτος ψηφισμένος ...«*αρχαιολογικός*» νόμος και μάλιστα αυστηρότατος.

Σήμερα, απ' όλο το Κυκλώπειο τείχος είναι εμφανές μόνο ένα μικρό τμήμα του. Είναι αυτό που βρίσκεται κοντά

στη μεσημβρινή πλευρά των Προπυλαίων και μπορεί να το δει κάποιος από την πλευρά του ναού της Απτέρου Νίκης.

Όταν ο Ξέρξης έφτασε στην Αθήνα, κυρίευσε, όπως αναφέραμε πιο πάνω, χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία την Ακρόπολη. Αφού άρπαξε κάθε πολύτιμο που υπήρχε εκεί, πυρπόλησε τους ναούς, όπως: το **Εκατόμπεδον**, τον παλιότερο **Παρθενώνα** που ήταν σε εργοταξιακή κατάσταση (είχε κατασκευαστεί μόνον το δάπεδο και είχαν υψωθεί μερικές κολώνες του), καθώς και όλα τα άλλα δευτερεύοντα Ιερά, μεταβάλλοντας τό εκεί τοπίο σε ερείπια.

Το κάψιμο των Ιερών της Ακρόπολης από τους Πέρσες, όπως υποστηρίζουν ορισμένες αρχαίες πηγές, έγινε, για να εκδικηθούν τάχα αυτοί την πυρπόληση του Ιερού της **Θεάς Κυβήβης** (την οποία σέβονταν ιδιαίτερα) στις Σάρδεις, το 498 π.Χ. από τους Έλληνες, κατά την αποστασία των ιωνικών πόλεων από τον ανατολίτη δυνάστη τους.

Μετά τη ναυμαχία της Σαλαμίνας ο **Θεμιστοκλής**, μόλις επέστρεψε στην Αθήνα, έθεσε αμέσως σε ενέργεια σχέδιο ασφαλούς οχύρωσης, τόσο της Ακρόπολης, όσο και ολόκληρης της πόλης (Μακρά τείχη).

Πυρίκαυστα αρχιτεκτονικά μέλη ναών (σπόνδυλοι κίωνων, ιδίως από την περίπτωση του Εκατόμπεδου, αλλά και του παλαιότερου Παρθενώνα) τοποθετήθηκαν στη βορεινή πλευρά του τείχους, που λεγόταν **Θεμιστόκλειο τείχος** [βλέπε εικ. 17]. Ο λόγος ήταν για να τα βλέπουν οι μέλλουσες γενιές που θα προσέρχονταν στην Αρχαία Αγορά - σ' αυτό το μεγάλο και πρωτόγνωρο χωνευτήρι ιδεών, απόψεων και κάθε είδους προβληματισμών - και



Εικ. 17 Πυρρίκαυστα μέλη νάων, για να μην... ξεχνιόμαστε.

να παίρνουν ένα καλό μάθημα, για το τι σημαίνει ξενική κατάκτηση της πόλης τους από εχθρό.

Η παράθεση των πυρίκαυστων σπονδύλων ήταν, ίσως, το ελάχιστο που μπορούσαν να κάνουν, για να απαλύνουν το πάτημα του όρκου που είχαν δώσει οι Αθηναίοι, για τη μη αποκατάσταση των καμένων ιερών τους από τους Πέρσες.

Πράγματι, το 479 π.Χ. λίγο πριν τη μάχη των Πλαταιών, η διάλυση της Αθήνας από τους Πέρσες ώθησε τους κατοίκους της να εκφωνήσουν ένα επίσημο όρκο, σύμφωνα με τον οποίο, τους κατεστραμμένους ναούς τους από τους βαρβάρους, να τους αφήσουν στην ερειπωμένη μορφή τους, ώστε να παραμείνουν εσαεί μάρτυρες της ασέβειας του εχθρού και να λειτουργούν ως στοιχείο προειδοποίησης για την ανάγκη άμυνας και επαγρύπνησης απέναντι στο εχθρό.

Ευτυχώς, λίγα χρόνια αργότερα, το 449 π.Χ., με την *Ειρήνη του Καλλία*², με την οποία επήλθε σταθερή διακοπή της δραματικής διαμάχης Ελλήνων και Περσών, οι Αθηναίοι έβαλαν νερό στο κρασί του όρκου τους, που είχαν δώσει πριν τριάντα χρόνια, και επειδή θεώρησαν ότι ήταν πια λιγότερο δεσμευμένοι, αποφάσισαν να μετατρέψουν την πόλη τους με την ανοικοδόμηση των ιερών τους σε πρότυπο και σημείο αναφοράς, όχι μόνο για τους σύγχρονούς τους, αλλά και για τους μεταγενέστερους. Εξάλλου, οι δεύτερες σκέψεις είναι

² Η *Ειρήνη του Καλλία* είναι μια συνθήκη ειρήνης που συνομολογήθηκε περί το 449 π.Χ. μεταξύ της *Δηλιακής Συμμαχίας* (με ηγέτιδα την Αθήνα) και της *Περσίας*, τερματίζοντας τους Περσικούς Πολέμους. Πολλοί ιστορικοί ονομάζουν την ειρήνη *Κιμώνειο*, υποστηρίζοντας ότι κύριος συντελεστής της ήταν ο Κίμων με τις νίκες του εναντίον των Περσών. Ήταν το πρώτο σύμφωνο συμβιβασμού μεταξύ Περσίας και μιας ουσιαστικά ελληνικής πόλης.

συνήθως οι πιο επωφελείς για όλους.

Με την ευκαιρία αυτή, αξίζει να αναρωτηθούμε, εάν την ιδέα της τοποθέτησης των καμένων σπονδύλων στα τείχη της Ακρόπολης, τη δανείστηκε επιτυχημένα και ο αρχιτέκτονας του Μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη, στην πλατεία Συντάγματος. Πράγματι, ο εν λόγω καλλιτέχνης τοποθέτησε διακοσμητικά στοιχεία, που παραπέμπουν σε αρχαίους κίονες (σπονδύλους), αριστερά και δεξιά του υπόψη Μνημείου, θέλοντας, ίσως, να κάνει ανάλογη υπενθύμιση στους σύγχρονους Έλληνες...

Μετά τη νίκη των Ελλήνων κατά των Περσών (465 π.Χ.) στον ποταμό Ευρυμέδοντα, με στρατηγό τον **Κίμωνα**, η δύναμη των Ασιατών συντρίφτηκε πλέον οριστικά και συγκεντρώθηκαν αρκετά λάφυρα. Τότε, κατέστη δυνατή η συμπλήρωση των οχυρωματικών έργων, που είχαν αρχίσει από τον Θεμιστοκλή και έτσι χτίστηκε και η νότια πλευρά του τείχους, το λεγόμενο **Κιμώνειο τείχος**.

Τα νέα τείχη κτίστηκαν:

α)Με τον ισοδομικό τρόπο (ορθογωνικοί δόμοι που βαίνουν αλληπάλλληλα σε σειρές) σε ύψος πάνω από το λειτουργικό δάπεδο των ναών, δίνοντας την αίσθηση στερεού εκ περιστροφής. Μια αίσθηση δυναμική, δηλαδή περιστροφικής κίνησης, που έδινε την εντύπωση μείωσης του βάρους της όλης κατασκευής.

β)Σε αρκετή απόσταση από τα αρχικά τείχη, για να εξευρεθεί ο πολύτιμος χώρος που χρειαζόταν, για τις απαιτούμενες νέες λειτουργίες πάνω στον Ιερό Βράχο. Το μεταξύ κενό μπαζώθηκε με χώματα, πέτρες και κάθε είδους άχρηστο για εκείνη την εποχή υλικό, δηλαδή σπασμένα αγάλματα και άχρηστα αρχιτεκτονικά μέλη

παλιών κατασκευών.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι το Κιμώνειο τείχος, σε ορισμένο μήκος του, κατασκευάστηκε σε επαφή με το πελαργικό τείχος (των μυκηναϊκών χρόνων) και μάλιστα πάτησε, εν μέρει, πάνω σ' αυτό, ώστε να λειτουργήσει ως μια ενιαία κατασκευή αντιστήριξης.

Η ασφάλεια του Κιμώνειου τείχους, αργότερα, στα χρόνια του Περικλή, ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο, διότι πάνω από αυτό κατασκευάστηκε αρκετά ισχυρό συμπληρωματικό τείχος, ώστε με το βάρος του να ενισχύσει την όλη κατασκευή αντιστήριξης από τον κίνδυνο ολίσθησης και ανατροπής.

Σίγουρα, κάποια μικρή ασφάλεια στην αντοχή του Κιμώνειου τείχους, ακριβώς κατάντη του Παρθενώνα, πρόσφεραν και οι δυο εσωτερικοί τοίχοι αντιστήριξης, που είχαν κατασκευαστεί νότια του ναού αυτού, σταδιακά, στα πλαίσια των εργασιών του στερεοβάτη του, πολύ νωρίτερα (περισσότερο από 100 χρόνια πριν από τη κατασκευή του κιμώνειου τείχους).

Οι εν λόγω τοίχοι αντιστήριξης (οι αρχαιολόγοι τους ονομάζουν S_1 και S_2), οι οποίοι δεν κατεδαφίστηκαν ποτέ και βρίσκονται σήμερα θαμένοι στις θέσεις τους, σίγουρα μειώνουν το συνολικό πρίσμα ολίσθησης της όλης επίχωσης, νότια του Παρθενώνα, δεδομένου ότι λειτουργούν τόσους αιώνες και αναλαμβάνουν τις δικές τους ωθήσεις, τις οποίες και μεταβιβάζουν στον ιερό βράχο της Ακρόπολης, ανακουφίζοντας κατά κάποιο τρόπο το κιμώνειο τείχος.

Στους κλασικούς χρόνους, η Ακρόπολη των Αθηνών με τον Ιερό Βράχο να ξεφυτρώνει από τη γη σε σχέση με τη γύρω περιοχή, παίζοντας το ρόλο του **κάλυκα**, με το ισοδομικό τείχος της γύρω - γύρω να παίζει το ρόλο των

πέταλων, και με τα μνημεία της (μαζί και το άγαλμα της Αθηνάς Προμάχου) να εξέχουν, παίζοντας το ρόλο των **στημόνων** έμοιαζε αληθινά σαν ένα τεράστιο άνθος, που φούντωνε μέσα στο αττικό λεκανοπέδιο και εξέπεμπε άρωμα υπέρτατης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Κατά τους μετέπειτα δύσκολους αιώνες - της δουλείας - τα τείχη αυτά καταστράφηκαν σε σημαντικό βαθμό από τους κατακτητές. Ακολούθως, επισκευάστηκαν, όχι πάντα επιμελημένα, από τους ίδιους τους καταστροφείς: *Φράγκους, Τούρκους και Ενετούς*, για λόγους βεβαίως δικής τους εξασφάλισης, με πέτρες και πηλό και αντηρίδες, όπως μπορεί να δει κανείς σήμερα καθαρά π.χ. από την πλευρά του θεάτρου του Διονύσου.

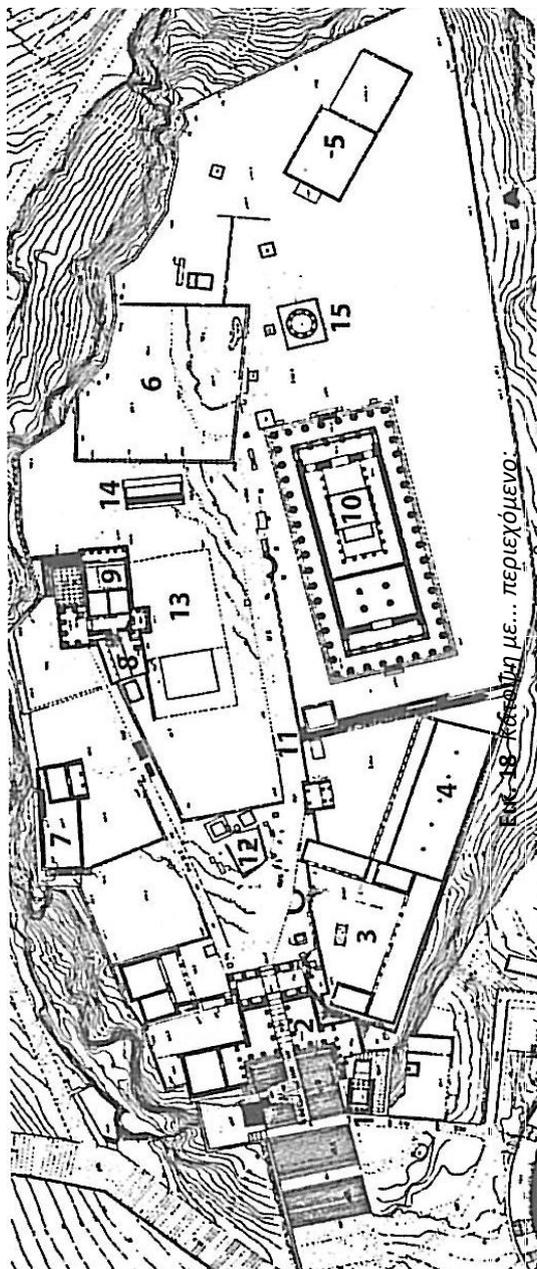
4. Το περιεχόμενο

Μετά την κάθοδο των Δωριέων, και ειδικότερα κατά τους πρώτους χρόνους της 1^{ης} π.Χ. χιλιετίας, ξεκίνησαν διεργασίες για πολύ σημαντικές πολιτειακές μεταβολές στην Αθήνα. Η δύναμη των βασιλιάδων άρχισε να ξεπέφτει σταδιακά και μέχρι τις αρχές του 7^{ου} π.Χ. αιώνα οι μεταβολές αυτές είχαν συντελεστεί πλήρως.

Η Ακρόπολη, που αρχικά ήταν κατοικία του βασιλιά, από τους χρόνους αυτούς γίνεται πλέον ιερό τέμενος, αφιερωμένο σε θεούς, παλιούς και νέους, και έτσι βαθμιαία αρχίζουν να ιδρύονται οι παλαιότατοι ναοί. Μάλιστα, οι παλαιοί και οι νέοι θεοί, μετά την αλληλοπροσαρμογή τους, επιβεβαίωσαν τη σχέση τους, με συλλατρεία τους σε κοινά ή γειτονικά ιερά πάνω στην Ακρόπολη.

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι παλαιότερες λατρευτικές αθηναϊκές παραδόσεις συγκεντρώθηκαν στη βόρεια πλευρά του Ιερού Βράχου, εκεί ακριβώς όπου βρισκόταν το μυκηναϊκό ανάκτορο, δηλαδή στον πιο σεβάσμιο χώρο, όπου κάθε σπιθαμή εδάφους αντιπροσώπευε και μια ιερή ανάμνηση.

Εντύπωση κάνει το γεγονός ότι οι πόλεις, τότε, στην Ελλάδα αποτελούνταν από κτίσματα ιδιωτικά, που στην καλύτερη περίπτωση ήταν ευτελή. Αυτοί, όμως, οι



Εικόνα 18. Κορυφή με... περιεχόμενο.

9. Ερεχθείο.

10. Παρθενώνας.

11. Πομπική οδός.

12. Άγαλμα της Αθηνάς Προμάχου.

13. Εκατόμπεδον

14. Βωμός της θεάς Αθηνάς.

15. Ναός της Ρώμης και του Αυτοκράτορα

2. Προπύλαια.

3. Ιερό Βραυρώνιας Αρτέμιδος.

4. Χαλκοθήκη.

5. Ιερό του Πανδίωνος.

6. Ιερό του Πολιέου Διός.

7. Αρρηφόριο.

άνθρωποι με τις ευτελείς οικίες τους έκτιζαν δημόσια μνημειώδη κτήρια, διότι πίστευαν ότι τα δημόσια κτήρια, σε αντίθεση με τα ιδιωτικά, θα έπρεπε να είναι αιώνια, να εντυπωσιάζουν τους ξένους και τους εχθρούς της πόλης, μάλιστα, όσον αφορά τους ναούς θα έπρεπε να ευχαριστούν και τους πιο απαιτητικούς θεούς.

Αναμφισβήτητα, άρχιζαν να κτίζονται ναοί στην Ακρόπολη ήδη από τον 6^ο π.Χ. αιώνα (αρχαϊκή περίοδος), δηλαδή σε εποχές που διοίκησαν την Αθήνα φωτισμένοι πολιτικοί άντρες.

Από την περίοδο αυτή ήλθαν στο φως, μετά τις ανασκαφές του **Δαίρπφελδ**, τα θεμέλια του ναού που ονομαζόταν **«Εκατόμπεδον»** (μήκους εκατό αττικών ποδών) [βλέπε εικ. 18]. Το ότι, όμως, δεν περισώθηκαν τα θεμέλια όλων των άλλων ναών, οφείλεται στο γεγονός ότι χτίστηκαν από πάνω τους οι νέοι ναοί (Παρθενώνας και Ερεχθείον).

Μετά την επικράτηση του Περικλή στην αθηναϊκή πολιτική σκηνή, προγραμματίστηκαν, μελετήθηκαν και υλοποιήθηκαν τα νέα λαμπρά κτίσματα στον Ιερό Βράχο, όπως: **ο Παρθενώνας, το Ερεχθείον, τα Προπύλαια και ο Ναός της Απτέρου Νίκης**, καθώς και άλλα, υποδεέστερα μιν, απαραίτητα δε, για τις λατρείες των Αθηναίων.

Τα έργα δεν ολοκληρώθηκαν όλα, όπως είχαν αρχικά σχεδιαστεί και αποφασιστεί από τον Περικλή, επειδή ξέσπασε ο Πελοποννησιακός πόλεμος και πέθανε ο εν λόγω μεγάλος πολιτικός (το 429 π.Χ.) στη μέση αυτού του πολέμου και, επίσης, επειδή αντέδρασαν έντονα και αποφασιστικά οι συντηρητικοί πολιτικοί κύκλοι της Αθήνας και το Ιερατείο της.

Με το μεγάλο κατασκευαστικό πρόγραμμα των έργων της Ακρόπολης, που προώθησε ο Περικλής, δόθηκε η δυνατότητα να ενεργοποιηθεί όλο το δυναμικό της πόλης των Αθηνών.

Ο Πλούταρχος αναφέρει ότι στα έργα της Ακρόπολης πρωτογενές υλικό ήταν: *η πέτρα, ο χαλκός, το χρυσάφι, το ελεφαντόδοντο, ο έβενος και το κυπαρίσσι.*

Οι τεχνίτες που τα επεξεργάζονταν ήσαν: *κτίστες, γλύπτες, χαλκιάδες, λιθοξόοι, μπογιατζήδες, χρυσοχόοι, ειδικοί της επεξεργασίας ελεφαντόδοντου, ζωγράφοι, διακοσμητές, χειριστές τόρνων κλπ.*

Εκείνοι που τα προμήθευαν και τα μετέφεραν ήσαν: *έμποροι, ναύτες - κυβερνήτες πλοίων στη θάλασσα, κατασκευαστές μεταφορικών μέσων, αμαξηλάτες - ζευγάδες, καλαθάδες, λιναράδες, δερματάδες, μεταλλουργοί και όσοι δούλευαν στη διάνοιξη των δρόμων.*

Κάθε τέχνη είχε το δικό της προσωπικό, εξειδικευμένο και ανειδίκευτο, και γενικά αυτή η μεγάλη απασχόληση μοίρασε και διένειμε πλούτο σε κάθε ηλικία και σε κάθε εργαζόμενο. Υπήρξε, δηλαδή, μια άνευ προηγουμένου ειρηνική - δημιουργική δραστηριοποίηση της πόλης.

Οι Αθηναίοι, βεβαίως, ήδη με τα προγενέστερα έργα της Ακρόπολης όπως: τα νέα τείχη της, το Εκατόμπεδον και τους ημιτελείς προ Παρθενώνες είχαν προπονηθεί δεόντως, και όχι μόνο αυτοί, αλλά ακόμη και ...τα ζώα τους, και έτσι έφεραν σε πέρας με θαυμαστή επιτυχία αυτό το νέο, πρωτόγνωρο κατασκευαστικό πρόγραμμα.

Για του λόγου το αληθές, θα δανειστούμε πάλι λόγια του Πλούταρχου, σχετικά με την ανέγερση του ναού Εκατόμπεδον, απ' όπου ο αναγνώστης μπορεί να βγάλει συμπεράσματα για ένα παλιότερο κατασκευαστικό

οργασμό μικρότερης βεβαίως κλίμακας, πάνω στον Ιερό βράχο.

Αυτή τη φορά ο συγγραφέας των «Παραλλήλων Βίων» ξεκινώντας από διαφορετική αφετηρία και θέλοντας να τονίσει την ανθρωπιά των Αθηναίων, απέναντι, όχι μόνο στους συνανθρώπους τους, αλλά και απέναντι στα ζώα τους, αναφέρεται στα υποζύγια που έλαβαν μέρος στην ανέγερση του Εκατόμπεδου.

Γράφει, λοιπόν, το εξής ενδιαφέρον: *«Ο Δήμος των Αθηναίων, όταν έκτιζε το Εκατόμπεδον, όσα μουλάρια είδε ότι είχαν αποκάμει εντελώς από την κούραση, τα άφησε να περιφέρονται ελεύθερα, ένα από τα οποία λένε ότι από μόνο του κατεβαίνοντας στα έργα έτρεχε μαζί με τα υποζύγια που έσερναν τις άμαξες προς την Ακρόπολη και έμπαινε πρώτο, σαν να παρακινούσε τα άλλα και τα ορμήνευε. Αυτό αποφάσισαν να το τρέφουν με δημόσια φροντίδα μέχρι να πεθάνει!».*

Πριν μπούμε σε περισσότερες λεπτομέρειες, θα πρέπει να δούμε τί υπήρχε γενικά πάνω στον Ιερό Βράχο κατά τους κλασικούς χρόνους. Στη σειρά, λοιπόν, συναντούμε:

- το **Ναό της Απτέρου Νίκης,**
- τα **Προπύλαια,**
- το **Ιερό της Βραυρωνίας Αρτέμιδας,**
- τη **Χαλκοθήκη,**
- το **Ιερό του Πανδίωνος,**
- το **Ιερό του Πολιέου Διός,**
- το **Αρρηφόριο, το Πανδρόσειο,**
- το άφθαστου κάλλους και χάριτος **Ερεχθείον,** και τέλος
- το μεγαλόπρεπο **Παρθενώνα.**

Η πρόσβαση, πάνω στο βράχο, γινόταν μέσα από την

περίφημη **Πομπική οδό**, που ήταν καταστόλιστη με λαμπρές γλυπτικές συνθέσεις, για την οποία θα αναφερθούμε πιο κάτω. Επιβλητικά έστεκε, ανάμεσα σε όλα τα άλλα γλυπτά, το **χάλκινο άγαλμα της Αθηνάς Προμάχου**, που συναγωνιζόταν σε όγκο και μεγαλείο και αυτά ακόμη τα γύρω λαμπρά οικοδομήματα.

Αναρωτιέται κανείς, πώς θα διοικείτο η Ακρόπολη στα κλασικά χρόνια. Θα πίστευε κάποιος ότι οι ιερείς των ναών έκαναν κουμάντο. Όμως, δεν συνέβαινε έτσι, γιατί ήταν πολλά... και τα λεφτά και τα πολύτιμα αναθήματα εκεί πάνω.

Σύμφωνα με αρχαίες πηγές, τη γενική επιμέλεια των ναών και των γύρω χώρων είχαν οι λεγόμενοι **Ταμίες** της θεάς. Την κοινή υπηρεσία στους ναούς ασκούσαν οι **Ιερείς - Ιέρειες** και το λοιπό βοηθητικό προσωπικό, οι λεγόμενοι **Ζάκοροι**.

Οι ιέρειες-ιερείς και οι ζάκοροι διατελούσαν κάτω από την επίβλεψη των ταμιών. Και επειδή δεν επιτρεπόταν κατά κανένα τρόπο «τό κατάμόνας ἄρχειν», γι' αυτό κάθε χρόνο οι ταμίες υφίσταντο τον απαραίτητο έλεγχο από την πολιτεία. Το κλειδί του οπισθόδομου - άδυτου το φύλαγε ο οριζόμενος κάθε μέρα επιστάτης των πρυτάνεων. Αυτός ο τρόπος διοίκησης συνεχίστηκε και κατά τον 4^ο π.Χ. αιώνα.

Μετά τους Περσικούς πολέμους, το ποσό των ετήσιων φόρων που έπρεπε να πληρώνουν οι σύμμαχοι στο συμμαχικό ταμείο ορίστηκε, αρχικώς, σε 460 τάλαντα από τον δίκαιο Αριστείδη. Το ποσό αυτό παρέμενε για αρκετά χρόνια σταθερό.

Αργότερα, γινόταν αναπροσαρμογή του κάθε τετραετία. Στα χρόνια του Περικλή έφτασε στο ύψος των

600 ταλάντων, και λίγο μετά ανήλθε από τους δημαγωγούς στα 1.300 τάλαντα και έτσι κατάντησαν οι Αθηναίοι, δυνάστες των συμμάχων τους.

Το συμμαχικό ταμείο, ως γνωστόν, αρχικά βρισκόταν στη Δήλο και αργότερα, με τη δικαιολογία μήπως τυχόν πέσει στα χέρια των Περσών (λόγω της επανεμφάνισης αυτών στη Μεσόγειο), μεταφέρθηκε, το 454 π.Χ., στην Αθήνα και μάλιστα στην Ακρόπολη.

Αξίζει να δούμε, με πιο τρόπο κατέφθαναν τα χρήματα των συμμάχων για “φύλαξη” στην Ακρόπολη. Κάθε χρόνο, στη γιορτή των *Μεγάλων Διονυσίων*, που τελούνταν μεταξύ 8^{ης} και 13^{ης} *Ελαφθολιώνος* (με το σημερινό ημερολόγιο τέλη Μαρτίου - αρχές Απριλίου), γινόταν η δημόσια παρουσίαση των χρημάτων, που προέρχονταν από συμμαχικούς φόρους. Συγκεκριμένα, το ποσό αυτό, αφού προηγουμένως αφαιρούσαν “τα γενικά έξοδα”, το διαιρούσαν σε τάλαντα και κάθε τάλαντο σε 1.500 αττικά τετράδραχμα.

Στη συνέχεια, μετέφεραν τα χρήματα, είτε μέσα σε κεραμικά δοχεία, είτε μέσα σε δερμάτινους σάκους και το απέθεταν στην ορχήστρα του θεάτρου του Διονύσου, για να... “παίξει” το ρόλο του, παρουσία όλων των θεατών που είχαν συγκεντρωθεί εκεί, με σκοπό να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις των *Μεγάλων Διονυσίων* («...έψηφίσαντο τό περιγιγνόμενον τῶν πόρων ἀργύριον διελόντες κατά τάλαντον εἰς τήν ὀρχήστραν τοῖς Διονυσίοις εἰσφέρειν...», παραγρ. 82 *Ισοκράτους «Περὶ Ειρήνης»*).

Στην παρουσίαση αυτή παρευρίσκονταν, όπως ήταν φυσικό, και οι εκπρόσωποι των συμμάχων που είχαν φέρει τα “αργύρια” από τις πατρίδες τους.

Οι Αθηναίοι από τη μεριά τους, για να μην αισθάνονται ντροπή ότι παίρνουν τζάμπα χρήμα, έφερναν την ίδια ώρα και στο ίδιο μέρος το... δικό τους “προϊόν”, δηλαδή τα παιδιά όλων όσων είχαν σκοτωθεί στους πολέμους, που υποτίθεται είχαν κάνει οι Αθηναίοι, για την ασφάλεια και τη σωτηρία των συμμάχων τους.

Έτσι, όλοι ήσαν ικανοποιημένοι, δότες και λήπτες. Μετά, σκάτζα - βάρδια, ειδικοί μεταφορείς, κάτω από τα άγρυπνα βλέμματα των αρμοδίων ταμιών, μετέφεραν τα χρήματα από το θέατρο του Διονύσου στο άδυτο του Παρθενώνα για φύλαξη, προς μεγάλη ικανοποίηση των αρχόντων.

Η παραπάνω αναφερθείσα πιστοληπτική φιέστα ήταν ουσιαστικά μια κυνική παράσταση σε ένα επικίνδυνο πολιτικό θέατρο, που παιζόταν κάθε χρόνο από τους Αθηναίους πολιτικούς μέσα στο μεγάλο Θέατρο της πόλης τους, στα χρόνια της Α΄ Αθηναϊκής ηγεμονίας.

Η ειρωνεία της τύχης(;) ή της νομοτέλειας(;) είναι ότι αυτές οι κυνικές ή μάλλον υβριστικές πράξεις των Αθηναίων θα οδηγούσαν λίγα χρόνια αργότερα, όχι μόνο σε διακωμώδηση της κραταιής δύναμής τους, αλλά και στη διεκτραγώδηση των συνθηκών της ίδιας της ύπαρξής τους.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι μετά τους Περσικούς πολέμους οι Αθηναίοι απέβαλαν σιγά - σιγά την πολιτική τους αρετή, και η εδραίωση της ναυτικής τους κυριαρχίας τούς οδήγησε με σταθερά βήματα, λόγω της ιμπεριαλιστικής ύβρης τους, στην παρακμή και στον παρ’ ολίγο συλλήβδην εξανδραποδισμό τους, με τη λήξη του Πελοποννησιακού πολέμου, το 404 π.Χ.

Την επιμέλεια των κοινών (συμμαχικών) χρηματικών

πόρων δεν είχαν οι αναφερθέντες πιο πάνω ταμίες, διότι γι' αυτό το σκοπό ορίζονταν οι λεγόμενοι **Ελληνοταμίες**.

Οι ταμίες και οι ελληνοταμίες κρατούσαν ξεχωριστά αρχεία και απέδιδαν, όπως είναι φυσικό, ξεχωριστό λογαριασμό. Και όταν έκαναν... «λογιστικά λάθη», είχαν βρει μερικές φορές τον τρόπο τους, για να καλύψουν το πρόβλημα: ένα τρόπο παγκόσμιο και διαχρονικό, τη φωτιά! Εικάζεται ότι η πυρκαγιά που έκαψε το Εκατόμπεδο, δίπλα στο Ερεχθείον το 406 π.Χ. δεν αποκλείεται να οφείλεται σε δόλο των ταμιών της Ακρόπολης.

Το ταμείο της Αθηνάς έπαιρνε το εξηκοστό των συμμαχικών χρημάτων. Συγκεκριμένα, έπαιρνε: «*τήν μνᾶν ἀπό ταλάντου*», ήτοι ποσοστό 1,66%. Ήταν το ποσοστό... προστασίας, το οποίο δεν ήταν καθόλου ευκαταφρόνητο.

Μετά το 406 π.Χ., επειδή ζορίστηκαν τα πράγματα, λόγω του Πελοποννησιακού πολέμου, συγχωνεύτηκαν οι ταμίες και οι ελληνοταμίες σε ένα σώμα και κρατούσαν πλέον ενιαίο λογαριασμό. Αυτό, φαίνεται, κράτησε μέχρι το 404 π.Χ., γιατί μετά τη λήξη του Πελοποννησιακού πολέμου, δεν υπήρχαν σύμμαχοι των Αθηναίων ή και αν υπήρχαν κάποιοι με τη θέλησή τους, δεν πρόσφεραν πλέον εισφορές στους Αθηναίους για προστασία.

Αργότερα, κατά τη *Β' Αθηναϊκή συμμαχία*, που συστήθηκε το 378 π.Χ. τα πράγματα ήσαν εντελώς διαφορετικά, γιατί και η Αθήνα είχε "*βάλλει μυαλό*", δεν είχε πλέον την αρχική της αίγλη και υπεροχή, και ο καταστατικός χάρτης της συμμαχίας είχε συνταχθεί με δίκαιο τρόπο, με βάση ψήφισμα του Αριστοτέλη. Έτσι, ούτε λόγος να γίνεται για καταπίεση συμμάχων και για

αναγκαστικές εισφορές τους.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 373 π.Χ., οι σύμμαχοι πείστηκαν πάλι να συνεισφέρουν στα κοινά αμυντικά έξοδα, αλλά καμιά συζήτηση δεν γινόταν πλέον για συμμαχικούς φόρους και πρακτικές παλαιού τύπου. Όσα ποσά συγκεντρώνονταν, προορίζονταν αποκλειστικά(;) για την κινητοποίηση - σύνταξη των αθηναϊκών δυνάμεων (κυρίως), αλλά και των λοιπών συμμάχων τους σε περίπτωση εχθρικής απειλής.

Για το λόγο αυτό οι υπόψη εισφορές βαφτίστηκαν με το πολύ ευρηματικό όνομα, **συντάξεις!** Μάλιστα, τούτος ο νεολογισμός αποδίδεται στον Καλλίστρατο, εξέχοντα Αθηναίο πολιτικό του πρώτου μισού του 4^{ου} π.Χ. αιώνα, ο οποίος, πρέπει να πούμε, δεν έχαιρε και ιδιαίτερης εκτίμησης σχετικά με τα πολεμικά πράγματα.

Οι συντάξεις αυτές κράτησαν όσο και η Β' Αθηναϊκή συμμαχία, η οποία "εξέπνευσε" εκεί γύρω στα 357 π.Χ., λόγω των "κατορθωμάτων" των δημαγωγών, και από τότε οι Αθηναίοι, ούτε που ξανάδαν συμμαχικά χρήματα. Το άδυτο του Παρθενώνα είχε αποκτήσει πια μόνιμα... την ευρυχωρία του!

Είδαμε, προηγουμένως, πώς διοικείτο η Ακρόπολη, καιρός τώρα να μάθουμε και πώς φυλασσόταν. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη («Αθηναίων Πολιτεία») υπήρχαν πενήντα (50) συνολικά φρουροί για να φυλάνε, λέει, τον Ιερό Βράχο, οι οποίοι, βεβαίως, μισθοδοτούνταν από φόρους και δασμούς και από εισφορές των συμμαχικών πόλεων.

Όμως ήσαν ...πολλά τα λεφτά και ακόμα υπήρχαν αποθεθειμένα πολλά πολύτιμα αφιερώματα (χρυσές φιάλες, χρυσά και ασημένια ποτήρια, χρυσά και

ασημένα κέρατα, χρυσά στεφάνια κλπ.), ειδικά στον Παρθενώνα (στον Πρόναο και στον Οπισθόδομό του), όπως αναφέρουν σχετικές αρχαίες επιγραφές.

Έδοξε, λοιπόν, στη Βουλή και το Δήμο ότι οι πενήντα (50) τούτοι φρουροί δεν επαρκούσαν ή δεν ήσαν ικανοί, για να ασφαλίσουν πλήρως τον πλούτο αυτό (δεν γίνεται, κάποιοι απ' αυτούς, άλλοτε δημοκρατικοί - άλλοτε ολιγαρχικοί, θα ήσαν ...αργόμισθοι).

Έτσι, για μεγαλύτερη ασφάλεια αποφασίστηκε η κατασκευή ξυλίνων κιγκλιδωτών παραπετασμάτων, από τη βάση έως την κορυφή, στις θέσεις των μετακινίων του Πρόναου και του Οπισθόδομου του Παρθενώνα. Μόνο τα μετακίονια απέναντι στις πύλες του ναού (ανατολική και δυτική) ήσαν για δίοδο με θύρες. Αποδείξεις για όλα αυτά έχουμε από τα σαφή ίχνη, που σώζονται πάνω στους κίονες και πάνω στις παραστάδες του εν λόγω ναού.

Τέλος, η Ακρόπολη των Αθηνών δεν έπαψε ποτέ να είναι αντικείμενο μελέτης ή αναφοράς μέσα στους αιώνες. Και μη φανταστείτε ότι δεν είχαν ασχοληθεί συγγραφικά με αυτήν οι αρχαίοι Έλληνες. Είχαν γραφεί και τότε ειδικά συγγράμματα γι' αυτή.

Συγκεκριμένα: ο *Ηλιόδωρος*, τον οποίο οι ερευνητές υποθέτουν ότι ήταν σύγχρονος του *Αντίοχου του Επιφανούς* είχε γράψει δεκαπέντε (15) βιβλία(!) για την Ακρόπολη, τα οποία δυστυχώς δεν διασώθηκαν. Ο *Πολέμων* είχε γράψει μόλις τέσσερα και ένα σύγγραμμα για τους ζωγραφικούς πίνακες της Πινακοθήκης των Προπυλαίων.

Ένα χωρίο του Αποκρατίωνος μας πληροφορεί ότι άλλα δυο(2) βιβλία είχαν γραφεί, το ένα από το *Μενεκλή*

και το άλλο από τον *Καλλίστρατο*. Το βιβλίο του *Ηγεσία*, από το οποίο ο Στράβωνας παραθέτει μερικές φράσεις, δεν φαίνεται αξιόλογο.

Το βιβλίο, όμως, για τον Παρθενώνα που χάθηκε και για το οποίο θα λυπούνται αιωνίως οι μεταγενέστεροι, είναι αυτό που ο ίδιος ο *Ικτίνος* είχε γράψει σε συνεργασία με τον *Καρπίωνα*. Για όλους τους νεότερους, θα ήταν η πιο ανέλπιστα αποκάλυψη να μάθουν: πώς αυτός ο σπουδαίος αρχιτέκτονας έκρινε το έργο του και, κυρίως, να πληροφορηθούν από πρώτο χέρι τα μυστικά της τέχνης του!

5. Η πρόσβαση - Τα Προπύλαια

Ο χώρος μπροστά από τα Προπύλαια διατήρησε τη μορφή του अपαράλλακτη έως και τα μέσα του 1^{ου} μ.Χ. αιώνα. Οι Αθηναίοι της κλασικής εποχής δεν ανέβαιναν μέχρις εκεί με σκαλοπάτια.

Ο δρόμος ερχόταν από τη νότια πλαγιά του βράχου, ελαφρά ανηφορικός, καμπτόταν στον πύργο της Απτέρου Νίκης και από εκεί έπαιρνε κατεύθυνση προς το βάθρο του Αγρίππα, έστριβε πάλι με κατεύθυνση προς τον πύργο της Απτέρου Νίκης και μετά από νέα εκεί στροφή έφτανε στο μέσο των Προπυλαίων. Με την ενλόγω χάραξη η άνοδος των πιστών και των προς θυσία ζώων γινόταν πολύ εύκολα.

Αξίζει, με την ευκαιρία αυτή, να αναφέρουμε λίγα ιστορικά που αφορούν στον Αγρίππα (για την ακρίβεια στον *Μάρκο Βιψάνιο Αγρίππα*) και το βάθρο του. Συγκεκριμένα, γύρω στο 20 π.Χ. στήθηκε, στο υπάρχον εκεί βάθρο, χάλκινο τέθριππο με αναβάτη, που παρίστανε τον **Αγρίππα**, γαμβρό και φίλο του αυτοκράτορα Οκταβιανού Αυγούστου.

Ο Αγρίππας ήταν μετά τον Οκταβιανό Αύγουστο ο πιο σημαντικός άντρας της Ρώμης, από άσημη γενιά, αλλά ο πιο πετυχημένος στρατηγός και ναύαρχος που διέθετε τότε η αυτοκρατορία. Ο Δήμος των Αθηναίων ήθελε να



Εικ. 19 Το βάθρο του Αγρίππα πρώην ...Ευμένους Β'.

κολακεύσει τον Αγρίππα την εποχή εκείνη, καθόσον αυτός είχε προσφέρει σημαντικά ποσά για την κατασκευή έργων στην πόλη, όπως το ομώνυμο **Ωδείο** στην Αρχαία Αγορά.

Η αγάπη του Αγρίππα για την Αθήνα και τους Αθηναίους δεν ήταν τυχαία. Η Αθήνα ήταν η τυχερή του πόλη, επειδή, όταν κάποτε βρέθηκε εκεί, έγινε η επανασύνδεση της φιλίας του με τον Οκταβιανό Αύγουστο και επιπλέον το συμπεθεριό, για να παντρευτεί την Ιουλία την κόρη του Αυγούστου· ένας γάμος που θα του έδινε το προβάδισμα για να διαδεχτεί, αργότερα, τον Αύγουστο στην εξουσία της Ρώμης.

Ο Αγρίππας, όμως, λογάριαζε δίχως τον ξενοδόχο, που στην προκειμένη περίπτωση, δεν ήταν άλλος παρά η περιβόητη Λιβία, η οποία μάλλον τον δηλητηρίασε στο εξοχικό του σπίτι (το 12 π.Χ.), αφού πέθανε ξαφνικά σ' αυτό, χωρίς να διαταχτεί νεκροψία.

Τώρα, ας δούμε το πώς έγινε το συμπεθεριό του στην Αθήνα. Εκείνη την εποχή (21 π.Χ.) ο Οκταβιανός ήταν σε επίσημη επίσκεψη στο *Κλεινόν Άστυ*, όταν η Λιβία τον ειδοποίησε ότι τα πράγματα στη Ρώμη είχαν γίνει τόσο άσχημα που θα έπρεπε, με κάθε θυσία, να εξασφαλιστεί η βοήθεια του Αγρίππα, ο οποίος βρισκόταν στη Λέσβο, αυτοεξόριστος και χολωμένος με τον αυτοκράτορα.

Έτσι, κλήθηκε εσπευσμένα για συνάντηση στην Αθήνα. Και με προξενητή τον πανέξυπνο Μαικήνα, έμπιστο του Αυγούστου, έγινε η αποκατάσταση των διαταραγμένων σχέσεων των δυο ανδρών· και, επιπλέον, το προξενιό του Αγρίππα, χωρίς ποτέ ο ίδιος να μάθει τον πραγματικό λόγο της παντρείας του με την Ιουλία.

Σημασία είχε ότι ο Αγρίππας ήταν πολύ ευχαριστημένος με την εξέλιξη που πήραν τα πράγματα



Εικ. 20 Η Πύλη Βευλέ.

και αντάμειψε δεόντως τον τυχερό του τόπο, δηλαδή το Κλεινόν Άστυ.

Και αν στόλισε ο Αγρίππας την Ακρόπολη των Αθηνών, στο έμπα των Προπυλαίων με το τέθριππό του, πάνω στο ομώνυμο βάθρο, στη γενέθλια γη του, τη Ρώμη, έκανε ένα πιο χρηστικό δώρο. Συγκεκριμένα, σε κάποια είσοδο της αιώνιας πόλης, έστησε μια μαρμάρινη πινακίδα, στην οποία ήταν χαραγμένη μια εξαιρετική απεικόνιση της αυτοκρατορίας που αποτέλεσε μνημείο της γεωγραφικής επιστημονικής συνεισφοράς των Ρωμαίων.

Το εν λόγω βάθρο [βλέπε εικ. 19] ήταν αρχαιότερο από την εποχή του Αυγούστου. Χρονολογείται, περίπου, στο 174 π.Χ. Αρχικά, βαστούσε ένα άλλο σύμπλεγμα, επίσης τέθριππο, αφιερωμένο πιθανότατα στον **Ευμένη Β΄**, βασιλιά της Περγάμου, που και αυτός ήταν ευεργέτης των Αθηνών.

Ο Ευμένης Β΄ είχε αποδείξει εμπράκτως το θαυμασμό του για την Αθήνα, με την ανέγερση μιας διώροφης στοάς στους μεσημβρινούς πρόποδες της Ακρόπολης, μεταξύ του θεάτρου του Διονύσου και της θέσης, όπου αργότερα κατασκευάστηκε το Ωδείο Ηρώδη του Αττικού.

Για τη δωρεά αυτή του Ευμένη Β΄ δεν έφτανε μόνο ο απλός και άδολος θαυμασμός του για την Αθήνα. Ο βασιλιάς της Περγάμου ένιωθε κάτι περισσότερο. Συγκεκριμένα, ένιωθε υποχρέωση απέναντι στο Κλεινόν Άστυ, καθόσον οι Αθηναίοι, όχι μόνο του επέτρεψαν να υιοθετήσει για την πρωτεύουσά του ως κύρια θεότητα την *Αθηνά Πολιάδα*, αλλά και τον διευκόλυναν να αντιγράψει το φειδιακό χρυσελεφάντινο άγαλμα της *Αθηνάς Παρθένου*. Το αντίγραφο αυτό το τοποθέτησε, επιτυχώς, σε ένα άλλο ναό της σοφίας, τη φημισμένη

Βιβλιοθήκη της Περγάμου.

Την εποχή του αυτοκράτορα Κλαύδιου, περί το 52 μ.Χ., χτίστηκε η μνημειώδης **κλίμακα**, κατά τα γούστα της εποχής εκείνης, μπροστά σε όλο το πλάτος της εισόδου των Προπυλαίων, αντικαθιστώντας την πρόσβαση των κλασικών χρόνων. Αυτό το έργο, όπως ήταν φυσικό, εξέφραζε αισθητικά την περίοδο εκείνη, δηλαδή βαριά μεγαλοπρεπή κατασκευή που αλλοίωνε, όμως, σοβαρά τη δυτική πλαγιά του Ιερού Βράχου και δεν ήταν καθόλου λειτουργική, αφού δυσκολεύονταν τα μεγάλα ζώα, τα οποία οδηγούνταν για θυσία, τη λεγόμενη **εκατόμβη**, που λάμβανε χώρα βορειοανατολικά του Παρθενώνα.

Μετά την επιδρομή των Έρουλων στην Αθήνα, το 267 μ.Χ., ο χώρος δυτικά των Προπυλαίων οχυρώθηκε με δυο πύλες. Η μια, προς δυσμάς, ήταν η πύλη που σήμερα ονομάζεται **Beulé** (προς τιμή του Γάλλου αρχαιολόγου Beulé, ο οποίος την εντόπισε κατά την ανασκαφή του χώρου αυτού) [βλέπε εικ. 20]. Η δεύτερη ήταν κάτω από τον πύργο της Απτέρου Νίκης.

Οι Αθηναίοι λαχτάρησαν με την επιδρομή των Γόθων Έρουλων, παρότι μπόρεσαν να την αποκρούσουν. Η πόλη τους πυρπολήθηκε, αλλά ευτυχώς η Ακρόπολη και κάποια μεμονωμένα δημόσια οικοδομήματα σώθηκαν, όπως ο ναός του Ηφαίστου (Θησείο), το Ρολοϊ του Ανδρόνικου Κυρρήστου («*Αέρηδες*»), το Πάνθεον και άλλα.

Πολύ σοβαρότερη, βεβαίως, ήταν η επιδρομή του Αλάριχου, το 395 μ.Χ. Αυτός κατόρθωσε να εισέλθει στην Αθήνα, αλλά όμως περιέργως δεν έθιξε, ούτε την Ακρόπολη, ούτε την πόλη. Έφυγε από το Κλεινόν Άστυ ως

φιλήσυχος επισκέπτης, αφού συνθηκολόγησε με τους Αθηναίους. Όλο το καταστροφικό μένος του το εκδήλωσε στην Ελευσίνα. Μάλιστα, ο συγγραφέας Ζώσιμος του 5^{ου} μ.Χ. αιώνα, σχετικά με την απομάκρυνση του Αλάρικου από την Αθήνα, μάς παρέδωσε τον εξής θρύλο:

Η Πρόμαχος Αθηνά τάραζε τον ύπνο του βάρβαρου επιδρομέα γυρίζοντας γύρω - γύρω από τα τείχη της Ακρόπολης με όλη την πανοπλία της, έτοιμη να αποκρούσει τους εισβολείς.

Η ύπαρξη Πρόπυλου ή Προπύλαιου σε ένα ιερό τέμενος ήταν μια πολύ παλιά παράδοση στους αρχαίους Έλληνες. Τη βρίσκουμε και στα μυκηναϊκά ανάκτορα.

Το Πρόπυλο προϋποθέτει ένα περίβολο, δηλαδή ένα μαντρότοιχο, ο οποίος περικλείει μια αυλή. Πάνω από την πύλη της εισόδου στήνεται ένα σκιάδιο, για να προφυλάσσει τη θύρα από τον ήλιο και τη βροχή. Εάν αυτό το σκιάδιο το στηρίζουμε με δυο στύλους μπροστά και δυο στύλους πίσω, έχουμε ένα υποτυπώδες πρόπυλο. Σιγά - σιγά το αρχιτεκτονικό αυτό στοιχείο εξελίχθηκε σε μνημειακή είσοδο.

Και η Ακρόπολη ήταν ένα περιτειχισμένο τέμενος. Εάν λάβουμε υπόψη ότι, λόγω του ύψους των τειχών (τα οποία συνεχίζονταν σε ένα ορισμένο ύψος πάνω από την επιφάνεια του Ιερού Βράχου), τα άλλα μνημεία της Ακρόπολης δεν φαίνονταν επαρκώς από το Άστυ, παρά μόνον οι κορυφές τους, τότε κατανοούμε καλύτερα τη σημασία των Προπυλαίων. Ήταν, δηλαδή, το πρώτο μεγαλοπρεπές επιβλητικό οικοδόμημα, που αντίκριζε ο ανερχόμενος στον Ιερό Βράχο, το οποίο σίγουρα τον επηρέαζε και τον προετοίμαζε ψυχικά, για την ενατένιση των άλλων λαμπρών αρχιτεκτονικών αριστουργημάτων.



Εικ. 21 Η ανατολική πλευρά των Προτυλαίων. “ Ανάγκας και ... οι ρυθμοί πείθονται”
ή με απλά λόγια σκόπιμη κλιμάκωση των μετακτινίων.

Τα **Προπύλαια**, έργο του περίφημου αρχιτέκτονα **Μνησικλή** (η πατρότητά του στο έργο αυτό πιστοποιείται από επιγραφή που βρέθηκε κάτω από τα Προπύλαια), κατασκευάστηκαν μετά την ολοκλήρωση του Παρθενώνα, στο χρονικό διάστημα 437- 432 π.Χ. Ο Μνησικλής υπήρξε αντάξιος μαθητής του Ικτίνου και του Καλλικράτη.

Το κεντρικό τμήμα του εν λόγω συγκροτήματος, χωρίζεται με εγκάρσιο τοίχο, στον οποίο βρίσκονταν πέντε πύλες διαφορετικού ύψους (από τις οποίες, ίσως, και το όνομα Προπύλαια και όχι Πρόπυλο), και δια μέσου αυτών έμπαινε κάποιος μέσα στο χώρο της Ακρόπολης.

Όλες αυτές οι πύλες (εκ των οποίων η κεντρική ήταν παμμέγιστη, ύψους 7,37 m και πλάτους 4,18 m) ήσαν ξύλινες, πιθανόν από κυπαρίσσι, επενδυμένες με χαλκό, και βεβαίως πλούσια διακοσμημένες.

Και μη φανταστείτε ότι από την παμμέγιστη πόρτα των Προπυλαίων περνούσαν οι άρχοντες και οι επίσημοι των Αθηνών. Όχι, απ' αυτή περνούσαν μόνο τα ζώα που εισέρχονταν στην Ακρόπολη για υπηρεσίες ή για θυσίες! Εξάλλου, σ' αυτήν την κεντρική πύλη δεν υπήρχαν κάτω στρωμένες μαρμάρινες πλάκες, ούτε βεβαίως κατώφλι. Οι επίσημοι και λοιποί πολίτες της Αθήνας εισέρχονταν στον Ιερό Βράχο από τις τέσσερεις διπλανές πόρτες των Προπυλαίων.

Μπροστά και πίσω από τον εγκάρσιο αυτόν τοίχο βρίσκονταν δυο στοές, η ανατολική που έβλεπε προς το εσωτερικό της Ακρόπολης και η δυτική που έβλεπε προς τους απέναντι λόφους. Η κάθε μια στοά στηριζόταν σε έξι(6) δωρικούς κίονες, που προσέδιδαν επιβλητικότητα στο όλο συγκρότημα και προετοίμαζαν από αισθητικής άποψης τον επισκέπτη για το τι θα συναντούσε λίγο αργότερα πάνω στον Ιερό Βράχο.

Οι επισκέπτες - προσκυνητές, είτε παρατηρούσαν τα Προπύλαια από τα δυτικά, είτε από τα ανατολικά, διαμέσου των πέντε μετακιονίων (αποστάσεων μεταξύ των κίωνων) των αντιστοιχών προσόψεων, έβλεπαν πλήρως και τις πέντε θύρες των Προπυλαίων.

Επειδή αυτές οι θύρες είχαν διαφορετικό άνοιγμα (συγκεκριμένα: η μεσαία θύρα ήταν η μεγαλύτερη, οι αμέσως πλησιέστερες προς τη μεσαία ήσαν μικρότερες και οι ακριανές ακόμη μικρότερες), για να μην κρύβεται κανένα τμήμα τους, ο δωρικός ρυθμός παρέβη, εδώ, τους κανόνες του και έτσι τα μετακίονια των Προπυλαίων ήσαν διαφορετικού ανοίγματος.

Αυτή η ρύθμιση των μεταβλητών μετακιονίων δίνει την αίσθηση ότι οι εξωτερικές κιονοστοιχίες των Προπυλαίων είναι οιονεί μαρμάρινες κουρτίνες που μόλις έχουν παραμερίσει, για να επιτευχθεί το πέρασμα προς τον Ιερό Βράχο [βλέπε εικ. 21]. Επίσης, τα Προπύλαια προκαλούσαν δέος και επιβολή στους μέτοικους και στους δούλους, που δεν είχαν την δυνατότητα να επισκεφτούν από κοντά τα μνημεία του Ιερού Βράχου.

Ο Γερμανός ιστορικός τέχνης, του 19^{ου} αιώνα, *Herman Von Hettner* αναφέρει χαρακτηριστικά ότι τα Προπύλαια με τις λαμπρές κιονοστοιχίες τους είναι σαν να μας γνέφουν: «Περάστε μέσα, και εδώ υπάρχουν θεοί!».

Επειδή η δυτική στοά είχε μεγαλύτερο εμβαδόν, και για να υποστηριχτεί με ασφάλεια η στέγη, είχαν τοποθετηθεί έξι (6) κίονες, ιωνικού ρυθμού, προκειμένου να δώσουν χάρη στον εσωτερικό χώρο των Προπυλαίων, προετοιμάζοντας από αισθητικής πλευράς (αναφορικά με τον ιωνικό ρυθμό) τον επισκέπτη.

Η παρουσία των κίωνων ιωνικού ρυθμού οδήγησε το

Μνησικλή να σχεδιάσει τα επιστύλια της δυτικής πρόσοψης των Προπυλαίων με σύνθετη μορφή, έτσι ώστε αυτά να είναι, εξωτερικώς μεν δωρικού ρυθμού, εσωτερικώς δε να ανταποκρίνονται στον ιωνικό ρυθμό.

Με την ευκαιρία, μη φανταστεί κανείς ότι η λάξευση των κιόνων, δηλαδή των βάσεων, των σπονδύλων και των κιονοκράνων, ήταν εντελώς ίδια στην εκτέλεση. Αντίθετα αποτελούσε αυτόνομη - μοναδική δημιουργία.

Τα ιωνικά κιονόκρανα των Προπυλαίων φαίνονται όμοια μεταξύ τους, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι. Έγιναν σε περίοδο ύψιστης καλλιτεχνικής ακμής, περίοδο κατά την οποία ακόμα και οι λιθοξόοι εργάζονταν ως δημιουργοί - καλλιτέχνες.

Κάθε κιονόκρανο ήταν ίδιο φαινομενικώς με τα άλλα, διέφερε, όμως, γιατί ως ελεύθερο γλυπτικό έργο δεν ήταν δυνατόν να γίνει όμοιο. Από τα μέλη των μνημείων της Ακρόπολης του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, εκείνα στα οποία φαίνεται περισσότερο το χέρι του καλλιτέχνη, είναι σίγουρα τα ιωνικά κιονόκρανα. Βεβαίως, αντίστοιχα μπορούμε να πούμε και για τους δωρικούς κίονες.

Αυτό που ιδιαιτέρως εντυπωσιάζει τον εισερχόμενο επισκέπτη, είναι η πολύ επιτυχημένη τοποθέτηση του όλου συγκροτήματος των Προπυλαίων στο χώρο του Ιερού Βράχου. Με την επιλεγείσα χάραξή τους εξασφαλίστηκε, όχι μόνο η μέγιστη λειτουργικότητα του εν λόγω συγκροτήματος και η μέγιστη αισθητική του εμφάνιση, από όποια θέση και απόσταση το αντικρίσεις, αλλά και η εντυπωσιακή ενατένιση του “πρωταγωνιστή” Παρθενώνα, από τον εισερχόμενο επισκέπτη - προσκυνητή, μόλις αυτός εξερχόταν από την



Εικ. 22 Η βορειοανατολική γωνία των Προπυλαίων.

ανατολική στοά των Προπυλαίων και στεκόταν ακριβώς στη μέση της ανατολικής κιονοστοιχίας [βλέπε εικ. 24].

Στα κάτω δυο πρώτα τέταρτα του εντυπωσιακού πλάνου που ξανοιγόταν μπροστά του, έβλεπε την πομπική οδό με τα κάθε είδους αγάλματα και ως επιστέγασμα, στο βάθος και αριστερά, το Ερεχθείον.

Στο τρίτο ενδιάμεσο τέταρτο του πλάνου, που είναι και το πιο εντυπωσιακό, για μια από χαμηλά οπτική λήψη, όπως είναι αυτή του εισερχόμενου επισκέπτη - προσκυνητή, προβάλλει στα δεξιά ο επιβλητικότερος Παρθενώνας, αφήνοντας στο τελευταίο άνω τέταρτο τον καταγάλανο αττικό ουρανό, να στεφανώσει σαν ουράνιο κρήδεμνο, με ιδιαίτερη λαμπρότητα το υπέρλαμπρο αυτό μνημείο.

Προέκυπτε μια απaráμιλλη και υποβλητικότητα εικόνα, που αιχμαλώτιζε από την αρχή τον επισκέπτη και τον κατεύθυνε στο να βιώσει, στη συνέχεια, θαυμασμό και έκσταση! Βεβαίως, για να είμαστε πιο ακριβείς, η ομορφιά του Παρθενώνα γινόταν αντιληπτή σε τρεις(3) διαδοχικές εστίασεις από τον οφθαλμό του επισκέπτη.

Η πρώτη εστίαση λάβαινε χώρα στα Προπύλαια, μόλις αυτός εισερχόταν στον κύριο χώρο του Ιερού βράχου, ουσιαστικά από εκεί παρατηρούσε το πάνω μέρος του ναού (κυρίως θριγκό, αετώματα και στέγη), δεδομένου ότι τη συνολική θέα εμπόδιζαν, τότε, στα δεξιά, τα τειχίσματα του Ιερού της Βραυρωνίας Αρτέμιδας και του μικρού Πρόπυλου.

Η δεύτερη εστίαση και η πιο εντυπωσιακή γινόταν, αφού είχε περάσει το μικρό Πρόπυλο και είχε μπει στη λεγόμενη δυτική αυλή του Παρθενώνα, δηλαδή προτού ανέβει τη βραχότμητη σκάλα που οδηγούσε στη δυτική είσοδο του ναού. Πράγματι, από τη δυτική αυτή αυλή

είχε τη συνολική θέαση του ναού, δηλαδή ολόκληρη την κατά μήκος πλευρά του και βεβαίως τη δυτική, από την κρηπίδα, τις κιονοστοιχίες, το θριγκό, μέχρι τη στέγη και τα αετώματα του ναού.

Η τρίτη εστίαση προς τον Παρθενώνα γινόταν, όταν ο επισκέπτης είχε ανέβει πιά τη δυτική βραχώδη σκάλα και προτού βεβαίως προχωρήσει προς την κρηπίδα του ναού. Από αυτή τη θέση είχε τη θέαση των αρχιτεκτονικών και διακοσμητικών λεπτομερειών του ναού εξωτερικά, καθώς και εσωτερικά, δεδομένου ότι από εκεί μπορούσε να παρατηρεί και την κιονοστοιχία του οπισθόναου του Παρθενώνα.

Επίσης, το εσωτερικό των Προπυλαίων θα πρέπει να νοηθεί ως κάτι περισσότερο από ένας χώρος μετάβασης ή ένα απλό γεωμετρικά καθορισμένο όριο. Αποτελούσε μάλλον και ένα «*πρελούδιο θέασης*» όλων των Ιερών της Ακρόπολης, αυτό που οι αρχαίοι Έλληνες όριζαν ως θέατρο.

Τέλος, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ο κύριος άξονας των Προπυλαίων, προεκτεινόμενος περνά από τον **Τύμβο των Σαλαμινομάχων**, ο οποίος βρίσκεται στην Κυνόσουρα της Σαλαμίνας, όπου στα αρχαία χρόνια οι Αθηναίοι έστησαν τρόπαιο νίκης με τη μορφή μαρμάρινης κολώνας.

Πράγματι, εάν χρησιμοποιήσουμε ψηφιακό χάρτη και θεωρήσουμε τις κορυφές των Προπυλαίων που ορίζουν τη δυτική πλευρά του εν λόγω οικοδομήματος, θα έχουμε με ικανοποιητική προσέγγιση τα εξής δεδομένα:

Νοτιοδυτική κορυφή (Π_1) με συντεταγμένες:

($X_{\Pi_1} = 475.700,836$ m, $Y_{\Pi_1} = 4.202.412,73$ m).

Βορειοδυτική κορυφή (Π_2) με συντεταγμένες:

($X_{Π2} = 475.696,801$ m, $Y_{Π2} = 4.202.433,014$ m).

Κορυφή (Κ) του Τύμβου των Σαλαμινομάχων στην Κυνόσουρα με συντεταγμένες :

($X_K = 460.423,367$ m, $Y_K = 4.199.731,084$ m).

Οπότε, μήκος $S_{ΚΠ1} =$

$$[(475.700,836-460.423,367)^2+(4.202.412,73-4.199.731,084)^2]^{1/2} =$$

$$=[(15.277,469)^2+(2.681,646)^2]^{1/2} =$$

$$=[(233.401.059,045)+(7.191.225,269)]^{1/2} =$$

$$=[(240.592.284,314)]^{1/2} = \mathbf{15.511,037m}.$$

Και μήκος $S_{ΚΠ2} =$

$$[(475.696,801-460.423,367)^2+(4.202.433,014-4.199.731,084)^2]^{1/2} =$$

$$=[(15.273,014)^2+(2.701,93)^2]^{1/2} =$$

$$=[(233.277.663,964)+(7.300.425,724)]^{1/2} =$$

$$=[(240.578.089,688)]^{1/2} = \mathbf{15.510,579m}.$$

Επομένως, έχουμε αναφορικά :

α) με την κλίση της ευθείας ΤΠ1:

$$\epsilon\phi\phi = (4.202.412,73 \text{ m} - 4.199.731,084 \text{ m}) / (475.700,836 \text{ m} - 460.423,367 \text{ m}) = 0,1755 \Rightarrow \phi = 9^\circ,95 \text{ και άρα αζιμούθιο } \alpha_{ΤΠ1} = 90^\circ - 9^\circ,95 = 80^\circ,05.$$

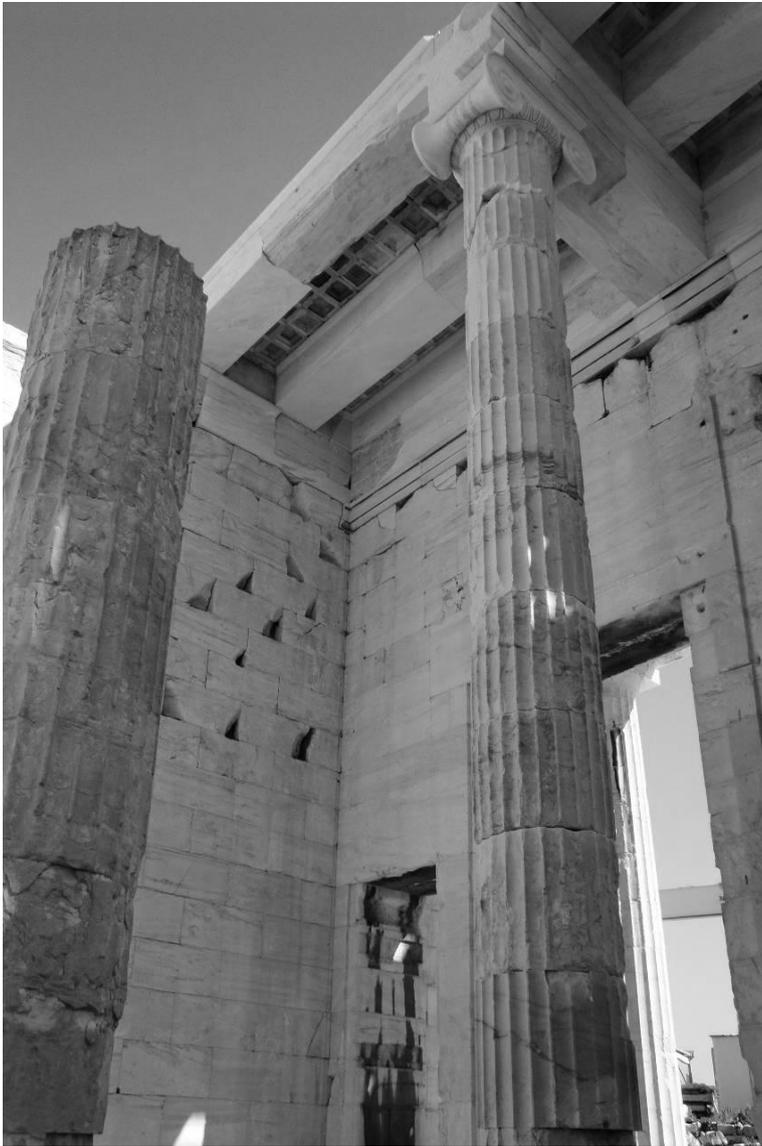
β) με την κλίση της ευθείας ΤΠ2:

$$\epsilon\phi\omega = (4.202.433,014 \text{ m} - 4.199.731,084 \text{ m}) / (475.696,81 \text{ m} - 460.423,367 \text{ m}) = 0,1769 \Rightarrow \phi = 10^\circ,05 \text{ και άρα αζιμούθιο } \alpha_{ΤΠ2} = 90^\circ - 10^\circ,05 = 79^\circ,95.$$

Συνεπώς, $\Delta(\alpha_{ΤΠ1} - \alpha_{ΤΠ2}) = 80^\circ,05 - 79^\circ,95 = 0^\circ,10$ και άρα το αζιμούθιο της διχοτόμου της γωνίας Π2ΤΠ1 είναι $80^\circ,05 - 0^\circ,10/2 = 79^\circ,95 + 0^\circ,10/2 = 80^\circ$.

Το τρίγωνο ΤΠ1Π2 είναι ισοσκελές, δεδομένου ότι:

$$S_{ΤΠ1} = S_{ΤΠ2}.$$



Εικ. 23 Το ιωνικό εσωτερικό των δωρικών Προπυλαίων.

$$\begin{aligned} \text{Πράγματι, } S_{\text{Π1}} &= [(475.700,836 - 460.423,367)^2 + \\ &(4.202.412,73 - 4.199.731,084)^2]^{1/2} = \\ &= [(15.277,469)^2 + (2.681,646)^2]^{1/2} = [(233.401.059,045) + \\ &(7.191.225,269)]^{1/2} = [(240.592.284,314)]^{1/2} = 15.511,037\text{m.} \end{aligned}$$

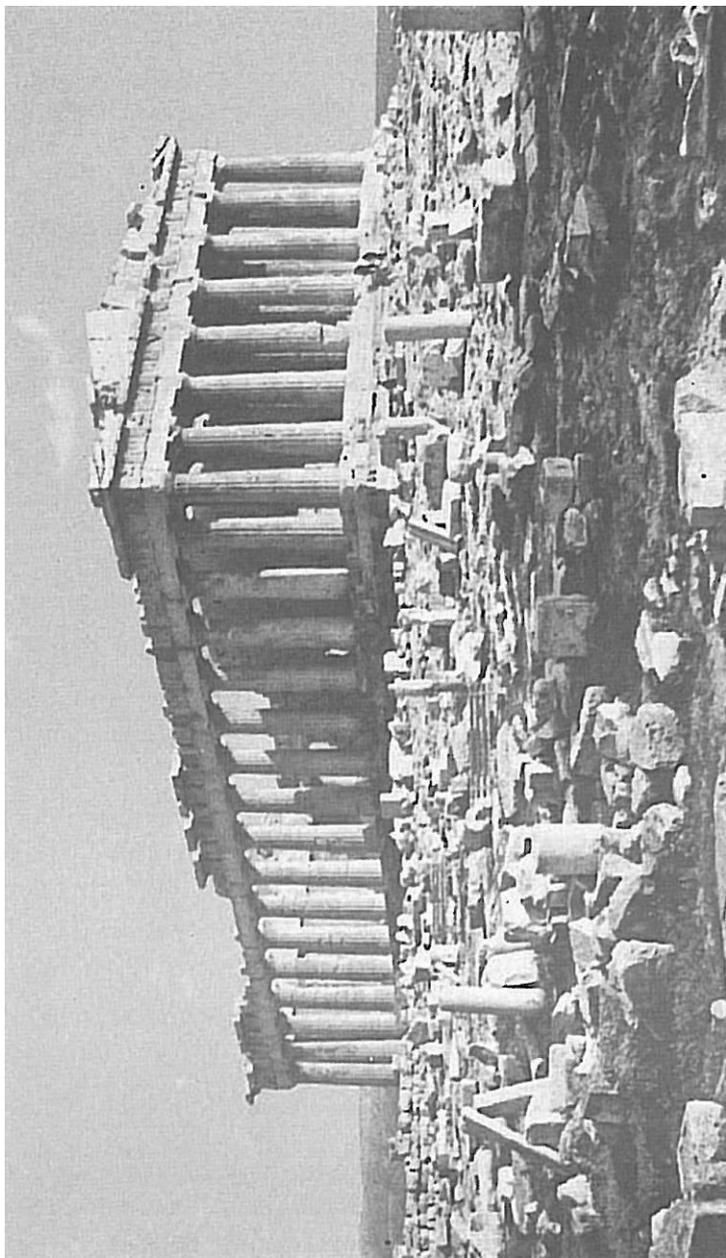
$$\begin{aligned} S_{\text{Π2}} &= [(475.696,801 - 460.423,367)^2 + (4.202.433,014 - \\ &4.199.731,084)^2]^{1/2} = [(15.273,014)^2 + (2.701,93)^2]^{1/2} = \\ &= [(233.277.663,964) + (7.300.425,724)]^{1/2} = \\ &= [(240.578.089,688)]^{1/2} = 15.510,579\text{m.} \end{aligned}$$

Η διαφορά των εν λόγω μηκών $S_{\text{Π1}}$ και $S_{\text{Π2}}$ είναι μόλις 0,458m. Πράγματι, έχουμε $\Delta(S_{\text{Π1}} - S_{\text{Π2}}) = 15.511,037\text{m} - 15.510,579\text{m} = 0,458\text{m}$, δηλαδή απόκλιση της τάξης του $0,458\text{m}/15.510,808\text{m} = 0,000029 = \mathbf{0,0029\%}$.

Δεδομένου ότι σε ένα τέτοιο τρίγωνο η διχοτόμος είναι και μεσοκάθετος, προκύπτει ότι το αζιμούθιο του κεντρικού άξονα των Προπυλαίων είναι 80° , ο οποίος προεκτεινόμενος, δυτικά, διέρχεται από τον τύμβο των Σαλαμινομάχων!

Επομένως, το σπουδαίο αυτό αρχιτεκτόνημα αποκτά και έναν άλλον συμβολικό ρόλο, αναφορικά με τη νικηφόρα ναυμαχία της Σαλαμίνας. Είναι, ίσως, το πρώτο οικοδόμημα στην Ιστορία που πλαισιώνει μια πολύ κρίσιμη μάχη και μια σπουδαία νίκη. Τίποτε, λοιπόν, τυχαίο πάνω στον Ιερό βράχο της Ακρόπολης!

Εντύπωση κάνει, επίσης, η μεγάλη ακρίβεια με την οποία χαράχθηκε ο εν λόγω άξονας από τον αρχαίο αρχιτέκτονα, ώστε να επιτυγχάνεται ο εν λόγω σκοπός. Εάν ο Μνησικλής, π.χ. είχε στρέψει - ας πούμε κατά λάθος - τον κεντρικό άξονα των Προπυλαίων κατά μια μοίρα (1°), σε σχέση με την πραγματική του θέση, τότε η εκτροπή του εν λόγω άξονα από τον εν λόγω Τύμβο των θα ήταν περίπου 270m(!)



Εικ. 24 Η συγκλονιστικότερη ματιά στον Παρθενώνα, από τα Προπύλαια.

Πράγματι: Μήκος εκτροπής = Μήκος τόξου (**S**) μιας μοίρας 1° κύκλου ακτίνας $R = 15.510\text{m}$. Επειδή το τόξο 1° αντιστοιχεί σε $\alpha = \pi(1/180)\text{rad} = 3,14(1/180)\text{rad} = 0,01745 \text{ rad}$ και ισχύει $S = \alpha R$, θα έχουμε $S = (0,01745) \times (15.510)\text{m} = \mathbf{270,6\text{m}}$.

Η βορεινή πλευρά του συγκροτήματος περιλαμβάνει ένα οικοδόμημα με μέτωπο προς νότο, που προσομοιάζει με βραχίονα του κεντρικού όγκου. Το οικοδόμημα αυτό μοιάζει με μικρό ναό, και έχει στην πρόσοψή του τρεις δωρικούς κίονες.

Σήμερα ονομάζεται **Πινακοθήκη** [βλέπε εικ. 26], διότι ο Πausanias είδε εκεί να φυλάσσονται «ζωγραφίες», όσες μέχρι τότε δεν είχε φθείρει ο χρόνος, ως αφιερώματα και μάλιστα ορισμένες απ' αυτές ήταν του διάσημου **Πολύγνωτου** και άλλες ήταν του **Τιμαίνετου**.

Οι ζωγραφίες του Πολύγνωτου δεν πρέπει να κόστισαν (χρηματικά) στους Αθηναίους. Ίσως το μόνο κόστος να ήταν η αξία των χρωμάτων, αν πιστέψουμε τα λόγια του Πλούταρχου, που γράφει κάπου ότι:

«Ο Πολύγνωτος δεν ήταν κανένας ασήμαντος χειρώνακτας και ούτε ζωγράφιζε με αμοιβή, αλλά δωρεάν συμβάλλοντας στη δόξα της Πόλης (των Αθηνών)».

Βεβαίως, με το δικό του αζημίωτο, γιατί στόχευε να πολιτογραφηθεί Αθηναίος πολίτης, παρότι Θάσιος, πράγμα που τελικά κατάφερε.

Ο Πausanias κατά την επίσκεψή του στην Ακρόπολη είδε τις παρακάτω ζωγραφικές παραστάσεις:

1. Τον Οδυσσέα να παίρνει το τόξο του Φιλοκτήτη στη Λήμνο και τον Διομήδη να παίρνει το άγαλμα της Αθηνάς από την Τροία.

2. Τον Ορέστη να σκοτώνει τον Αίγισθο, και τον Πυλάδη να σκοτώνει τα παιδιά του Ναυπλίου που ήρθαν να βοηθήσουν τον Αίγισθο.

3. Την Πολυξένη να βρίσκεται κοντά στον τάφο του Αχιλλέα, όπου επρόκειτο να σφαχτεί.

4. Τον Οδυσσέα να στέκεται κοντά στα κορίτσια που μαζί με τη Ναυσικά έπλεναν στο ποτάμι.

5. Τον Αλκιβιάδη με τα σημάδια της ιππικής νίκης του στη Νεμέα.

6. Τον Περσέα να πηγαίνει στη Σέριφο, φέρνοντας στον Πολυδεύκη το κεφάλι της Μέδουσας.

Η Πινακοθήκη πρέπει να είχε σχεδιαστεί, αρχικώς, ως εστιατόριο, για τα ιερά γεύματα μετά λόγου, που δίνονταν εκεί και αποτελούσαν μέρος του τυπικού των λατρειών που τελούνταν στην Ακρόπολη.

Γνωρίζουμε ότι στα σημαντικά αρχαία ελληνικά Ιερά υπήρχε πάντα μια αίθουσα, η λεγόμενη **Λέσχη** (βλέπε τη **Λέσχη Δελφών** κοντά στο ναό του Πύθιου Απόλλωνα), για έναν τέτοιο σκοπό. Στην περίπτωση μας εδώ, αυτό δικαιολογείται από το παράδοξο της ασύμμετρης διευθέτησης στο θυραίο τοίχο. Ο μόνος λόγος που μπορεί να το εξηγήσει είναι η ανάγκη τοποθέτησης ανάκλιτρων κατά μήκος των τοίχων του χώρου αυτού που θα λειτουργούσε ως εστιατόριο.

Στην κύρια είσοδο των Προπυλαίων έστεκε το άγαλμα του **Ερμή Προπύλαιου** και η γλυπτική σύνθεση με τις **Χάριτες**. Λεγόταν ότι τις Χάριτες είχε φιλοτεχνήσει ο Σωκράτης, προτού πετάξει τη σιδερένια σμίλη και αρπάξει τη φιλοσοφική σμίλη.

Μεταξύ της μεσημβρινής πλευράς των Προπυλαίων

και του ναού της Απτέρου Νίκης υπήρχε το άγαλμα της **Επιπυργιδίας Εκάτης**. Επίσης, κοντά στα Προπύλαια έστεκε το φημισμένο για την ομορφιά του χάλκινο άγαλμα της **Λημνίας Αθηνάς**, έργο του Φειδία, το οποίο ήταν αφιερωμένο από τους Αθηναίους κληρούχους της Λήμνου.

Σύμφωνα με τον Θουκυδίδη, η πόλη των Αθηνών είχε ετησίως έσοδα 600 ταλάντων από τη φορολογία (εισφορές) των συμμαχικών πόλεων, ενώ 3.700 τάλαντα είχαν ξοδευτεί για να χτιστούν τα Προπύλαια και οι λοιποί ναοί στην Ακρόπολη, καθώς και κάποιο ιερό στην Ποτειδαία.

Σύμφωνα με άλλες αρχαίες πηγές η κατασκευή των Προπυλαίων στοίχισε το τεράστιο ποσό των 2.012 ταλάντων! («τάλαντα ήνηλώθη δισχίλια ιβ', έν Προπυλαίοις ταῦτα.»).

Για να είμαστε, βεβαίως, δίκαιοι, εάν συγκρίνουμε το ποσό αυτό με την αξία του ξίφους του Μιθριδάτη, βασιλιά του Πόντου, τον οποίο νίκησε ο Πομπήιος, και το ξίφος αυτό το έλαβε ως λάφυρο ο Ρωμαίος ύπατος, αξίας μόλις...τετρακοσίων (400) ταλάντων! σύμφωνα πάντα με τον Πλούταρχο, τότε μάλλον φθηνά κόστισαν τα Προπύλαια στους Αθηναίους...

Εν πάση περιπτώσει, για να συνειδητοποιήσουμε το ύψος της μεγάλης αυτής δαπάνης θα πρέπει να έχουμε στο νου μας ότι ένα αττικό τάλαντο άξιζε όσο περίπου το σύνολο των ημερομισθίων ενός ανθρώπου σε όλη του τη ζωή.

Τα χρήματα για τα έργα της Ακρόπολης τα έβαλαν ουσιαστικά οι σύμμαχοι, που κυρίως ήταν νησιώτες του Αιγαίου. Το θέμα είναι ότι οι νησιώτες δεν



Εικ. 25 *Μαρμάρινα εξογκώματα δείχνουν την εσπευσμένη αποπεράτωση του έργου.*

έβαλαν μόνο τα χρήματα, αλλά και τεχνίτες!

Οι Αθηναίοι έβαλαν και αυτοί κάτι, για να μην τους αδικούμε, όπως: το όραμα, το μυαλό, την υψηλή καλλιτεχνία και το *management* και πήραν τα πρωτεία. Τους πραγματικούς, όμως, χρηματοδότες και τους τεχνίτες ποιος τους θυμάται; Όσο για τους δούλους, ούτε συζήτηση. Αυτοί είναι εντελώς άφαντοι.

Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι στη διάρκεια της κατασκευής των έργων της Ακρόπολης, συμμετείχαν πολλοί νησιώτες μαρμαροτεχνίτες και γενικώς γλύπτες, διότι στα νησιά του Αιγαίου είχε αναπτυχθεί πρώιμα η πλαστική τέχνη.

Προπάντων οι νησιώτες είχαν μάθει να κατεργάζονται τα μάρμαρα, ενώ οι Αθηναίοι στα αρχαιότερα χρόνια μεταχειρίζονταν τους πωρόλιθους, που είναι μαλακοί και εύκολοι στην κατεργασία, αλλά όχι πολύ κατάλληλοι για πλαστικά έργα. Επομένως, οι νησιώτες συντέλεσαν πολύ, ώστε η Αθήνα να γίνει ένα από τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής εκείνης.

Αυτό που μας αφήνει έκπληκτους είναι το γεγονός ότι ακόμη και σήμερα, δηλαδή 2.500 χρόνια μετά την κατασκευή των αριστουργημάτων της Ακρόπολης, πάλι νησιώτες του Αιγαίου (Τήνιοι μαρμαράδες) συμμετέχουν και μάλιστα πρωτοστατούν στα έργα συντήρησης και αποκατάστασης των μνημείων του Ιερού Βράχου!

Ας μη ξεχνούμε ότι και ο Μπαλάνος, όταν ξεκίνησε την πρώτη αναστήλωση του Παρθενώνα, Τήνιους λιθοξόους χρησιμοποίησε. Είναι χαρακτηριστική η μεταλλική πλάκα που βρέθηκε με ονόματα Τήνιων μαρμαροτεχνιτών, που συμμετείχαν στην αναστήλωση του οπισθόναου του Παρθενώνα το 1900 [βλέπε εικ. 28].



Εικ. 26 *Η Πινακοθήκη (πρώην Λέσχη).*

Στα Προπύλαια δεν συναντούμε γλυπτική διακόσμηση, συναντούμε μόνο καθαρή αρχιτεκτονική. Είναι στην ουσία ένας οικοδομικός τύπος, εφεύρημα του Μνησικλή με μια πρωτοφανή για την εποχή του συνθετότητα. Αυτό το καταλαβαίνεις, εάν σκεφτείς ότι ο αρχαιοελληνικός ναός είχε δεδομένη αρχιτεκτονική φόρμα, ενώ τα Προπύλαια αποτελούνταν από ένα κεντρικό κτήριο σε δύο στάθμες και δυο πλάγιες πτέρυγες, κάθε μια μάλιστα διαφορετική.

Οι εργασίες στα Προπύλαια λέγεται ότι διακόπηκαν το 432 π.Χ., λόγω του επερχόμενου Πελοποννησιακού πολέμου. Έτσι, ο Μνησικλής φρόντισε να μαζέψει τα έργα του βεβιασμένα μεν, αλλά όσο καλύτερα γινόταν. Γι' αυτό το λόγο, σήμερα, βλέπουμε ότι σε κάποιες περιοχές του έργου, αλλάζει ο τρόπος κατεργασίας του μαρμάρου ή κάποιες λύσεις δείχνουν μια σχετική

βιασύνη και συμβιβασμούς, που μορφολογικά δεν είναι συνεπείς με την υπόλοιπη αρχιτεκτονική γλώσσα του οικοδομήματος. Μάλιστα, μπορεί κανείς και σήμερα να διαπιστώσει ότι σε πολλά χτισμένα μάρμαρα δεν είχαν εξομαλύνει την επιφάνεια, αλλά είχαν αφήσει μερικά εξογκώματα, τα οποία χρησίμευαν για την τοποθέτηση των λίθων [βλέπε εικ. 25].

Η βόρεια πτέρυγα των Προπυλαίων, που επρόκειτο να συμπληρωθεί με μια μεγάλη στοά, στραμμένη προς το εσωτερικό της Ακρόπολης, σε συνέχεια του οικήματος της Πινακοθήκης, δεν πρόφτασε να γίνει για τον παραπάνω λόγο. Αντίστοιχη προς τη βόρεια πτέρυγα επρόκειτο να γίνει και η νότια πτέρυγα. Τελικώς, ούτε κι αυτή έγινε, παρότι είχε αρχίσει η κατασκευή της.

Οι λόγοι δεν ήσαν μόνο οικονομικοί, λόγω του επερχόμενου πολέμου, αλλά οφείλονταν, κυρίως, στην ισχυρή αντίδραση των συντηρητικών ιερέων, καθόσον απαιτείτο η καταπάτηση χώρου από το τέμενος της Βραυρωνίας Αρτέμιδας και οι συντηρητικοί ιερείς δεν ενδιαφέρονταν για την αισθητική των σχεδίων του Περικλή.

Αν εισέλθει κάποιος στην εσωτερική νοτιοανατολική γωνία των Προπυλαίων, μπορεί να δει τα ερείπια που σώζονται, του κατά πολύ μικρότερου και απλούστερου **Πρόπυλου** της Ακρόπολης του 6^{ου} π.Χ. αιώνα. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι άξονες των δυο Πρόπυλων (παλιού και νέου) τέμνονται. Αυτό συμβαίνει, διότι το παλαιότερο Πρόπυλο είχε προσανατολισμό προς τον αρχαιότερο ναό, το λεγόμενο Εκατόμπεδον, ενώ ο άξονας των Προπυλαίων του Περικλή φέρει κατ' ευθείαν



Εικ.27 Από το εσωτερικό της ανατολικής στοάς των Προπυλαίων.

στο χώρο το μεταξύ Παρθενώνα και Ερεχθείου.

Στους παλαιοχριστιανικούς αιώνες, τα Προπύλαια μετατράπηκαν σε εκκλησία (σώζονται ίχνη Αγίας Τράπεζας μπροστά από τον ανατολικό τοίχο). Τον 6^ο μ.Χ. αιώνα χτίστηκε δεξαμενή για τη συλλογή του βρόχινου νερού στα ανατολικά της Πινακοθήκης και το 10^ο μ.Χ. αιώνα το κεντρικό οικοδόμημα μετατράπηκε σε χριστιανικό ναό αφιερωμένο στους Αγίους Ταξιάρχες (Μιχαήλ και Γαβριήλ), από τον οποίο σώζονται ίχνη τοιχογραφιών. Στα Προπύλαια είχε εγκατασταθεί και ο Μητροπολίτης της Αθήνας.

Στην εποχή της Φραγκοκρατίας, τα Προπύλαια είχαν εντελώς διαφορετική όψη, διότι το κτήριο αυτό χρησίμευε μεταξύ άλλων και για κατοικία των ξένων δεσποτών της Αττικής. Φαίνονταν σαν πύργος της Δύσης με τις επάλξεις και τους προμαχώνες του και ένας χοντρός τοίχος είχε χτιστεί μεταξύ των εξωτερικών κιόνων.

Η βορειοδυτική πτέρυγα διαμορφώθηκε σε διώροφο οίκημα, ενώ μέσα στο ανάκτορο ιδρύθηκε παρεκκλήσι αφιερωμένο στον Άγιο Βαρθολομαίο. Η πιο σημαντική μετασκευή των μεσαιωνικών χρόνων, κατά τους οποίους η Ακρόπολη μετατράπηκε και πάλι σε οχυρό, ήταν η προσθήκη ενός πανύψηλου ορθογώνιου πύργου, του λεγόμενου «Γουλά» ή «Κουλά», στη νοτιοδυτική πτέρυγα, που αποσκοπούσε στον καλύτερο έλεγχο της προς δυσμάς εκτεταμένης περιοχής.

Φαίνονται ακόμη στα τοιχώματα των Προπυλαίων, εσωτερικά, οι τρύπες για τη στήριξη των πατωμάτων. Παρόμοιες τρύπες υπάρχουν και σε διάφορα άλλα μέρη των Προπυλαίων. Βεβαίως, τα ανώμαλα και βαθιά σκαλίσματα στους μαρμάρινους εκεί τοίχους των

Προπυλαίων, όπως και των άλλων ναών της Ακρόπολης, έγιναν στους μετακλασικούς χρόνους από ανθρώπους που αφαιρούσαν τους μεταλλικούς συνδέσμους, οι οποίοι χρησίμευαν για να ενώνουν τις πέτρες τη μια με την άλλη.



Εικ. 28 Αναμνηστική πλάκα των Τήνιων λιθοξόνων της αναστήλωσης του Παρθενώνα το 1900.

Επί πλέον, και οι οβίδες που έπεσαν στην Ακρόπολη κατά την Επανάσταση του 1821 άφησαν τα ακτινωτά τους τραύματα σε πολλά μέρη των μνημείων.

Η είσοδος στο βράχο, στα χρόνια αυτά, γινόταν από την πύλη κάτω από τον πύργο της Νίκης, η οποία οδηγούσε ελικοειδώς προς τα πάνω. Στα μέσα του 17^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα το 1656, κεραυνός (σύμφωνα με κάποιους), αναμμένη θρυαλλίδα (σύμφωνα με άλλους) προξένησε σοβαρές ζημιές στα Προπύλαια (στη μεσαία στοά) από την ανάφλεξη στην αποθηκευμένη εκεί

πυρίτιδα και την έκρηξη που ακολούθησε. Η καταστροφή αυτή έχει πίσω της μια ενδιαφέρουσα ιστορία. Ας τη δούμε.

Στις 25 Οκτωβρίου του 1656 (παραμονή της γιορτής του Αγίου Δημητρίου), ο τότε φρούραρχος της Ακρόπολης, Γιουσούφ, αποφάσισε να κανονιοβολήσει το επόμενο πρωί, προς τέρψη των μουσουλμάνων του, τη μικρή εκκλησία που θα γιόρταζε και βρισκόταν μεταξύ των λόφων Φιλοπάππου και Πνύκας, δηλαδή, τον Άγιο Δημήτριο, τον «*Λουμπαρδιάρη*» που λέμε σήμερα.

Συγκέντρωσε, λοιπόν, τις απαραίτητεςμπομπάρδες και συσώρευσε πολύ μεγάλη ποσότητα μπαρουτιού, στα Προπύλαια. Άλλες, όμως, ήταν οι βουλές του Κυρίου και του Αγίου Δημητρίου, διότι, είτε από κεραυνό, είτε από αναμμένη θρυαλλίδα κανονιού, η συσσωρευμένη πυρίτιδα αναφλέχτηκε, με αποτέλεσμα να ανατιναχθούν τα Προπύλαια, όπου ήταν και η κατοικία του Δισδάρη.

Από την έκρηξη αυτή, όχι μόνο σκοτώθηκε ο ίδιος ο φρούραρχος, αλλά και ολόκληρη η οικογένειά του. Την ιστορία τούτη διηγούνταν, αργότερα, οι Αθηναίοι, αποδίδοντας το γεγονός σε θαύμα του Αγίου Δημητρίου και γι' αυτό το λόγο προσέδωσαν στον σωτήρα τους Άγιο την προσωνυμία: «*Λουμπαρδιάρης*».



Εικ. 29 Ο Ναός της Απτέρου Νίκης λουσιμένος στο πρωινό φως.

6. Ο ναός της Απτέρου Νίκης

Κατά τα μυκηναϊκά χρόνια, υπήρχε Ιερό της Αθηνάς στην ίδια θέση καθώς και πύργος, ο οποίος προστάτευε την είσοδο της Ακρόπολης. Πύργος ανάλογος με αυτόν που υπήρχε στο ανάκτορο των Μυκηνών, δηλαδή στο δεξιό μέρος της εισόδου, ώστε να είναι πιο ευάλωτοι οι πολιορκητές που θα ορμούσαν προς στην Πύλη, από τη δεξιά τους πλευρά, η οποία δεν καλυπτόταν από την ασπίδα τους.

Το Ιερό αυτό λειτούργησε και μετά την κατάρρευση του μυκηναϊκού πολιτισμού. Στην εποχή του Σόλωνα, οι Αθηναίοι μπροστά στην είσοδο της Ακρόπολης, στην προσπάθειά τους να εισβάλουν στο φρούριο και να συλλάβουν τους οπαδούς του Κύλωνα, του επίδοξου τύραννου της πόλης, έκαναν πολλές καταστροφές, και γι' αυτό δεν έχουμε κανένα εύρημα από τη λατρεία της Αθηνάς, της μυκηναϊκής περιόδου.

Στα χρόνια του Πεισίστρατου, στη θέση του αρχαιότατου Ιερού της Αθηνάς που είχε καταστραφεί, κτίστηκε ένα μικρό ταπεινό μνημείο (ξύλινο τετρακίονιο κτίσμα), προκειμένου να στεγάσει το λατρευτικό ξόανο της θεάς.

Όταν οι Πέρσες πολιορκήσαν την Ακρόπολη, έριξαν πολλά φλεγόμενα βέλη, με αποτέλεσμα να καταρρεύσει από φωτιά το εν λόγω κτίσμα. Το ξύλινο άγαλμα της

Αθηνάς λέγεται ότι διασώθηκε και μεταφέρθηκε μαζί με άλλα κειμήλια στη Σαλαμίνα ή στην Τροιζήνα, όπου κατέφυγαν οι Αθηναίοι, για να σωθούν.

Με αυτό το άγαλμα, ίσως, σχετίζεται το στρατήγημα του Θεμιστοκλή, προκειμένου να πείσει τους Αθηναίους ναύτες και οπλίτες να επιβιβαστούν, χωρίς χρονοτριβή, στις τριήρεις· την ώρα κατά την οποία αποχωρίζονταν τους δικούς τους που όδευαν για Σαλαμίνα και Τροιζήνα· και οι περσικές δυνάμεις πλησίαζαν την Αθήνα, λίγο πριν τη ναυμαχία της Σαλαμίνας.

Συγκεκριμένα, ο Πλούταρχος που επικαλείται τον Κλειδήμο (ατθιδογράφο των μέσων του 4^{ου} π.Χ. αιώνα) αναφέρει τα εξής:

«Καθώς κατέβαιναν οι Αθηναίοι προς τον Πειραιά χάθηκε δήθεν το Γοργόνειο από το άγαλμα της θεάς.

Προσποιούμενος λοιπόν ο Θεμιστοκλής ότι το αναζητεί και ψάχνοντας παντού και τα πάντα βρήκε πλήθος χρημάτων κρυμμένων στις αποσκευές τους, που, αφού τα συγκέντρωσε είχε επάρκεια εφοδίων για εκείνους που επιβιβάζονταν στις τριήρεις.

Καθώς, λοιπόν, οι Αθηναίοι είχαν επιβιβαστεί στα πλοία για απόπλου, σε άλλους το θέαμα προκαλούσε οίκτο και σε άλλους έκπληξη για την τόλμη τους, επειδή τις οικογένειές τους τις προωθούσαν αλλού[...].»

Στα χρόνια του Κίμωνα, μετά τη σπουδαία του νίκη επί των Περσών, στον Ευρυμέδοντα ποταμό, κτίστηκε στη θέση του κατεστραμμένου ξύλινου ναού ένας νέος, πώρινος αυτή τη φορά, ναός της Αθηνάς *Νίκης*. Αυτός ο κιμώνειος ναός λειτούργησε για λίγα χρόνια, μέχρις ότου ο Περικλής αποφάσισε νέο καλαίσθητο μαρμάρινο ναό [βλέπε εικ. 29].

Η ανέγερση του νέου ναού ξεκίνησε το 432 π.Χ. και ολοκληρώθηκε γύρω στο 424 π.Χ. Σύμφωνα με κάποια επιγραφή, αρχιτέκτονας φέρεται να είναι ο σπουδαίος Καλλικράτης, ο οποίος είχε μεγάλη εμπειρία από την ανέγερση του Παρθενώνα και, επίσης, ο ίδιος είχε εκτελέσει, ως εργολάβος, το έργο των Μακρών τειχών.

Αφιερώθηκε στον Καλλίμαχο, έναν από τους εννιά άρχοντες της Αθήνας που με την ενδέκατη ψήφο του μετέτρεψε την ισοψηφία των δέκα(10) στρατηγών σε καταληκτική απόφαση: η μάχη εναντίον των Περσών να δοθεί, όπου είχε προτείνει και ο Μιλτιάδης, δηλαδή στον Μαραθώνα. Ο Καλλίμαχος, μάλιστα, είχε αγωνιστεί και είχε πέσει ηρωικά στον Μαραθώνα και γι' αυτό τον τίμησαν οι Αθηναίοι με τον Ναό της Αθηνάς Νίκης.

Διαμέσου της νότιας πτέρυγας των Προπυλαίων ο επισκέπτης φθάνει στον πύργο της Νίκης, όπου υπάρχει ο μικρός μεν, αλλά κομψότατος αμφιπρόστυλος τετράστυλος ναός, ο λεγόμενος της **Απτέρου Νίκης**.

Οι αρχαίοι Αθηναίοι και γενικότερα οι Έλληνες είχαν κάποια δευτερεύουσα θεά *Νίκη*, που όμως ποτέ δεν υπήρξε άπτερος. Ο ναός αυτός δεν ήταν αφιερωμένος σ' αυτή τη θεά *Νίκη*, αλλά στη θεά *Αθηνά Νίκη*. Το εν λόγω επίθετο(Νίκη) η θεά Αθηνά το απέκτησε μετά τους περσικούς πολέμους, και βαθμιαία επικράτησε του ουσιαστικού (Αθηνά) και το Ιερό λεγόταν απλά της Νίκης.

Επειδή έβλεπαν το άγαλμα της *Αθηνάς Νίκης*, χωρίς φτερά, όπως ήταν φυσικό, το ονόμασαν της *Απτέρου Νίκης* και έπλασαν και τον μύθο ότι οι Αθηναίοι της αφήρεσαν τα φτερά, για να μείνει για πάντα μαζί τους!

Ο ναΐσκος αυτός είναι ιωνικού ρυθμού, σε αντίθεση με τα γειτονικά Προπύλαια που είναι δωρικού ρυθμού, και ο άξονάς του είναι λοξά τοποθετημένος προς τα



Εικ. 30 Σε πρώτο πλάνο, αριστερά, η θύση και μέρος του κοσμήματος της θάσης του αγάλματος της Αθηνάς Προμάχου.

Προπύλαια, παρέχοντας με αυτό τον τρόπο ποικιλία, δηλαδή, μια ευχάριστη ελευθεριότητα και όχι αυστηρή παράταξη.

Ο τονισμός της αυθυπαρξίας αυτού του ναού δικαιολογείται ακόμα περισσότερο, από το γεγονός ότι ήταν το μόνο μνημείο που βρισκόταν έξω από το τείχος της Ακρόπολης. Μάλιστα, λόγω της στενότητας του χώρου όπου βρισκόταν και για την αποφυγή κινδύνου πτώσης (σε περίπτωση συνωστισμού), είχαν τοποθετήσει κιγκλίδωμα που έτρεχε πάνω σε μαρμάρينو θωράκιο.

Η εξωτερική όψη του θωρακίου ήταν γεμάτη από λαμπρά ανάγλυφα που παρίσταναν Νίκες, οι οποίες έστηναν τρόπαια ή προσκόμιζαν ζώα για θυσία. Τα ανάγλυφα αυτά ήταν έργα του *Καλλίμαχου*, ενός από τους πιο σπουδαίους γλύπτες του τέλους του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Θα μιλήσουμε γι' αυτόν πάλι, όταν θα αναφερθούμε στο Ερεχθείον.

Η ζωφόρος του ναού ήταν διακοσμημένη με ανάγλυφες παραστάσεις. Η ανατολική της πλευρά παρίστανε την ομήγουρη των θεών. Η μεσημβρινή και βόρεια πλευρά της παρίσταναν μάχες Ελλήνων κατά Περσών, και η δυτική πλευρά της παρίστανε μάχες Ελλήνων κατά... Ελλήνων.

Στο κομμάτι της ζωφόρου, όπου παριστάνονται σκηνές από τις μάχες των Ελλήνων κατά των Περσών, με ιδιαίτερη ενάργεια απεικονιζόταν η σκηνή της εξόντωσης του Μασίστιου από τους Αθηναίους, που σύμφωνα με τον Ηρόδοτο στοίχισε πολύ στον Μαρδόνιο, και είχε ως αποτέλεσμα την ολοκληρωτική καταστροφή των Περσών στις Πλαταιές.

Πρέπει να αναφέρουμε ότι η μάχη των Πλαταιών ήταν η μόνη μάχη στον ελληνοπερσικό πόλεμο, στην οποία

συμμετείχε ιππικό. Όσο λοιπόν ο Μασίστιος οδηγούσε το περσικό ιππικό, η νίκη των Ελλήνων φαινόταν δύσκολη, μόλις, όμως, οι Αθηναίοι σκότωσαν αυτόν, τότε η πλάστιγγα έγειρε τελειωτικά υπέρ των Ελλήνων.

Ο Πausανίας, μάλιστα, αναφέρει ότι στα χρόνια του φυλασσόταν ακόμα, στο Ερεχθείον, ο χρυσός θώρακας το Μασίστιου και ο ακινάκης του, το κυρτό δηλαδή ξίφος του· τέτοιου είδους ξίφη χρησιμοποιούσαν, τότε, οι Πέρσες πολεμιστές.

Ανάγλυφα της βόρειας και δυτικής ζωφόρου αφαιρέθηκαν και εκλάπησαν. Από ποιον; Από τον Έλγιν φυσικά, και σήμερα βρίσκονται στο Βρετανικό Μουσείο.

Μέσα στο ναό υπήρχε στημένο πάνω στην ειδική βάση του, το άγαλμα της Αθηνάς Νίκης, η οποία κρατούσε στο δεξί της χέρι ένα ρόδι και στο αριστερό της χέρι το κράνος της.

Από τη θέση του ναού αυτού, στα χρόνια της αρχαιότητας, λεγόταν ότι αυτοκτόνησε ο βασιλιάς **Αιγέας**, αντικρίζοντας τη θάλασσα, θεωρώντας βιαστικά και λανθασμένα ότι είχε πεθάνει ο γιός του, ο Θησέας, από τον Μινώταυρο στην Κρήτη.

Το 1686 οι Τούρκοι, φοβούμενοι την επίθεση των ενετικών στρατευμάτων του Μοροζίνι, ενίσχυσαν το μεσαιωνικό οχυρωματικό τοίχο μπροστά από τη δυτική όψη των Προπυλαίων με οικοδομικό υλικό, που δανείστηκαν από το ναό της Αθηνάς Νίκης, τον οποίο κατεδάφισαν γι' αυτόν τον σκοπό!...

Στη νεότερη ελληνική ιστορία, το μέρος τούτο έχει συνδεθεί με τη δολοφονία του ήρωα της Επανάστασης **Οδυσσέα Ανδρούτσου**. Πράγματι, ένα πρωινό του

Ιουνίου του 1825 βρέθηκε, μπροστά στο ναό της Απτέρου Νίκης, αιμόφυρτο και άψυχο το ρωμαλέο σώμα του μεγάλου αγωνιστή.

Εδώ, η μοίρα του Ανδρούτσου έπαιξε τα παιχνίδια της. Ο γενναίος αγωνιστής ξεψύχησε σε σημείο του Ιερού βράχου (ναός *Απτέρου Νίκης*), οιονεί κατοπτρικού - με άξονα συμμετρίας αυτόν που διχοτομεί την είσοδο των Προπυλαίων - του σημείου εκείνου, όπου βρίσκεται η *Κλεψύδρα πηγή*, για την οποία είχε παρέμβει ο ίδιος, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, με εκτέλεση έργων συντήρησής της, τρία (3) χρόνια πριν (το 1822), ως στρατηγός της Ανατολικής Ελλάδας.

Στο ένα, δηλαδή, σημείο της Ακρόπολης ο ήρωας Οδυσσέας Ανδρούτσος προσπάθησε να εξασφαλίσει νερό (σύμβολο ζωής) για τον οπλαρχηγό Γκούρα και τους συναγωνιστές του και στο άλλο σημείο, το κατοπτρικό, έχασε ο ίδιος ήρωας τη ζωή του από τον Γκούρα και την άνομη παρέα του!



Εικ. 31 Η κεφαλή του λατρευτικού αγάλματος της Βραυρωνίας Αρτέμιδος.

7. Ένα υπαίθριο Μουσείο

Μια σειρά αφιερωμάτων είχε στηθεί, σε κατάλληλες θέσεις, μέσα και έξω από τα Ιερά της Ακρόπολης, καθώς και δίπλα στην **Πομπική οδό** που κατευθυνόταν από τα Προπύλαια προς τους μεγάλους ναούς: τον Παρθενώνα και το Ερεχθείον, όπου κατέληγε η πομπή των *Παναθηναίων*.

Δεξιά, αμέσως μετά τα Προπύλαια, στεκόταν το χάλκινο άγαλμα της **Αθηνάς Υγείας**. Ας δούμε την ιστορία του: Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, όταν χτίζονταν τα Προπύλαια, έπεσε από τις σκαλωσιές και τραυματίστηκε πολύ σοβαρά, ο πιο δραστήριος και ο πιο πρόθυμος απ' όλους εκεί τους τεχνίτες. Ήταν τόσο απελπιστική η κατάστασή του, ώστε οι γιατροί είχαν σηκώσει ψηλά τα χέρια και είχαν εγκαταλείψει κάθε άλλη προσπάθεια γιατρειάς.

Τότε, λέγεται ότι η θεά Αθηνά παρουσιάστηκε, σε όνειρο, στον Περικλή και του υπέδειξε τον τρόπο με τον οποίο ο τεχνίτης θα επανερχόταν υγιής στη ζωή. Αφού γιατρεύτηκε ο τραυματίας, ο Περικλής ανήγειρε κοντά στα Προπύλαια, σε ανάμνηση του θαυμαστού αυτού γεγονότος, το χάλκινο άγαλμα της *Αθηνάς Υγείας*.

Δεν πρέπει, όμως, να παραλείψουμε ότι σε επαφή με την ανατολική πρόσοψη των Προπυλαίων, βρέθηκε ενεπίγραφη βάση του αγάλματος της θεάς, που φαίνεται ότι το αφιέρωσε ένας πιστός ονόματι Πύρος, πιθανόν στα

χρόνια του φοβερού λοιμού κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου. Δεξιά, στο βάθος, δίπλα στο Ιερό της *Βραυρωνίας Αρτέμιδας*, ήταν στημένο ένα χάλκινο ομοίωμα του **Δούρειου ίππου**. Αριστερά της Πομπικής οδού, λίγο μετά τα Προπύλαια, βρισκόταν το χάλκινο άγαλμα της **Αθηνάς Προμάχου**, ένα συγκλονιστικό γλυπτό του Φειδία, που ήταν ορατό και από τη θάλασσα του Σαρωνικού.

Σύμφωνα με τον Πausανία, το άγαλμα τούτο είχε κατασκευαστεί από τη δεκάτη των περσικών λαφύρων, στη μάχη του Μαραθώνα. Όμως, με βάση μαρτυρία του Δημοσθένη τα χρήματα που δαπανήθηκαν γι' αυτό το σκοπό προέρχονταν από τον συμμαχικό φόρο.

Το χρονικό διάστημα δημιουργίας του ήταν περίπου δέκα χρόνια, από το 460 π.Χ. έως το 450 π.Χ., το δε κόστος του ιδιαίτερα υψηλό· άγγιξε το ποσό των 500.000 αττικών δραχμών, ήτοι των 83 ταλάντων περίπου. Όποια παράσταση υπήρχε επάνω του, είχε торνευτεί από κάποιο καλλιτέχνη που λεγόταν **Μυς**, σε σχέδια του **Παράσιου**. Ειδικότερα, στην ασπίδα του αγάλματος απεικονιζόταν η μάχη των Λαπιθών με τους Κενταύρους, γνωστό θέμα.

Η Αθηνά Πρόμαχος λέγεται ότι στεκόταν πάνω στον Ιερό Βράχο μέχρι το 395 μ.Χ. και με την παρουσία της φόβησε τον Αλάριχο, που είχε φτάσει ως εκεί, για να λαφυραγωγήσει την Ακρόπολη. Σήμερα, σώζεται μέρος της βάσης του με ένα στόλισμα από γλυπτό ιωνικό κόσμημα [βλέπε εικ. 30].

Αναφέραμε, πιο πάνω, ότι στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, συγκεκριμένα το 1656, κεραυνός προξένησε σοβαρές ζημιές στα Προπύλαια, εξαιτίας της έκρηξης που προκλήθηκε από την ανάφλεξη της αποθηκευμένης

πυρίτιδας.

Δεν έχουμε, όμως, προβληματιστεί για τον τρόπο προστασίας των μνημείων της Ακρόπολης κατά την αρχαιότητα από τα φυσικά φαινόμενα. Πώς έμειναν άραγε αλώβητα από σεισμούς και κεραυνούς όλα αυτά τα αξεπέραστα δημιουργήματα;

Για μεν τους σεισμούς η αποτελεσματική τους προστασία βασιζόταν στον τρόπο κατασκευής τους. Θα γίνει λεπτομερέστερη αναφορά πιο κάτω. Όσον αφορά τους κεραυνούς, μπορούμε να υποθέσουμε ότι σχετική αντικεραυνική προστασία παρείχε το τεραστίων διαστάσεων χάλκινο άγαλμα της Αθηνάς Προμάχου, που με το κατακόρυφο αιχμηρό δόρυ της θεάς να εξέχει πιο πάνω και από τον Παρθενώνα, έπαιζε το ρόλο αλεξικέραυνου! εν αγνοία βεβαίως του κατασκευαστή του και των αρχαίων Αθηναίων. Ο θεός της Τεχνολογίας Ήφαιστος είχε φαίνεται βάλει το χέρι του.

Έτσι, η Πρόμαχος Αθηνά πέρα από την προστασία που παρείχε στους Αθηναίους απέναντι σε κάθε εχθρό, είχε βρει τον τρόπο της... να ακυρώνει και τα αστροπελέκια του πατέρα της Δία, όταν αυτά γυρόφερναν στην περιοχή του λαμπρού ιερού της.

Στα χρόνια του Πausανία υπήρχαν, σύμφωνα με μαρτυρία του, μεταξύ των άλλων και τα εξής αγάλματα:

- **Χάλκινη λέαινα**, προς τιμήν της ομώνυμης γυναίκας, φίλης του Αριστογείτονα, την οποία σκότωσε ο Ιππίας, αφού τη βασάνισε τρομερά, πιστεύοντας ότι γνώριζε για τη δολοφονία του αδελφού του Ίππαρχου.

- **Άγαλμα της Αφροδίτης**, αφιέρωμα του Καλλία και έργο του Κάλαμι.

- **Χάλκινος ανδριάντας του Διτρέφη**, τρυπημένος με βέλη.



Εικ. 32 *Άγαλμα Πρόκνης και Ίτυος (5^{ος} π. Χ. αιώνας).*

- **Χάλκινο άγαλμα παιδιού να κρατάει ραντιστήρι**, έργο του Λυκίου, γιού του Μύρωνα.
- **Άγαλμα του Περσέα να σκοτώνει τη Μέδουσα**, έργο του Μύρωνα.
- **Άγαλμα της Βραυρωνίας Αρτέμιδας**, έργο του Πραξιτέλη που βρισκόταν μέσα στο ιερό της θεάς, το οποίο υπήρχε εκεί [βλέπε εικ. 31]³.
- **Ανδριάντας του Επιχαρίνου**, αθλητή του δρόμου των σπλιτών, έργο του Κριτία.
- **Ανδριάντας του Οινόβιου**, που πρότεινε την ανάκληση από την εξορία του ιστορικού Θουκυδίδη.
- **Ανδριάντας του Ερμόλυκου**, αθλητή του παγκρατίου.
- **Ανδριάντας του Φορμίονα**, σημαντικού Αθηναίου στρατηγού του 5^{ου} π.Χ. αιώνα.
- **Γλυπτικό σύμπλεγμα της Αθηνάς**, να χτυπάει το Σιληνό Μαρσούα.
- **Γλυπτικό σύμπλεγμα του Θησέα με το Μινώταυρο**.
- **Γλυπτικό σύμπλεγμα του Φρίξου**, να θυσιάζει το κριάρι, μόλις έφτασε στους Κόλχους.
- **Γλυπτικό σύμπλεγμα του Ηρακλή**, τη στιγμή που πνίγει τα φίδια.

³ Είναι η κολοσσιακή κεφαλή από το υπερφυσικού μεγέθους λατρευτικό άγαλμα της *Αρτέμιδος Βραυρωνίας* (που είχε εντοπιστεί στις ανασκαφές της Ακρόπολης το 1839), και βρισκόταν στα αρχαία χρόνια στο ομώνυμο ιερό, στα νοτιοανατολικά των Προπυλαίων.

Σύμφωνα με τον κορυφαίο, διεθνώς, αρχαιολόγο *Γιώργο Δεσπίνη*, ειδικό στην αρχαιοελληνική γλυπτική και ειδικότερα στην κλασική πλαστική, είναι ένα από τα ελάχιστα - αν όχι το μοναδικό - σωζόμενα αυθεντικά έργα του Αθηναίου γλύπτη **Πραξιτέλη** (έργο των κλασικών χρόνων, περί το 330 π.Χ.).

Τα υπόλοιπα έργα που αποδίδονται στον *Πραξιτέλη*, είτε αποτελούν ρωμαϊκά αντίγραφα, είτε είναι έργα του εργαστηρίου του.

- **Άγαλμα της Αθηνάς**, να βγαίνει από το κεφάλι του Δία.
- **Ένας ταύρος**, αφιέρωμα του Αρείου Πάγου.
- **Άγαλμα της Γης**, που παρακαλεί το Δία να βρέξει. Βρισκόταν, μάλλον, ανάμεσα στον Παρθενώνα και το Ερεχθείον, στο ύψος των Καρυάτιδων.
- **Ανδριάντας του Κόνωνα**, σημαντικού στρατηγού των Αθηναίων.
- **Ανδριάντας του Τιμόθεου**, γιού του Κόνωνα.
- **Άγαλμα της Πρόκνης και του Ίτους** [βλέπε εικ. 32].
- **Γλυπτικό σύμπλεγμα της Αθηνάς και του Ποσειδώνα**, να δείχνουν αντίστοιχα το ιερό δέντρο της ελιάς και το κύμα.
- **Άγαλμα του Δία**, έργο του Λεωχάρη.
- **Αγάλματα της Ιούς και της Καλλιστούς**, έργα του Δεινομένη.
- **Ανδριάντες των Γιγάντων**, που κατοικούσαν στη Θράκη, κοντά στο νότιο τείχος, αφιέρωμα του βασιλιά Άτταλου.
- **Ανδριάντας του Ολυμπιόδωρου**.
- **Άγαλμα της γριάς Σύης**, υπηρέτριας της Λυσιμάχης, ύψους ενός πήχεως.
- **Ανδριάντες του μάντη Θεαινέτου και του ναυάρχου Τολμίδα**.
- **Χάλκινος ανδριάντας του Κύλωνα**.
- **Άγαλμα του Παρνόπιου**(ακριδοδιώχτη) **Απόλλωνα**, γιατί κάποτε φαίνεται έδιωξε τις ακρίδες από την αττική γη. Το άγαλμα αυτό βρισκόταν κοντά στον Παρθενώνα και ήταν έργο του Φειδία.
- **Ανδριάντες του Ερεχθέα και του Εύμολπου**, αντικριστοί έτοιμοι για μάχη.
- **Το χρυσελεφάντινο άγαλμα της θεάς Αθηνάς**, μέσα στο σηκό του Παρθενώνα, έργο του Φειδία.
- **Ανδριάντας του Περικλή**.

- **Ανδριάντας του Ξάνθιππου**, πατέρα του Περικλή, νικητή στη ναυμαχία της Μυκάλης.
- **Ανδριάντας του Ανακρέοντα του Τήϊου**, με μορφή ανθρώπου μεθυσμένου να τραγουδάει. Ήταν ο πρώτος μετά τη Σαπφώ, που τα περισσότερα από τα ποιήματά του ήσαν ερωτικά.

Εάν μπορούσαμε, σήμερα, να φανταστούμε, έστω και αμυδρά, τα εν λόγω αγάλματα (που αντιπροσώπευαν ένα μέρος, βεβαίως, από τα συνολικά υπάρχοντα) με τα χρώματά τους, να λούζονται στο αττικό φως, μέσα στο απaráμιλλο περιβάλλον της Ακρόπολης, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί τον 5^ο π.Χ. αιώνα, τότε ίσως θα καταφέρναμε να συλλάβουμε, έστω φευγαλέα, κάτι από την ανυπέβλητη θεϊκή ομορφιά που εκπέμφθηκε κάποτε στον ευλογημένο αυτόν τόπο.

Μάλιστα, ένας αρχαίος συγγραφέας είχε πει ότι ολόκληρη η Ακρόπολη αποτελούσε από μόνη της ένα άγαλμα. Αγάλματα δηλαδή μέσα σε άγαλμα. Μιλάμε, επομένως, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της σύγχρονης Φυσικής, ότι επρόκειτο για ένα θαυμάσιο Fractal πλαστικής τέχνης.



Εικ. 33 Ό,τι απέμεινε από τον... εμφόλιμο “ κομπάρσο” (Ναό της Ρώμης και του αυτοκράτορα Αυγούστου).

8. Οι Κομπάρσοι

Στη νότια πλευρά των Προπυλαίων υπήρχε το **ιερό και ο περίβολος της Βραυρωνίας Αρτέμιδος**, με στοές που έφταναν μέχρι το νότιο τείχος.

Τη λατρεία είχε φέρει, έλεγαν, ο Πεισίστρατος (6^{ος} π.Χ. αιώνας) από την ιδιαίτερη πατρίδα του, τη Βραυρώνα Αττικής, όπου λατρευόταν με ιδιαίτερη τιμή η θεά Άρτεμη, ως *Λοχεία* ή *Λεχώ*, προστάτισσα των επίτοκων γυναικών.

Οι Αθηναίοι έχοντας συνειδητοποιήσει τον κρίσιμο ρόλο της αύξησης του πληθυσμού της πόλης τους και, βεβαίως, τα βάσανα της γέννας, αποδέχτηκαν ασμένως τη μεταφορά αυτής της λατρείας, και μάλιστα πάνω στον ιερό βράχο της Ακρόπολης, κατασκευάζοντας ένα σημαντικό της Ιερό.

Από τη Μυθολογία γνωρίζουμε ότι η θεά Άρτεμη γεννήθηκε λίγη ώρα πριν από τον αδελφό της Απόλλωνα και αυτή, αμέσως, βοήθησε της μητέρα της, Λητώ, να ξεγεννήσει τον αδελφό της. Με τις υπηρεσίες που πρόσφερε στην επίτοκη μητέρα της η θεά βαθμιαία μεν, αλλά και επάξια, υποκατέστησε σ' αυτό το έργο τις **Ειλείθιες**, δηλαδή τις θεές της γέννας.

Μόλις οι Αθηναίες γλίτωναν από τα βάσανα και τους κινδύνους του τοκετού πρόσφεραν γυναικείες φορεσιές στην Άρτεμη. Στη Βραυρώνα Αττικής αφιέρωναν στη θεά,

στο εκεί Ιερό της, τα ρούχα των γυναικών που είχαν πεθάνει στη λοχεία.

Μέσα στο ναό, όπως ήδη αναφέραμε, ήταν στημένο το **άγαλμα της Βραυρωνίας Αρτέμιδος**, έργο του Πραξιτέλη. Το άγαλμα αυτό φαίνεται ότι ήταν του ίδιου τύπου με εκείνο που βρισκόταν στη Βραυρώνα της Αττικής, το οποίο έδειχνε τη θεά καθιστή, δηλαδή *μητροπρεπή*. Τα αφιερώματα στη θεά τοποθετούνταν στις δυο παράλληλες πτέρυγες του εν λόγω Ιερού.

Ανάμεσα στον Παρθενώνα και στο Ιερό της Βραυρωνίας Αρτέμιδος κτίστηκε το 330 π.Χ., με πρωτοβουλία του Αθηναίου πολιτικού *Λυκούργου*, η **Χαλκοθήκη**, όπου φυλάσσονταν αντικείμενα λατρείας και προσφορών, τα περισσότερα εκ των οποίων ήταν χάλκινα. Ο Λυκούργος μέσα σε δυο τετραετίες φρόντισε να γίνουν τόσα πολλά έργα, ώστε θα έλεγε κανείς ότι ήταν ο Περικλής του 4^{ου} π.Χ. αιώνα.

Ανατολικά του Παρθενώνα, κοντά στη θέση του παλιού Μουσείου της Ακρόπολης, βρισκόταν το **Ιερό του Πανδίωνος**. Ο Πανδίων ήταν μυθικός βασιλιάς της Αθήνας, γιός του Εριχθόνιου, και είχε τέσσερα (4) παιδιά: την *Πρόκνη*, τη *Φιλομήλα*, τον *Ερεχθέα* και τον *Βούτη*.

Είναι γνωστός ο μύθος της Πρόκνης και Φιλομήλας. Ας τον αναφέρουμε, όμως, με συντομία. Ο Πανδίων, όταν κάποτε κινδύνευσε από τους Βοιωτούς, κάλεσε σε βοήθεια το βασιλιά της Θράκης Τηρέα και για ανταμοιβή, του έδωσε την κόρη του Πρόκνη για σύζυγο. Η Πρόκνη παντρεύτηκε τον Θράκα βασιλιά και απέκτησε μαζί του τον Ίτυ.

Ο Τηρέας σε ένα ταξίδι του στην Αθήνα ερωτεύτηκε τη

Φιλομήλα και με διάφορες προφάσεις ζήτησε την άδεια από τον Πανδίονα να την πάρει μαζί του. Στο δρόμο της επιστροφής τής επιτέθηκε και τη βίασε και, προκειμένου να μην το μάθει η αδελφή της, έκοψε τη γλώσσα της Φιλομήλας και την απομόνωσε.

Η τελευταία μπορεί να μην είχε γλώσσα, είχε όμως μυαλό και έτσι έδωσε το μήνυμα στην αδελφή της Πρόκνη μέσα από υφαντό, που έφτιαξε η ίδια. Τότε, οι δυο αδελφές αποφάσισαν να τιμωρήσουν σκληρά τον άπιστο και απεχθή Τηρέα. Σκότωσαν τον γιό του Ίτυ, τον μαγείρεψαν και τον έδωσαν προς βρώση του, δείχνοντάς του ταυτόχρονα το κεφάλι του άτυχου γιού.

Ο Τηρέας έπαθε παράκρουση και άρχισε να κυνηγάει τις δυο γυναίκες. Όταν τις πλησίασε επικίνδυνα, κοντά στη Δαυλίδα, και ήταν έτοιμος να πραγματοποιήσει το σκοπό του, τότε επενέβησαν οι θεοί και μεταμόρφωσαν την μεν Πρόκνη σε αηδόνι, τη δε Φιλομήλα με την κομμένη γλώσσα σε χελιδόνι. Γι' αυτό το χελιδόνι τσευδίζει και δεν λαλεί. Ο Τηρέας μεταμορφώθηκε σε τσαλαπετεινό με το λοφίο του να θυμίζει το παραλίγο φονικό του τσεκούρι.

Στο υπόψη ιερό τελούσαν λατρείες οι εκπρόσωποι της Πανδιονίδος φυλής.

Βορειότερα του *Ιερού του Πανδίωνος*, στο ψηλότερο σημείο της Ακρόπολης κοντά στη θέση, όπου κυματίζει σήμερα η ελληνική σημαία, βρισκόταν το **Ιερό του Πολιέα Δία**. Εκεί υπήρχε και άγαλμα του θεού.

Σχετικά με το άγαλμα αυτό, ο Πausανίας αναφέρει την εξής ενδιαφέρουσα (ευτράπελη για μας σήμερα) ιστορία, συγκεκριμένα:

«Στο βωμό του Πολιέα Δία, που φαίνεται βρισκόταν

κοντά στο ομώνυμο άγαλμα, οι ιερείς έβαζαν κριθάρι ανακατωμένο με σιτάρι, χωρίς να το φυλάνε καθόλου. Τότε, το βόδι που τόχανε έτοιμο για θυσία, το άφηναν ελεύθερο και όταν αυτό έφτανε στο βωμό και άρχιζε να τρώει σπόρους, ένας από τους ιερείς, ο λεγόμενος βουφόνος, το σκότωνε με τσεκούρι, και στη συνέχεια, αφού πετούσε το τσεκούρι, απομακρυνόταν βιαστικά από το βωμό. Οι Αθηναίοι τότε, επειδή δεν γνώριζαν, τάχα, ποιος σκότωσε το βόδι, δίκαιζαν το τσεκούρι.»!...

Στα ρωμαϊκά χρόνια, ανάμεσα στο Ιερό του Πολιέα Δία και τον Παρθενώνα κατασκευάστηκε ο **Ναός της Ρώμης και του αυτοκράτορα Αυγούστου** [βλέπε εικ. 33]. Αξίζει, αρχικώς, να μάθουμε το παρασκήνιο της δημιουργίας τέτοιων ναών σε όλη τη ρωμαϊκή επικράτεια, μέσα από τα γραπτά του αυτοκράτορα Κλαύδιου. Ειδικότερα:

Η περιβόητη *Λιβία*, σύζυγος του αυτοκράτορα *Οκταβιανού Αυγούστου*, συμβούλεψε κάποτε τον άντρα της να θεσπίσει δυο νέες θεότητες, δηλαδή τη **θεά Ρώμη**, η οποία αντιπροσώπευε τη θηλυκή ψυχή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και τον **ημίθεο Ιούλιο**, τον πολεμοχαρή ήρωα που ήταν η αποθέωση του Ιουλίου Καίσαρα.

Το σκεπτικό της ενλόγω απόφασης ήταν, κυρίως, η ενδυνάμωση των δεσμών των Ρωμαίων πολιτών, που ζούσαν στις αχανείς περιφέρειες της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας με τη Μητρόπολη Ρώμη, καθόσον είχε παρατηρηθεί ότι, προϊόντος του χρόνου, οι Ρωμαίοι της περιφέρειας γίνονταν ξένοι σε όλα, πλην του ονόματός τους.

Η Ρώμη και ο Ιούλιος Καίσαρας θα έπρεπε, λοιπόν, να λατρεύονται και από όσους επαρχιώτες ήσαν Ρωμαίοι πολίτες, οι οποίοι ήθελαν να θυμούνται τις πατρογονικές

τους παραδόσεις - θεσμούς.

Το επόμενο βήμα της Λιβίας ήταν να κανονιστεί έτσι το θέμα, ώστε να μην υπάρξει αντίρρηση εκ μέρους της ρωμαϊκής Συγκλήτου, όσον αφορά στη λατρεία του Ιουλίου Καίσαρα.

Έφτασαν, λοιπόν, μετά από προσunenνόηση, κάποιοι επαρχιώτες Ρωμαίοι στην πρωτεύουσα και ζήτησαν να τους δοθεί κάποιος ρωμαϊκός θεός, για να τον λατρεύουν νόμιμα, χωρίς να γίνονται αυθάδεις.

Ο Οκταβιανός Αύγουστος δήλωσε, τότε, ενώπιον της Συγκλήτου ότι, εάν και ήταν αδύνατον να τους επιτραπεί να λατρεύουν ανώτερες θεότητες, όπως η Ρώμη και ο Ιούλιος Καίσαρας, δεν θα έπρεπε να τους αρνηθούν έναν κάποιον θεό οσονδήποτε ταπεινό.

Τότε, αμέσως παρενέβη ο *Μαικήνας*, υπουργός του Οκταβιανού Αυγούστου, σε συνεννόηση φαίνεται με τον αυτοκράτορα, και είπε: «*Ας τους δώσουμε έναν θεό που θα τους παρακολουθεί καλά. Ας τους δώσουμε τον ίδιο τον Αύγουστο!*». Ο Οκταβιανός Αύγουστος αρχικά έδειξε κάποια αμηχανία, αλλά στη συνέχεια παραδέχτηκε ότι η πρόταση του Μαικήνα δεν ήταν και άσχημη.

Υπήρχε, εκείνην την εποχή, η συνήθεια στην Ανατολή να προσφέρουν οι άνθρωποι τιμές και στους ηγεμόνες τους, με στήσιμο αγαλμάτων και ανάλογες ιεροπραξίες.

Επειδή, βεβαίως, ήταν ανέφικτο να λατρεύονταν και οι εξακόσιοι της Συγκλήτου, συμφώνησαν οι Συγκλητικοί να λατρεύεται ο εκπρόσωπός τους, που τύχαινε να είναι ο Οκταβιανός Αύγουστος, οπότε μέσω του εκπροσώπου τους οι θεϊκές αυτές τιμές άγγιζαν και αυτούς.

Έτσι, λοιπόν, ψηφίστηκε η πρόταση του Μαικήνα και η λατρεία της Ρώμης και του Αυγούστου εξαπλώθηκε γοργά στην Ανατολή και δεν άργησε να φτάσει, βεβαίως,

κάποια στιγμή και στην Αθήνα.

Ο ναός αυτός της Ακρόπολης αποτελείτο από εννιά (9) κίονες ιωνικού ρυθμού σε κυκλική διάταξη, χωρίς σηκό εσωτερικά. Η κυκλική διάταξη του ναού υπαγορεύτηκε όχι μόνο από λόγους χωροταξικούς, πάνω στον ιερό βράχο της Ακρόπολης, αλλά και από λόγους συμβολικούς και παράδοσης των Ρωμαίων κατακτητών.

Ας μην ξεχνούμε: «*Τό τῆς Ἑστίας Ἱερόν Ἐγκύκλιον*» (τον πιο ιερό λατρευτικό χώρο των Ρωμαίων, κυκλικής μορφής, όπου φυλασσόταν το ιερό πυρ, που δεν επιτρεπόταν ποτέ να σβήσει), το οποίο ίδρυσε ο *Νουμάς* (ο δεύτερος βασιλιάς μετά τον *Ρωμύλο* που ήταν ο ιδρυτής της Ρώμης).

Το κυκλικό σχήμα του ερμηνεύτηκε από τον Πλούταρχο ως ένα είδος παράστασης του σύμπαντος κόσμου σε μικρογραφία, με κέντρο τη φωτιά, δηλαδή τον Ήλιο, κάτι που ήταν κοντά με τις αντιλήψεις των Πυθαγορείων.

Επίσης, συμβόλιζε τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία, όπου το κέντρο του παρέπεμπε στη Ρώμη και οι περιφερειακοί κίονες στις επαρχίες της αυτοκρατορίας.

Τέλος, αν σκεφτούμε ότι ο ναός αυτός στήθηκε στην Ακρόπολη την εποχή της διακυβέρνησης του ρωμαϊκού κράτους από τον Οκταβιανό Αύγουστο, που θεωρείται ο «*χρυσούς αιώνας της Ρώμης*», μοιάζει σαν να έστειλε ο «*Χρυσούς αιώνας της Ρώμης*» ένα αφιέρωμα στον «*Χρυσούν αιώνα του Περικλή*».

Ανάμεσα στον Παρθενώνα και στο Ερεχθείον και πολύ κοντά στο δεύτερο διακρίνουμε και σήμερα τα θεμέλια ναού, που ήταν αφιερωμένος στην Αθηνά [βλέπε εικ. 34]. Είχε κτιστεί τον 6^ο π.Χ. αιώνα (περί το 570 π.Χ.) και

ονομαζόταν **Εκατόμπεδον**, επειδή είχε μήκος εκατό (100) αττικών ποδών.

Ο ναός χωριζόταν με εγκάρσιο τοίχο σε δύο τμήματα. Το ανατολικό τμήμα, τρίκλιτο, ήταν ο κυρίως ναός όπου φυλασσόταν το παλαιό ξόανο της θεάς Αθηνάς κατασκευασμένο από ξύλο ελιάς. Μάλιστα, εθεωρείτο ότι αυτό το ξόανο είχε πέσει από τον ουρανό. Το δυτικό τμήμα, ο οπισθόδομος, είχε δική του είσοδο.

Στο ανατολικό αέτωμα εικονιζόταν με γλυπτά, η πάλη του *Ηρακλή* με τον *Τρίτωννα*, που παρακολουθούσε και ο *Άλιος Γέρων* ο τρισώματος, δηλαδή δαίμονας. Στο δυτικό αέτωμα είχαν τοποθετηθεί πελώριοι διακοσμητικοί όφεις.

Πενήντα χρόνια αργότερα, στα τέλη της τυραννίας των Πεισιστρατιδών, προστέθηκε και η **περίστασις**, και τότε κατασκευάστηκαν νέα μαρμάρινα αετώματα, που εικόνιζαν τη Γιγαντομαχία με τη θεά Αθηνά στη μέση.

Το ναό αυτό έκαψαν οι Πέρσες, όταν εισέβαλαν στην Αθήνα. Οι Αθηναίοι τον επισκεύασαν πρόχειρα, για να καλύψουν τις λατρευτικές τους ανάγκες μέχρι τη δημιουργία των νέων ιερών τους, δηλαδή, του Παρθενώνα και κυρίως του Ερεχθείου.

Ο υπόψη ναός, είχε κατασκευαστεί από πέτρα σκληρότατου ασβεστόλιθου από τον ίδιο βράχο της Ακρόπολης. Εξάλλου, από το βράχο της Ακρόπολης είχαν κατασκευαστεί και τα αρχαιότερα μνημεία της Ελευσίνας καθώς και της Αθήνας, όπως π.χ. το *Πελαργικό τείχος*, το *αρχικό Ολυμπίειο*.

Για το περιστύλιο που κατασκευάστηκε, αργότερα, χρησιμοποιήθηκε καστανόφαιος ασβεστόλιθος που προερχόταν από τους δυτικούς πρόποδες του Υμηττού. Μάλιστα, η θεμελίωση του περιστυλίου είχε γίνει με

ιδιαίτερη επιμέλεια, δηλαδή σε οριζόντιες στρώσεις με πολυγωνικούς λίθους, προσαρμοσμένους πλήρως ο ένας στον άλλο, ενώ η θεμελίωση τού κυρίως ναού είχε εκτελεστεί με ακανόνιστες πέτρες, χωρίς συναρμογή των αρμών τους.

Στα βορειοδυτικά του Ερεχθείου και σε επαφή με το βόρειο τείχος αποκαλύφθηκαν - κατά τη μεγάλη ανασκαφή της Ακρόπολης, το 1886 - οικοδομικά λείψανα, τα οποία ταυτίζονται με το **Αρρηφόριον**.

Διασώθηκαν μόνο οι υψηλές θεμελιώσεις του μικρού αυτού συγκροτήματος, από τις οποίες διαφαίνεται το σχέδιο της ανωδομής: μια τετράγωνη πρόστυλη αίθουσα και ένας περίβολος σε άμεση επαφή.

Το ιδιαίτερο αυτό αρχιτεκτονικό σύνολο αποτελούσε τον τόπο διαμονής των δύο κάθε φορά επιλεγμένων κορισιών, ευγενούς καταγωγής, που τελούσαν τη μυστικιστική τελετή των *Αρρηφορίων*.

Η ύπαρξη σκάλας στο εσωτερικό του βόρειου τείχους, η οποία οδηγούσε σε χαμηλότερο επίπεδο έξω από τον περίβολο της Ακρόπολης, ισχυροποιεί την ταύτιση του κτίσματος με το *Αρρηφόριον*, αφού αναφέρεται ότι η «*κάθοδος των Αρρηφόρων*» αποτελούσε μέρος του τελετουργικού του εορτασμού των Αρρηφορίων. Κατά τη διάρκεια αυτής της γιορτής κουβαλούσαν τα Ιερά Σκεύη (άρρητα - φέρειν).

Σύμφωνα με τις ανασκαφές που έγιναν, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις διαφορετικές οικοδομικές φάσεις. Η πρώτη φάση ανάγεται, πιθανότατα, στους χρόνους του Πεισίστρατου. Στη δεύτερη φάση του διακρίνεται μεγάλη βιασύνη κατά την κατασκευή, καθώς αυτή έγινε αμέσως μετά τους περσικούς πολέμους. Η τελική, τρίτη, φάση

βασίστηκε στην ολική διαμόρφωση της βόρειας πλευράς του ιερού βράχου, σε συνδυασμό με την κατασκευή του Ερεχθείου, και κατά συνέπεια το κτήριο θεμελιώθηκε ψηλότερα από το προηγούμενο.

Το *Αρρηφόριον* ήταν κατασκευασμένο από πωρόλιθο και είχε τέσσερις πλευρές, με μήκος 12,5 μέτρα η κάθε μία. Στην νότια πλευρά, όπου και η κεντρική είσοδος, υπήρχε κιονοστοιχία με δύο ή τέσσερις δωρικούς κίονες. Στα δυτικά, υπήρχε μια τειχισμένη αυλή, όπου οι Αρρηφόρες έπαιζαν και ονομαζόταν **Σφαιρίστρα των Αρρηφόρων** [βλέπε εικ. 18].

Δυτικά του Ερεχθείου βρισκόταν το **Ιερό της Πανδρόσου**. Ποια όμως ήταν αυτή η Πάνδροςος, που της είχε αφιερωθεί ολόκληρο ιερό;

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Τον καιρό που είχε εγκαταλείψει τον Ήφαιστο η γυναίκα του η Αφροδίτη, μια μέρα που η Αθηνά είχε πάει στο εργαστήρι του για την κατασκευή κάποιας πανοπλίας, ο κουτσός θεός ένωσε δυνατή ερωτική επιθυμία και θέλησε να ενωθεί ερωτικά με την ωραία παρθένα θεά. Όμως, λογάριαζε δίχως την... «ξενοδόχο», διότι η θεά Αθηνά που ήθελε να κρατήσει την παρθενία της και γενικώς αισθανόταν αποστροφή για την ερωτική πράξη, τον απέκρουσε και έφυγε.

Εκείνος, όμως, την ακολουθούσε, κούτσα - κούτσα, και επιχείρησε να την αγκαλιάσει για να ενωθεί μαζί της. Η θεά τού έδωσε, περιφρονητικά, μια με το δόρυ της για να τον κρατήσει μακριά της, αλλά το σπέρμα του Ήφαιστου πρόφτασε και έπεσε πάνω στο πόδι της. Αμέσως η Αθηνά έκοψε μια τούφα από τα μαλλιά της, σκούπισε το πόδι της και το πέταξε στη γη.

Η Γη γονιμοποιήθηκε και γέννησε ένα αγόρι που ονομάστηκε **Εριχθόνιος** (από το *έριο* = μαλλί και *χθων* = γη). Λένε ότι και ο Εριχθόνιος είχε διπλή φύση, όπως και ο Κέκροπας, δηλαδή από τη μέση και πάνω άνθρωπος και από τη μέση και κάτω φίδι.

Μόλις, λοιπόν, γεννήθηκε το παιδί, το πήρε η Αθηνά να το μεγαλώσει, αλλά κρυφά από τους άλλους θεούς. Πρώτα, του έσταξε στα μάτια δυο σταγόνες από το αίμα της Γοργώς, που είχε σκοτώσει. Η μια σταγόνα, για να φέρνει το θάνατο στους εχθρούς και η άλλη για να προφυλάσσει από τις αρρώστιες. Συγχρόνως του έδωσε και δυο φίδια, για να το προστατεύουν.

Ύστερα, πήρε τα δυο φίδια και τα έβαλε μαζί με το μωρό σε ένα κιβώτιο, το έκλεισε καλά και το παρέδωσε στις κόρες του Κέκροπα: την **Άγραιλο**, την **Έρση** και την **Πάνδροσο**. Απαγόρευσε, όμως, ρητά να το ανοίξουν πριν αυτή γυρίσει πίσω και το ζητήσει.

Αφού τελείωσε το ζήτημα αυτό η Αθηνά πήγε στην *Πελλήνη*, για να φέρει από εκεί ένα βράχο, και να το βάλει περιτείχισμα μπροστά από την Ακρόπολη. Από τις κόρες του Κέκροπα μόνο η *Πάνδροσος* αποδείχτηκε συνετή και υπάκουσε τη θεά. Οι άλλες δυο δεν μπόρεσαν να κατανικήσουν την περιέργειά τους και άνοιξαν το κιβώτιο. Μόλις αντίκρισαν το περιεχόμενο, τις κυρίεψε ένα είδος τρέλας, που τις έκανε να πέσουν αμέσως από την Ακρόπολη.

Η Αθηνά, εν τω μεταξύ, είχε πάρει το βράχο και επέστρεψε. Καθώς πλησίαζε στην Αθήνα, την πρόφτασε η *Κουρούνα* και της είπε το δυσάρεστο νέο. Η Αθηνά μόλις το άκουσε, θύμωσε αφάνταστα και μες την οργή της πέταξε το βράχο που κρατούσε, στη θέση που είναι σήμερα ο Λυκαβηττός. Την Κουρούνα την καταράστηκε

να μην πλησιάσει ποτέ την Ακρόπολη. Γι' αυτό, όπως λένε, δεν υπάρχουν κουρούνες ανάμεσα στην Ακρόπολη και στο Λυκαβηττό. Και σήμερα, με σιγουριά θα λέγαμε ότι δεν υπάρχουν κουρούνες, αλλά για άλλους λόγους.

Μετά από αυτό η Αθηνά βιάστηκε και πήρε το μωρό, το έκλεισε στο ναό, που αργότερα ονομάστηκε *Ερεχθείον*, και το ανάθρεψε με τη δική της φροντίδα, ώσπου μια μέρα ο *Εριχθόνιος* έγινε βασιλιάς της Αθήνας.

Τώρα, όσον αφορά τη συνετή Πάνδροσο η θεά Αθηνά δεν την ξέχασε και για να την ανταμείψει, τη διόρισε πρώτη ιέρεια στο Ιερό της πάνω στην Ακρόπολη. Έτσι τουλάχιστον πίστευαν οι Αθηναίοι, και με τη σειρά τους την τίμησαν δεόντως, αφιερώνοντας σ' αυτήν ολόκληρο Ιερό. Όσον αφορά το συμβολισμό που κρύβεται πίσω από τα ονόματα των θυγατέρων του Κέκροπα (*Άγραυλος*, *Έρση* και *Πάνδροσος*) έχουμε να πούμε τα εξής:

Η λέξη *άγραυλος* προέρχεται από το *αγρός* και *αυλός-αύλαξ-αυλάκι* και σημαίνει το νερό που ρέει στη γη. Η λέξη *έρση* σημαίνει το *νερό της βροχής*, που πέφτει από τον ουρανό και τέλος η λέξη *πάνδροσος* σημαίνει τη *δροσιά*, που εμφανίζεται ως πάχνη και σκεπάζει όλο το τοπίο, καθώς σκοτεινιάζει και δύει ο Ήλιος.

Από τις τρεις καταστάσεις του υδάτινου στοιχείου, που θέλει ο άνθρωπος για την καλλιέργεια της γης, μόνο μια είναι δυνατή πάνω στην Ακρόπολη, αυτή της δροσιάς, διότι ο βράχος είναι κυρτό ύψωμα χωρίς χώμα, και δεν μπορεί να κρατήσει το νερό της βροχής.

Γι' αυτό ο μύθος αναφέρει ότι η Άγραυλος και η Έρση δεν πειθάρχησαν στην εντολή της Αθηνάς να φυλάξουν κλειστό το κουτί, όπου μέσα ήταν ο Εριχθόνιος. Η Πάνδροσος, επειδή διαχώρισε τη θέση της σώθηκε, ενώ οι δυο αδελφές της τρελαμένες, γκρεμίστηκαν από το

βράχο της Ακρόπολης.

Υπάρχει, όμως, και ένας άλλος, επίσημος, αττικός μύθος που διασώζει την τιμή της Αγραύλου. Ο εν λόγω μύθος λέει ότι η κόρη αυτή, για να σώσει την Αθήνα από μακρό και επικίνδυνο πόλεμο, παρθένα ακόμη, δέχτηκε να θυσιαστεί πέφτοντας από το βράχο της Ακρόπολης.

Με αυτό το μύθο σχετιζόταν η εορτή των Αγραυλίων, κατά την οποία όλοι οι νέοι της Αθήνας, μόλις γίνονταν έφηβοι, προσέρχονταν στο Ιερό της Αγραύλου, στη βορειοανατολική πλαγιά της Ακρόπολης, και έδιναν τον όρκο τους, για την υπεράσπιση της πατρίδας και την τήρηση των νόμων της. Ταυτόχρονα, παραλάμβαναν και τα όπλα τους (το δόρυ και την ασπίδα).

9. Ο Δευτεραγωνιστής

Ο Παρθενώνας και το Ερεχθείον κυριαρχούν ως αρχιτεκτονικό ζεύγος πάνω στην Ακρόπολη, εκφράζοντας αντίστοιχα την αρσενική και τη θηλυκή φύση. Ο Παρθενώνας, ειδικότερα, προβάλλει ως συμπαγής ενότητα (κλειστή μορφή) και μέσα εκεί αρχίζει να διαγράφεται η ποικιλία των στοιχείων του, ενώ αντίθετα το Ερεχθείον προβάλλει ως ποικιλία (ανοικτή μορφή) που κινδυνεύει να συγκρουστεί με την ενότητά της.

Η ανοικτή μορφή συγγενεύει αμεσότερα με τη μητέρα φύση, διότι η φύση φανερώνεται ως μια ανεξάντλητη ποικιλία, κατέχεται από το συμπτωματικό και το φαινομενικά άστατο της δημιουργίας της, με καλά όμως κρυμμένη την ενοποιό αρχή της. Αντίθετα, η κλειστή μορφή προβάλλει ως ενότητα κανονικού γεωμετρικού σχήματος και αρνείται το άστατο και το τυχαίο.

Με άλλα λόγια, η ανοικτή μορφή συγγενεύει με τη γυναικεία φύση, η οποία ενεργεί με τέτοιο τρόπο, που από το περιφερειακό και ποικίλο συνθέτει το κεντρικό. Και έτσι, από το ποικίλο της γυναικείας φύσης καλείσαι να ανιχνεύσεις την εσωτερική δύναμη που τη συνέχει.

Αντίστοιχα, η κλειστή μορφή συγγενεύει με την ανδρική φύση, η οποία από το κεντρικό και το κατ' αρχήν μονοδιάστατο προχωρά με επαγωγικό τρόπο στο περιφερειακό και στο επί μέρους. Έτσι, από το κατ'



Εικ. 34. Το Ερεχθειόν και ό,τι απομένει από το αρχαίο Εκατόμπεδον.

αρχήν “μονοκόμματο” της ανδρικής φύσης καλείσαι να ανιχνεύσεις τις ενυπάρχουσες ευαισθησίες της.

Ο Παρθενώνας λειτουργούσε, μάλλον, ως κράχτης της πολιτικο - στρατιωτικής και οικονομικής ισχύος των Αθηνών, καθώς και του πολιτιστικού και πνευματικού μεγαλείου της, παρά ως καθαρά λατρευτικό κέντρο. Δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας ότι ο ιερότερος χώρος πάνω στην Ακρόπολη, από θρησκευτικής άποψης, ήταν το Ερεχθείον και όχι ο Παρθενώνας.

Η συνεχής κατοίκηση του χώρου πάνω και γύρω από την Ακρόπολη από τη νεολιθική εποχή, με τις αναμνήσεις και τα λείψανα που άφησε, είναι η αιτία για την πλούσια μυθολογική παράδοση, που συνδέεται με τον Ιερό Βράχο. Ας δούμε ένα μέρος αυτής της παράδοσης, διότι αποτελεί το κυρίαρχο ιδεολόγημα όλων των μνημείων και ιερών της Ακρόπολης.

Την εποχή που βασίλευε στην Αθήνα ο *Κέκροπας*, οι θεοί του Ολύμπου αποφάσισαν ότι έπρεπε να πάρουν τις πόλεις της Ελλάδας κάτω από την προστασία τους, για να τους χτίζουν οι άνθρωποι ναούς και να τους προσφέρουν θυσίες. Έτσι, άρχιζαν να μοιράζονται τις πόλεις μεταξύ τους, αλλά στην περίπτωση που δυο θεοί ήθελαν την ίδια πόλη κατέληγαν, φυσικά, σε φιλονικία.

Το ίδιο έγινε και με την πόλη του Κέκροπα. Για να την κερδίσουν, ο *Ποσειδώνας* και η *Αθηνά*, άρχισαν έναν αγώνα, ποιος θα προσφέρει το καλύτερο δώρο σ' αυτή. Ανέβηκαν, έτσι, στην Ακρόπολη με δικαστή τον Κέκροπα.

Πρώτος έφτασε ο Ποσειδώνας. Κτυπώντας με δύναμη το βράχο έκανε να ξεπηδήσει ένα κύμα αλμυρού νερού, το οποίο σχημάτισε μια μικρή λίμνη, την «*Ερεχθηΐδα Θάλασσα*». Αυτή βρισκόταν μεταξύ των θέσεων, που

αργότερα χτίστηκαν το *Ερεχθίδειον* και το *Πανδρόσειον*.

Μετά ήλθε η σειρά της Αθηνάς. Αυτή φύτεψε μια ελιά, η οποία ξεπετάχθηκε αμέσως γεμάτη καρπούς. Στη συνέχεια, οι δυο αντίπαλοι θεοί ζήτησαν τη γνώμη του βασιλιά.

Αυτός από το βράχο ψηλά έριξε μια ματιά γύρω του, αλλά έβλεπε και αλλού αλμυρό νερό, καθώς η θάλασσα έφτανε έως το Φάληρο και έζωνε ένα γύρο την Αττική. Το δέντρο της ελιάς, όμως, ήταν το πρώτο που φύτεωνε σε όλη τη χώρα και ήταν συνάμα η υπόσχεση για πλούτο, δόξα και ευτυχία. Έτσι, η πόλη του πήρε το όνομα *Αθήνα*.

Μια άλλη παραλλαγή του μύθου λέει ότι ο Κέκροπας δεν κατάλαβε τι έκρυβαν τα δώρα αυτά και ως εκ τούτου έστειλε να ρωτήσει το Μαντείο των Δελφών. Η απάντηση ήταν ότι η ελιά έκρυβε το ενδιαφέρον της θεάς Αθηνάς και το αλμυρό νερό έκρυβε το ενδιαφέρον του Ποσειδώνα. Επομένως, ο ίδιος ο λαός, άντρες και γυναίκες, έπρεπε να διαλέξουν ποιος από τους δυο θα ήταν ο προστάτης της πόλης.

Στην ψηφοφορία που έγινε, οι άντρες ψήφισαν Ποσειδώνα και οι γυναίκες Αθηνά και επειδή οι γυναίκες ήταν σε αριθμό κατά μια περισσότερες από τους άντρες, νίκησε φυσικά η Αθηνά. Τότε, ο Ποσειδώνας χολώθηκε πολύ και έστειλε τεράστια κύματα, αληθινό τσουνάμι, με αποτέλεσμα να πλημμυρίσει όλη η Αττική. Άφησε μόνο μια περιοχή ως νησίδα πάνω από τα νερά.

Για να τον εξευμενίσουν οι Αθηναίες υποσχέθηκαν ότι θα παραιτηθούν από το δικαίωμα ψήφου που μέχρι τότε κατείχαν, και ότι στο εξής δεν θα έδιναν στα παιδιά τους το δικό τους όνομα, αλλά του ανδρός τους.



Εικ. 35. Η βόρεια πρόσταση.

Κατά τη μυθολογική παράδοση, πρώτος βασιλιάς της Αττικής ήταν ο Ακταίος. Όταν πέθανε, τον διαδέχτηκε ο γαμπρός του ο Κέκροπας. Απ' αυτόν η βασιλεία πήγε στον Κραναό, που είχε τη μεγαλύτερη δύναμη από τους Αθηναίους. Από την κόρη του Ατθίδα πήρε η χώρα αυτή το όνομα Αττική, διότι πρώτα λεγόταν Ακταία.

Στη συνέχεια, ο Αμφικτύωνας, που είχε πάρει την κόρη του Κραναού, επαναστάτησε κατά του πεθερού του και ανέλαβε την εξουσία, όμως και αυτόν τον έδιωξε αργότερα ο διφυής Εριχθόνιος.

Από όλα τα ζωντανά που κατοικούν στην επιφάνεια της γης ένα μόνο δεν μετακινείται και δεν αλλάζει τόπο και μένει υποχρεωτικά εκεί που γεννήθηκε. Αυτό είναι το φίδι, ενώ όλα τα άλλα ταξιδεύουν. Γι' αυτό και ο

Εριχθόνιος (ή Ερεχθεύς) και ο Κέκροπας (από τη λέξη *κέρκος* = *ουρά*) είχαν φιδίσιο κορμί. Μέσω αυτού του συμβολισμού οι Αθηναίοι ήθελαν να στοιχειώσουν την πεποίθηση ότι ήταν αυτόχθονες, ότι δηλαδή βγήκαν μέσα από την αττική γη.

Με αυτόν τον τρόπο υποστήριζαν την κατοχή της γης τους από καταβολής κόσμου. Γι' αυτό και το Ερεχθειό είναι η κιβωτός των πανάρχαιων παραδόσεων και ο θεματοφύλακας του αθηναϊκού αξιώματος, αναφορικά με την αυτοχθονία τους.

Είναι με άλλα λόγια το *μαυσωλείο*, το *ενθύμιο*, το *σύμβολο*, το *μνημείο* που εκφράζει την αυτοχθονία των Αθηναίων. Όλα αυτά μαζί συντηρούσαν τις αξίες του παρελθόντος.

Επομένως, το ιδεολογικό υπόβαθρο της Ακρόπολης ήταν κυρίως ο ισχυρισμός των Αθηναίων ότι οι Ίωνες είναι αυτόχθονες. Ότι δεν ήρθαν από αλλού, αλλά βρέθηκαν εκεί. Ανέκαθεν ήταν εκεί.

Σε εποχές, μάλιστα, πριν τον Σόλωνα, οι πλούσιοι Αθηναίοι συνήθιζαν να δένουν στην κορυφή του κεφαλιού τους κότσο, το λεγόμενο *κρωθύλο*, τον οποίο στερέωναν με χρυσή καρφίδα ή περόνη, που η κορυφή της τέλειωνε σε χρυσό κόσμημα, το οποίο παρίστανε ένα τζιτζίκι.

Ο λόγος γι' αυτού του είδους το στόλισμα ήταν η υπενθύμιση ότι οι Αθηναίοι ήταν αυτόχθονες σαν τα τζιτζίκια, τα οποία, ως γνωστόν, για να ολοκληρώσουν τον κύκλο ζωής τους χρειάζεται να μείνουν στο έδαφος, με τη μορφή προνύμφης, αναλόγως το είδος τους, από ένα(1) έως και πέντε(5) χρόνια. Μάλιστα, υπάρχει ένα είδος τζιτζικιού, που χρειάζεται να παραμείνει στο

έδαφος, ως προνούμφη, μόλις... δεκαεπτά (17) χρόνια!

Είναι, λοιπόν, να μη ζηλέψεις την αυτοχθονία των τζιτζικιών και να μην προσπαθήσεις να τους... μοιάσεις. Οι πανέξυπνοι Αθηναίοι το είχαν παρατηρήσει το φαινόμενο του τζιτζικομεγαλώματος, και δεν έχασαν την ευκαιρία να το χρησιμοποιήσουν και τούτο για τα δίκαιά τους, με αυτόν τον πράγματι χαριτωμένο τρόπο χτενίσματος.

Τους φαντάζεστε να περπατούν καμαρωτοί με κρωβύλο στην κορυφή του κεφαλιού τους, ενώ ο ποδόγυρος του χιτώνα τους έφτανε μέχρι το έδαφος, για αυτό άλλωστε τους αποκαλούσαν: «ελκεσίπεπλους», αν και το «κρωβυλοτέττιγες», νομίζω, θα τους πήγαινε καλύτερα.

Το ιδεολόγημα της αυτοχθονίας ήταν πάντα ισχυρό επιχείρημα για τη νομιμοποίηση κάθε διεκδίκησης κατοχής μιας περιοχής. Αν κανείς, κάθε φορά, δεν μπορούσε να αποδείξει ότι ανέκαθεν ήταν κάτοχος της γης του, και εάν δεν μπορούσε να αντικρούσει το χαρακτηρισμό ότι είναι ξενόφερτος, τότε, ανά πάσα στιγμή κινδύνευε η θέση του.

Και αν δεν είχε στις μυθολογικές αποσκευές του μύθους που να αποδεικνύουν ότι είναι αυτόχθονας, προσπαθούσε πάντοτε να κατασκευάζει τέτοιου είδους μύθους. Γι' αυτό πολλοί μύθοι στην αρχαία Ελλάδα εμφανίζονται με πολύ διαφορετικές εκδοχές, αναλόγως από το ποια πλευρά λεγόταν ο μύθος.

Γείτονες διεκδικούσαν από γείτονές τους τον ίδιο μύθο και απλώς άλλαζαν τα ονόματα του βασιλιά ή της βασίλισσας ή και του γενάρχη ήρωα.

Το Ερεχθείον, εάν χρησιμοποιήσουμε ποδοσφαιρική

ορολογία, ήταν η σπουδαία άμυνα της Αθήνας που έχει στηθεί στην Ακρόπολη, γιατί την επίθεση και μάλιστα πολύ ισχυρή, την είχε αναλάβει να την φέρει σε πέρας ο Παρθενώνας, που κοίταζε σταθερά στο μέλλον και με την απόλυτη τελειότητά του έδινε το κατάλληλο μήνυμα σε εχθρούς και φίλους των Αθηνών.

Το Ερεχθείον, ιωνικού ρυθμού, είναι το πλέον περίπλοκο από τα οικοδομήματα της Ακρόπολης, λόγω και της υπάρχουσας εκεί εδαφικής ανωμαλίας. Όλα, όμως, τα προβλήματα που τέθηκαν στον αρχιτέκτονα λύθηκαν κατά τον πιο ευφυή τρόπο.

Σύμφωνα με τον *Charles - Ernest Beulé*, παρότι σ' αυτό κυριαρχούν τα ιωνικά στοιχεία, δεν αποτελεί το ιδεώδες του ιωνικού ρυθμού. Τέτοιο παραμένει πάντα ο πρόδρομος των Προπυλαίων με τους ιωνικούς κίονες. Στο Ερεχθείον, σύμφωνα μ' αυτόν, κυριαρχεί η ασιατική χλιδή. Έτσι, κατά τη γνώμη του, πάνω στον Ιερό Βράχο διατηρήθηκαν τα τελειότερα παραδείγματα όλων των ρυθμών.

Το υπόψη οικοδόμημα είχε σχεδιαστεί στα χρόνια του Περικλή, για να συμπεριλάβει όλα τα γύρω υπάρχοντα ιερά, κυρίως δε για να αντικαταστήσει το προ - Ερεχθείον που βρισκόταν στην ίδια αυτή θέση. Το προ - Ερεχθείον, ανακατασκευάστηκε με μάρμαρο και ουσιαστικά αποτέλεσε τον πυρήνα του κλασικού Ερεχθείου.

Το κλασικό Ερεχθείον χτίστηκε κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, μετά θάνατο του Περικλή. Οι εργασίες του ξεκίνησαν το 421 π.Χ., ίσως μετά τη *Νίκηιο Ειρήνη*, και ύστερα από αρκετές διακοπές εργασιών αποπερατώθηκε με τη μορφή που το βλέπουμε σήμερα, κάτω από τις οδηγίες του αρχιτέκτονα **Φιλοκλή**,

το 407 π.Χ.

Υπάρχουν ισχυροί λόγοι να πιστεύουμε ότι δεν ολοκληρώθηκε σύμφωνα με το αρχικό του σχέδιο. Δείχνει σαν να επρόκειτο να επεκταθεί δυτικά, ώστε να συμπεριλάβει και το **Πανδρόσειο**.

Εάν ολοκληρωνόταν το αρχικό σχέδιο, τότε η νότια πρόσταση των Καρυάτιδων δεν θα βρισκόταν στην άκρη (έκκεντρα), όπως είναι σήμερα. Επίσης, η βόρεια πρόσταση θα αντιστοιχούσε ακριβώς στο δυτικό όριο του βασικού κτηρίου, και όχι αρκετά πιο πέρα, όπως τελικά συνέβη.

Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, η κάτοψη του Ερεχθείου υπαγορεύθηκε από την ύπαρξη της ελιάς της Αθηνάς. Τα κλαδιά της ελιάς αυτής απλώνονταν προς όλες τις κατευθύνσεις και εμπόδιζαν, ως εκ τούτου, τη συμμετρική κατασκευή της δυτικής πλευράς του Ερεχθείου!

Προτιμήθηκε, κατά την άποψη αυτή, να θυσιαστεί η καλλιτεχνική κανονικότητα του κτηρίου, χάριν της διατήρησης των κλαδιών, που εισχωρούσαν στο κτήριο, πάνω από τον τάφο του Κέκροπα, μέρος του οποίου βρισκόταν στην νότια πρόσταση των Καρυάτιδων.

Γενικότερα, ο λόγος ύπαρξης των ιδιομορφιών τού οικοδομήματος είναι ότι αυτό οικοδομήθηκε για να εξάρει τα πανάρχαια “μαρτύρια” (=σημεία) της ιερότητας της Ακρόπολης, ήτοι:

Την παρουσία της Αθηνάς μαρτυρούσαν η ιερή ελαία, ο οικουρός όφις και ο Εριχθόνιος. Την παρουσία του Ποσειδώνα μαρτυρούσαν η Ερεχθίς θάλασσα και το προστομιαίο (= ο ευρύς χώρος πίσω από το θύρωμα της βόρειας πρόστασης που οδηγούσε σε μικρότερο σηκό αφιερωμένο στον Ποσειδώνα). Κάτω από το οπαίον της

βόρειας πρόστασης δείχνονταν τα ίχνη της τρίαينات ή του κεραυνού με τα οποία θανατώθηκε ο Εριχθόνιος.

Η στοά των Κορών(Καρυάτιδων) ήταν το ορατό μέρος του τάφου του Κέκροπα. Έτσι, ανατολικά σχηματιζόταν κανονικός πρόστυλος ναός της Αθηνάς Πολιάδος, ενώ το δυτικό ευρύτερο τμήμα ήταν οίκημα χθόνιας λατρείας (εξ αυτού του λόγου το Ερεχθείον είχε χαρακτηριστεί ως “λειψανοθήκη” σε σχήμα ναού), και έτσι εξηγείται η διαφορετική διαμόρφωση του εν λόγω οικοδομήματος.

Έχοντας, λοιπόν, υπόψη όλα τα παραπάνω, μπορούμε να κατανοήσουμε το χαρακτηρισμό του Πausανία για το Ερεχθείον ως “διπλού οικήματος”.

Μετά την αποπεράτωση του Ερεχθείου υπήρξαν, φαίνεται, δυσκολίες και αντιδράσεις, για την κατεδάφιση του όμορου *Εκατόμπεδου* και γι’ αυτό, ίσως, ο εν λόγω ναός κάηκε σκόπιμα το 406 π.Χ., χωρίς να γίνει γνωστή η ακριβής αιτία της καταστροφής του. Η φωτιά έβλαψε, βεβαίως, και το νεοσύστατο Ερεχθείον και χρειάστηκαν επισκευές σ’ αυτό.

Το ανατολικό τμήμα του Ερεχθείου ήταν αφιερωμένο στην **Πολιάδα Αθηνά**. Μέσα στο σηκό υπήρχε το ξόανο της θεάς από ξύλο ελιάς (το αρχικό ξόανο, το ουρανοκατέβατο όπως πίστευαν, είχε καταστραφεί από τους Πέρσες, όταν οι τελευταίοι πυρπόλησαν τα ιερά της Ακρόπολης, όπως αναφέραμε πιο πάνω).

Με το ξόανο της θεάς Αθηνάς πάνω στο Ερεχθείον συναρτώνταν δυο γιορτές των Αθηναίων, τα **Πλυντήρια** και τα **Καλλυντήρια**. Τα Πλυντήρια ήταν γιορτή κατά την οποία έπλεναν και καθάριζαν το ναό της Πολιάδος Αθηνάς, το δε ξύλινο άγαλμα της θεάς, αφού το έγδυναν και έπλεναν τα ρούχα του, το σκέπαζαν με πέπλο και με

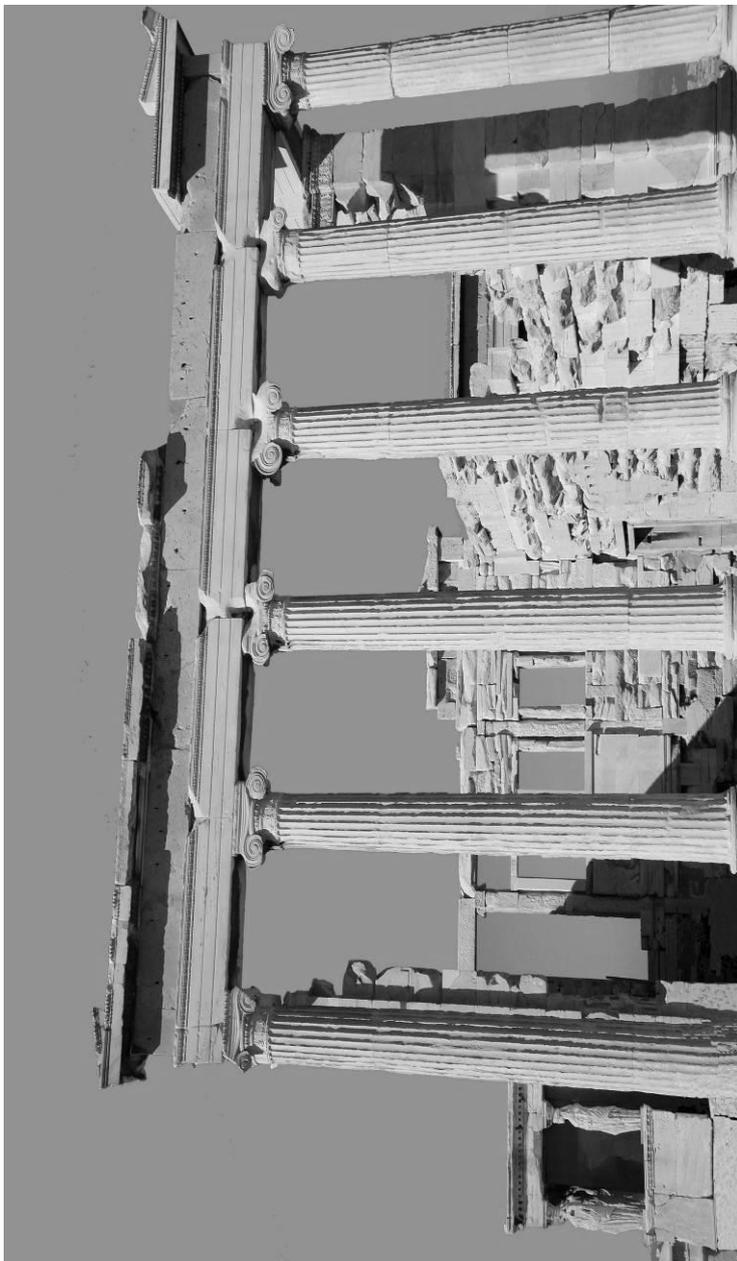
επίσημη πομπή το μετέφεραν για λουτρό, στη θάλασσα του Φαλήρου.

Στο σηκό έκαιγε η **άσβεστη χρυσή λυχνία** που γέμιζε μια φορά το χρόνο με λάδι, το φιτίλι της οποίας δεν καιγόταν, γιατί ήταν από **λίνο καρπασίτη**, δηλαδή αμίαντο. Ο καπνός ανέβαινε στην οροφή μέσω **χάλκινου φοίνικα**, που βρισκόταν πάνω από τη λυχνία. Με τη λέξη φοίνικα, άλλοι εννοούν το μυθικό πουλί, και άλλοι το φύλλο φοινικόδεντρου.

Το λογικό είναι να δεχτούμε ότι ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε το πουλί φοίνικα, δεδομένου ότι αυτό, σύμφωνα με τον μύθο, αναγεννιόταν από τις στάχτες του. Έτσι, μέσα στο ναό πραγμάτων, συμβολικά, τη συνεχή πυρπόληση και την εξασφάλιση της αέναης ύπαρξης του μυθικού πουλιού.

Αυτές οι ευφυείς καλλιτεχνικές κατασκευές ήσαν έργα του περίφημου γλύπτη **Καλλίμαχου**, του εμπνευστή, σύμφωνα πάντα με τον Βιτρούβιο, του κορινθιακού κιονόκρανου. Μάλιστα, επειδή αυτός έδειχνε μεγάλη επιμονή στην επεξεργασία των έργων του, οι Αθηναίοι τον ονόμαζαν «*καταληξίτεχνο*», που σημαίνει τον μέχρις υπερβολής κατεργαζόμενο, κάτι σαν το «*σπασίκλα!*», που λέμε σήμερα.

Η άσβεστη χρυσή λυχνία έσβησε μόνο μια φορά στα αρχαία χρόνια. Αυτό συνέβη, όταν ο Ρωμαίος Σύλας πολιορκούσε την Αθήνα. Το γεγονός τούτο χρεώθηκε ως ένα από τα εγκλήματα του τότε τυράννου της Αθήνας *Αριστίωνα*. Αυτό θεωρήθηκε από τους αντιπάλους του ως μεγάλη



Εικ. 36. Η ανατολική πρόσταση.

ασέβεια προς την Πολιούχο της Αθήνας, και μάλλον ο Αριστίωνας θα το πλήρωσε πολύ ακριβά.

Στο δυτικό τμήμα του οικοδομήματος λατρευόταν ο Ποσειδώνας και ο Ερεχθέας, και σε διπλανούς χώρους ο Ήφαιστος και ο Βούτης. Ο Βούτης, όπως αναφέραμε και αλλού, ήταν γιός του Πανδίονα. Αυτός και οι απόγονοί του ανήκαν στην τάξη των ιερέων. Οι Βούτηδες, δηλαδή, ήσαν για την αρχαία Αθήνα ό,τι και οι Λευίτες για τους Ισραηλίτες.

Κανένας ναός σε όλη την υπόλοιπη Ελλάδα δεν ήταν χωρισμένος σε ανατολικό και δυτικό μέρος, όπως συνέβαινε στους ναούς της Ακρόπολης. Και ο λόγος ήταν ότι οι Αθηναίοι κράτησαν ιδιαίτερο χώρο, για την ανάμνηση των παλιότερων λατρειών τους.

Το δυτικό τμήμα του Ερεχθείου κλεινόταν όχι με τοίχο, αλλά με μια σειρά από ιωνικούς κίονες, για την ακρίβεια τέσσερις(4) τον αριθμό. Ο λόγος ήταν για να μην εμποδίζεται το άπλωμα της ιερής ελιάς της Αθηνάς που βρισκόταν εκεί κοντά, και ονομαζόταν **Μορία**.

Μορία, από τη λέξη *μόρος* = θάνατος, διότι όποιος έδειχνε ασέβεια προς το ιερό αυτό δέντρο, τον περίμενε ο μόρος, δηλαδή ο θάνατος. Άντε τώρα να μην προβλέψεις ελεύθερη δίοδο, ώστε τα κλαδιά της να έχουν τη δυνατότητα να εισέλθουν μέσα στο κτήριο του ναού, εάν το επιθυμούσαν... Και για να το πιστέψετε, θυμηθείτε τι έπαθε ο Ξέρξης στη Σαλαμίνα, μετά το τσουρούφλισμα της Μορίας από τους στρατιώτες του, όταν πάτησαν τον Ιερό Βράχο.

Για να μην μπερδευτούμε, όμως, η σημερινή ελιά που υπάρχει εκεί κοντά στο Ερεχθείον, δεν είναι από το σόι της Μορίας. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν πρέπει να



Εικ. 37. Ρωμαϊκές μετασκευές και η σύγχρονη ...Μορία.

τυχαίνει και αυτή σήμερα του ανάλογου σεβασμού μας. Τα σύμβολα είναι πάντα σύμβολα, εξάλλου για μας σήμερα συμβολίζει ό,τι πιο καλύτερο, δηλαδή την ειρήνη. Κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, στην εν λόγω πλευρά οικοδομήθηκε τοίχος και έτσι οι αρχικοί κίονες μετατράπηκαν σε **ημικιόνια** [βλέπε εικ. 37].

Στη νοτιοδυτική γωνία του χώρου είχε λαξευτεί ένα στενό τετραγωνικό πηγάδι, όπου σύμφωνα με την παράδοση ήταν το σημείο απ' όπου ανάβλυσε το αλμυρό νερό, μετά το κύπημα της τρίαينات από τον Ποσειδώνα. Ο Πausανίας αναφέρει το εξής αξιοπρόσεκτο: όταν φυσάει νοτιάς, βουίζει σαν να ακούγονται κύματα. Είχαν, φαίνεται, ανοιχτεί κατάλληλες τρύπες στα θεμέλια του κτηρίου, εκεί πλησίον, ώστε να ακούγεται ο οιονεί αυτός ρόχθος κυμάτων [βλέπε εικ. 41].

Στο δάπεδο βρισκόταν και μια **κρύπτη**, που πήγαινε σε υπόγειο κάτω από τη βορεινή πρόσταση, όπου “φυλασσόταν” ο **ιερός όφης**, ο οικουρός της Ακρόπολης, στον οποίο οι Αθηναίοι πρόσφεραν ως θυσία, κάθε μήνα, μια περιποιημένη μελιτόπιτα!

Με αυτή τη μελιτόπιτα ως όργανο στα χέρια του, ο πανούργος Θεμιστοκλής έσωσε κυριολεκτικά, την τελευταία στιγμή, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, από αφανισμό τους Αθηναίους από το λεπίδι των Περσών, όταν ο Ξέρξης μπόρε με τα στρατεύματά του και κατέστρεψε την Αθήνα, πριν τη ναυμαχία της Σαλαμίνας.

Συγκεκριμένα, ο Πλούταρχος αναφέρει ότι ο Θεμιστοκλής, επειδή δεν μπορούσε να πείσει τους Αθηναίους, με ανθρώπινα επιχειρήματα, να αφήσουν



Εικ. 38 Το πρώτο... θιονικό κτίσμα στην ιστορία της Αρχιτεκτονικής(!)

την πόλη τους και να περάσουν με ασφάλεια στην *Τροιζήνα*, προσέφυγε σε τέχνασμα, όπως στην τραγωδία με «τον από μηχανής θεό».

Παρουσίασε στους συμπατριώτες του θεϊκό σημάδι, που σχετιζόταν, τάχα, με την εξαφάνιση του ιερού όφι από το σηκό του ναού εκείνες τις δύσκολες μέρες (εννοείται του *Εκατόμπεδου*, γιατί τότε δεν υπήρχε *Ερεχθειόν*).

Η εξαφάνιση του ιερού όφι πιστοποιήθηκε, όταν οι ιερείς στο διάστημα αυτό βρήκαν τις μελιτόπιτες, που προσφέρονταν «στον οικουρό όφι», ανέγγιχτες! Το ... γεγονός αυτό το ανακοίνωσαν στο λαό, και ο Θεμιστοκλής, αμέσως, έδωσε την εξήγηση που την είχε, βεβαίως, έτοιμη ότι δηλαδή η θεά εγκατάλειψε την πόλη, δείχνοντας στους κατοίκους το δρόμο για τη θάλασσα, για να σωθούν και αυτοί.

Βλέπεις μια μελιτόπιτα και ένα έξυπνο μυαλό τι αποτελέσματα μπορούν να φέρουν; Το παραπάνω περιστατικό αναφέρεται και από τον Ηρόδοτο (βιβλίο Η'), χωρίς όμως να γίνεται αναφορά σε στρατήγημα του Θεμιστοκλή.

Το Ερεχθειόν αποτελείται από ανάλογα δομικά στοιχεία, όπως αυτά του Παρθενώνα, με τις παρακάτω διαφορές. Στο μεσημβρινό τμήμα του ναού υπάρχει η θαυμαστή **πρόσταση των Καρυάτιδων** [βλέπε εικ. 38], ένα κομψοτέχνημα άφθαστου κάλλους και χάριτος.

Οι αρχαίοι Αθηναίοι δεν τις ονόμαζαν *Καρυάτιδες*, αλλά **κόρες**. Το όνομα Καρυάτιδες επικράτησε κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους (ίσως από τη γνώμη του Ρωμαίου αρχιτέκτονα **Βιτρούβιου**), και συγκεκριμένα δόθηκε από την πόλη **Καρυές της Λακωνικής**, των οποίων τα κορίτσια



Εικ. 39 Κόμμωση με αιτία.

ήταν ευσταλείς και θαυμαστές χορεύτριες.

Οι Καρυάτιδες, όμως, στην πραγματικότητα ήσαν Αθηναίες κόρες και κατ' επέκταση ήταν οι κόρες του Κέκροπα, αν θεωρήσουμε τον Κέκροπα ως γενάρχη των Αθηναίων.

Από ρωμαϊκά αντίγραφα γνωρίζουμε ότι οι Καρυάτιδες κρατούσαν στα χέρια τους φιάλες, δηλαδή χαμηλά αβαθή πιάτα με πολύ στρογγυλεμένο χείλος και κατάλληλη υποδοχή από κάτω, ώστε να μπορεί κανείς με ένα χέρι να κρατάει τη φιάλη βάζοντας ένα δάχτυλο στην υποδοχή.

Αυτές οι φιάλες χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά σε σπονδές, σε ταφικές δραστηριότητες και τιμητικές πράξεις προς τους νεκρούς. Άρα, λοιπόν, οι Καρυάτιδες βρίσκονται ακριβώς πάνω από τον τάφο του πατέρα τους, του Κέκροπα. Δεν πατούν, μάλιστα, σε χαμηλή βάση, αλλά βρίσκονται πάνω σε ψηλό τοίχο, ώστε, όταν κάποιος στέκει απέξω, να μην μπορεί να βλέπει τι υπάρχει μέσα από τον τοίχο, χαρακτηριστικό άλλωστε του τεμένους, του άβατου και του μυστικού.

Στις Καρυάτιδες, ο καλλιτέχνης κατόρθωσε να συνδυάσει την *ευρωστία* και την *αβρότητα*, έτσι ώστε μήτε βάνουσα να φαίνονται τα σώματα, μήτε πολύ τρυφερά και δυσανάλογα προς το βάρος που βαστάζουν. Η στάση τους ήρεμη, όπως αρμόζει σε αρχιτεκτονικά μέλη, αλλά συγχρόνως πλήρους ζωής, στις λεπτομέρειες.

Ο καλλιτέχνης έλυσε με πολύ ευφυή τρόπο το στατικό πρόβλημα που παρουσιαζόταν στο ύψος του λαιμού τους, λόγω της απαραίτητης μείωσης της διατομής στη θέση αυτή. Με ποιο τρόπο; Απλούστατα φιλοτεχνώντας στο πίσω μέρος του λαιμού τής κάθε κόρης πολύ πλούσια κοτσίδα μαλλιών! [βλέπε εικ. 39].



Εικ. 40 “ Ο τῆς λύπης ὁδός” (:) πάνω από τον τάφο του Κέρροπα.

Στα κεφάλια τους έφεραν κάνιστρο, που έπαιζε το ρόλο κιονόκρανου, απαραίτητο για την ομαλή προς τα κάτω μεταφορά των φορτίων του θριγκού.

Εάν προσέξουμε καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο στέκονται οι Καρυάτιδες, θα παρατηρήσουμε ότι οι προς τα αριστερά μισές (όπως τις βλέπουμε) προβάλλουν το αριστερό τους πόδι και οι υπόλοιπες, οι προς τα δεξιά μισές, προβάλλουν το δεξί τους πόδι.

Αν τώρα με μια νοητή γραμμή συνδέσουμε το προεξέχον γόνατο με την προεξοχή του στήθους έχουμε ένα κεκλιμένο επίπεδο σε σχέση με τον άξονα του σώματος της Κόρης. Το αποτέλεσμα είναι ότι οι Καρυάτιδες φαίνεται ότι στέκονται ανάλαφρα, έτοιμες να ξεκινήσουν. Και επειδή κλίνουν λίγο προς τα πίσω φαίνονται πως τώρα μόλις στάθηκαν, και γι' αυτό μπορεί να στέκουν έτσι αιώνια. Αυτή η φαινομενική κλίση είναι αντίστοιχη της κλίσης που υπάρχει στους δωρικούς κίονες του Παρθενώνα, όπως θα δούμε πιο κάτω.

Ο τρόπος στησίματός τους εκτός της αισθητικής ποικιλίας που προσφέρει, και της αποφυγής μονότονης παράταξής τους, προβάλλει (κωδικοποιημένα) στο χώρο ένα τεράστιο γράμμα κάππα, το αρχικό γράμμα του ονόματος του Κέκροπα, του οποίου τον τάφο υπηρετούν. Στο αλύγιστο πόδι τους οι πτυχώσεις πέφτουν κατακόρυφα και παραπέμπουν σε ραβδώσεις του ιωνικού κίονα, που χρησιμοποιείται στο Ερεχθείον.

Δεν είναι τυχαίο ότι το ένδυμα στις Καρυάτιδες είναι δωρικό, παρόλο που στο ναό αυτό κυριαρχεί ο ιωνικός ρυθμός. Ο λόγος είναι ότι στο δωρικό φόρεμα υπάρχει μια συμμετρία. Οι γραμμές είναι ή κάθετες ή οριζόντιες και το περίγραμμα απλό, πράγμα που βοηθάει στη στατικότητα του στύλου, τον οποίον υπηρετούν.

Αντίθετα, στο ιωνικό ένδυμα έχουμε γραμμές διαγώνιες και έντονες, μια τονισμένη ασυμμετρία και ανώμαλο περίγραμμα, κάτι που δεν θα βόλευε στη στερεότητα της νότιας πρόστασης.

Τις Καρυάτιδες φιλοτέχνησε καλλιτέχνης από το περιβάλλον, μάλλον, του Φειδία. Ίσως είναι ο *Αλκαμένης* και ένας μαθητής του *Αγοράκριτου*.

Αυτό που κάνει εντύπωση είναι η **“οδοντοστοιχία”** [βλέπε εικ. 40], που διατρέχει πάνω από τα κεφάλια των Καρυάτιδων και η οποία δεν εναρμονίζεται καθόλου με την όλη γλυκύτητα που αποπνέει το Ερεχθείο. Διακοσμητικά φαίνεται μάλλον παράταιρη, παρότι παραπέμπει δομικά - αρχιτεκτονικά, στους *γεισίποδες*, δηλαδή στις ξύλινες τεγίδες των πρώτων ναών που προεξείχαν της στέγης.

Η μόνη εξήγηση, η οποία μπορεί να δοθεί για το σκεπτικό που ακολούθησε ο δημιουργός της, είναι ότι ήθελε ίσως να εκφράσει το διαχρονικό πόνο των Αθηναίων για το γενάρχη τους, δεδομένου ότι στη θέση αυτή του κτηρίου, όπως αναφέραμε, εθεωρείτο ότι ήταν ο τάφος του Κέκροπα και η εν λόγω «οδοντοστοιχία» έπαιζε το ρόλο πένθιμου συμβόλου.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στην αρχαιότητα υπήρχε η έκφραση: «*ὁ τῆς λύπης ὁδοῦς*» (*δάκνουσα λύπη*). Πράγματι, η λύπη μοιάζει με δόντι που δαγκώνει, πόσο μάλλον, όταν προέρχεται από την απώλεια ενός γενάρχη, όπως ήταν ο Κέκροπας.

Ο αρχιτέκτονας του Ερεχθείου, επειδή δεν ήθελε ο επισκέπτης να αποχωρίζεται τον ναό με καταθλιπτικό συναίσθημα, γι' αυτό σε αντιστάθμισμα,



Εικ. 41 Η αιτία του ρόχθου των ...κυμάτων
στο πηγάδι του Ερεχθείου(;)

αμέσως κάτω από την “οδοντοστοιχία” δημιούργησε μια σειρά από ωραιότατους ρόδακες, οι οποίοι προσφέρουν, πράγματι, μια αισθητική απόλαυση.

Το κομψοτέχνημα του Ερεχθείου στέκεται, σε σχέση με τον αρρενωπό σύντροφό του, τον Παρθενώνα, αισθητικά και τοπογραφικά χαμηλότερα, συνεσταλμένο και συνετό. Η χάρη της μορφής του και το ασύμμετρο του σχήματος της κάτοψης, προσδίδει μεγαλύτερη αισθητική αξία στο βλέμμα μας, παρά εάν ήταν απλώς μια μικρογραφία του γείτονά του Παρθενώνα και προσιδιάζει με επιτυχία στη θηλυκή φύση.

Η κρηπίδα της βόρειας πρόστασης [βλέπε εικ. 42] υστερεί της κρηπίδας του Παρθενώνα. Οι αναβαθμοί της,

χωρίς να είναι απρόσκοπτα προσπελάσιμοι, εν τούτοις μπορούν να θεωρηθούν βατοί, ώστε να μην χρειάζεται η παρένθεση βοηθητικών μελών, για να μοιράσουν την υψομετρική διαφορά σε συνήθεις βαθμίδες. Οι τρεις αναβαθμοί είναι ίσοι, με αναλογία ύψους / πλάτους περίπου 1:1.

Ο ιωνικός κίονας στηρίζεται πάνω στον στυλοβάτη με όλη του την πληρότητα. Η απόθεσή του είναι σαφής, άριστα διαμορφωμένη με τη βάση του, ώστε ο κορμός να παρουσιάζει στο μάτι ικανοποιητική αφετηρία και όχι να δίνεται η εντύπωση, όπως συμβαίνει με το δωρικό κίονα, ότι η αρχή του βρίσκεται κάπου κάτω από τον στυλοβάτη.

Σε πρώτη ανάγνωση, το εκ περιστροφής στερεό της βάσης του αποτελείται από δυο προσκεφαλαιοειδή κυρτά πεπλατυσμένα τμήματα τις **σπείρες** [βλέπε εικ. 43]. Αυτές τις διαστέλλει μεταξύ τους η παρεμβαλλόμενη **σκοτία** ή **τροχίλος**. Το όνομα τροχίλος το πήρε, επειδή μοιάζει με αυλακιά τροχαλίας, που στην αρχαιοελληνική γλώσσα λεγόταν *τροχιλία*.

Η κυματοειδής διάρθρωση της βάσης δίνει την εντύπωση ότι το κάποτε εύπλαστο υλικό της απολιθώθηκε, αιφνιδίως, τη στιγμή που υφίστατο την επίδραση των μεταφερομένων από τον κίονα βαρών, και άρχιζε να υπερχειλίζει γύρω από μια ιδεατή ανθεκτική στεφάνη, που περιέβαλε ως ενισχυτική ζώνη το πλαστικό υλικό.

Είναι σαν να βρισκόμαστε αυτόπτες μάρτυρες στην τελευταία φάση της παραμόρφωσης, τη στιγμή δηλαδή που επήλθε η απονέκρωση της ύλης. Η από πάνω σπείρα φέρει ανάγλυφο κόσμημα, τον **πλοχμό** [βλέπε εικ. 43]. Η λέξη *πλοχμός* σημαίνει *πλόκαμος* - *πλεξούδα μαλλιών*, η

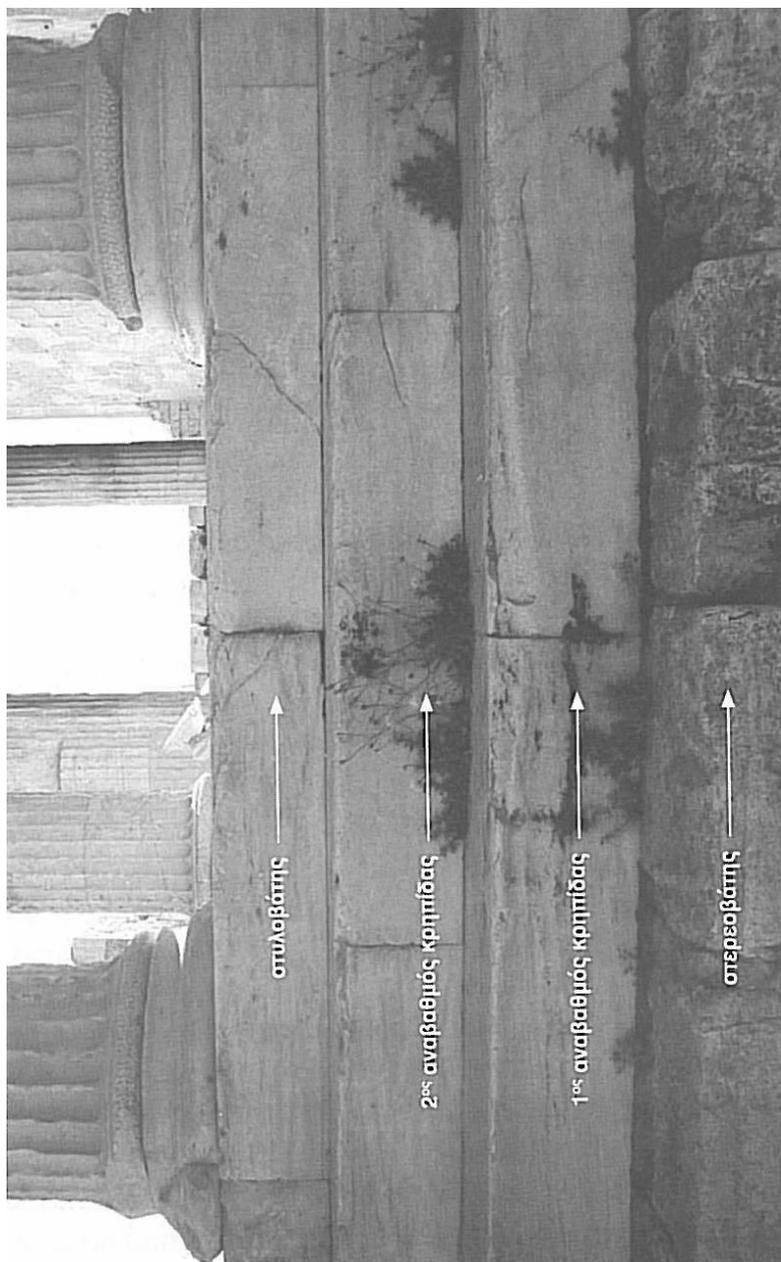
λεγόμενη κοτσίδα.

Ο κορμός του κίονα παρουσιάζει, όπως και ο δωρικός, *μείωση* και, *βεβαίως, ένταση*. Για τους όρους αυτούς, ας έχουμε λίγη υπομονή και θα μιλήσουμε διεξοδικά πιο κάτω. Μάλιστα, ο σημαντικός μελετητής των μνημείων της Ακρόπολης, ο Άγγλος αρχιτέκτονας **Penrose**, γράφει: *«Η πλέον λεπτοφυής καμπύλη, η οποία έχει ποτέ εφαρμοσθεί σε κάποια αρχιτεκτονική γραμμή, με σκοπό την ικανοποίηση του οφθαλμού, είναι πιθανόν εκείνη, η οποία σχηματίζει την ένταση των κίωνων του Ερεχθείου»*.

Και ο κορμός του ιωνικού κίονα δεν παραμένει αράβδωτος. Οι ραβδώσεις του είναι 24 αντί 20 του δωρικού, έτσι ώστε ο ρυθμός εναλλαγής των να είναι σφριγηλότερος και εντονότερος, δίνοντας μια νευρώδη κατάσταση στον κορμό. Επίσης, οι ραβδώσεις του δεν συναντιούνται **κατά ακμή**, αλλά **κατά ταινία** [βλέπε εικ. 43], πράγμα που αμβλύνει το αγέρωχο ύφος, το οποίο επικρατεί στο δωρικό κίονα.

Λέγεται ότι για τις ραβδώσεις κάθε κολώνας της βόρειας πρόστασης χρειαζόταν εργασία πέντε(5) έως και επτά(7) μαρμαροτεχνιτών επί δυο μήνες. Η νευρώδης υπόσταση αντικαθιστά τη μυϊκή ρώμη. Σύμφωνα με τον Βιτρούβιο, ο ιωνικός ρυθμός ανήκει στη χορεία των θηλέων, καθόσον ενέχει κάτι το γυναικείο λόγω της χάριτος, του ραδινού της πυκνότερης πτύχωσης και της νευρικότητας αυτού, ενώ παράλληλα διαθέτει συνετή και συγκρατημένη έκφραση.

Το ιωνικό κιονόκρανο [βλέπε εικ. 44] υπερέχει σε δημιουργική έμπνευση, σε καλλιτεχνική διαμόρφωση και σε λεπτότητα αισθήματος σε σχέση με το δωρικό κιονόκρανο, και μπορεί να υποδιαιρεθεί σε **άβακα**,



Εικ. 42 Άποψη κρηπίδας από τη Βόρεια Πρόσταση.

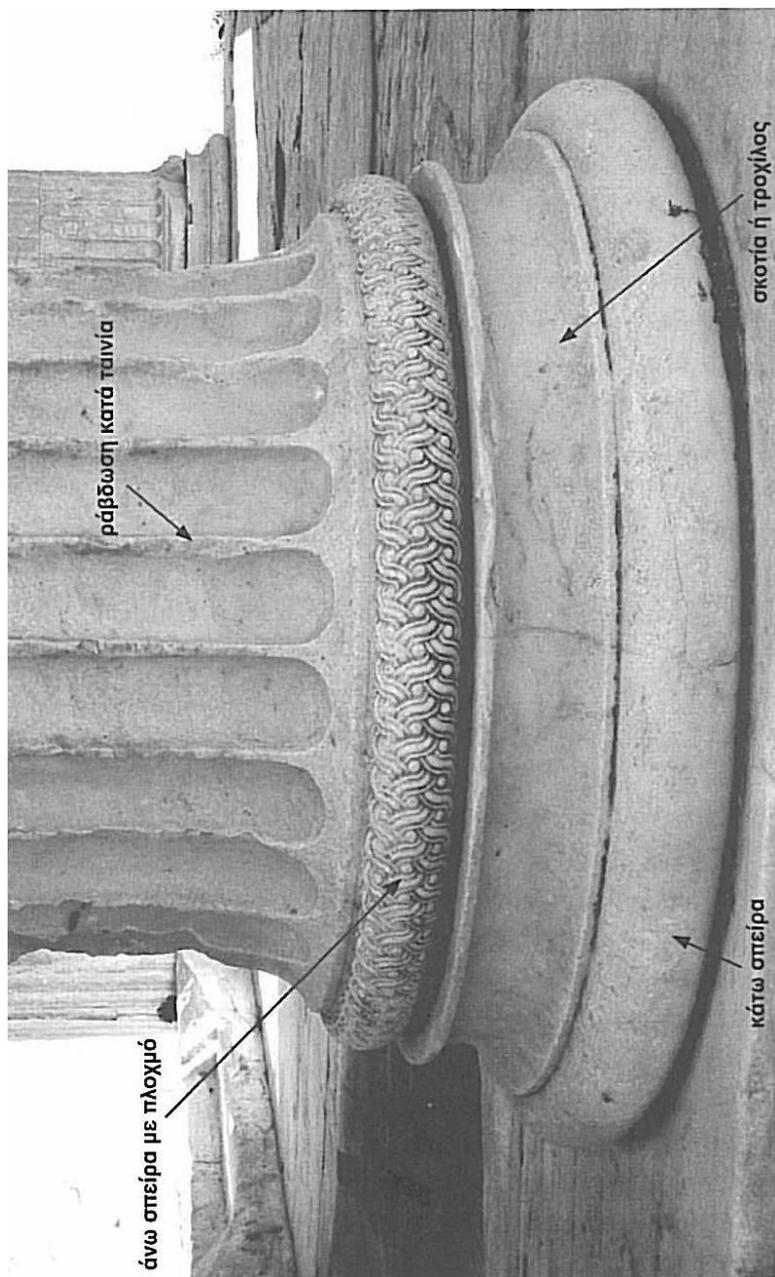
έλικες, εχίνο και υποτραχήλιο. Ο άβακας δεν είναι, όπως στο δωρικό ρυθμό, το συμπαγές ανθεκτικό εκείνο παράθεμα μεταξύ επιστυλίου και εχίνου. Αντιθέτως, είναι ένα λεπτοφυές, σχεδόν αδιόρατο στοιχείο, άκρως πεπλατυσμένο, το οποίο επιστέφει τον εχίνο με μια σταθερότερη επιμήκη διάπλαση, που οι πλευρικές επιφάνειες καμπυλώνονται κυματοειδώς, σαν να πτυχώνονται κάτω από το βάρος του άνωθεν θριγκού.

Η γενική εντύπωση των ελίκων είναι η ελαστική υπόστασή τους ως εύκαμπτου παρεμβαλλόμενου υλικού. Μπαίνει, αφενός ως πλαστικός μεσάζοντας μεταξύ του θριγκού και του άβακα, και αφετέρου του κορμού, αδιαμόρφωτος και ακατασκευάστος στην αρχή, ο οποίος συνθλίφτηκε στη συνέχεια, μέχρις ότου έλαβε την αρμόζουσα θέση ισορροπίας του.

Η μάζα ξεχείλισε πλευρικά κατά την έννοια της φοράς του θριγκού, σχηματίζοντας τα δυο εκατέρωθεν **προσκεφάλαια**, τα οποία κατά μέτωπο περιστράφηκαν πολλαπλώς, γύρω από ένα θεωρητικό άξονα (που παριστάνεται από το λεγόμενο **οφθαλμό**), ωσάν φύλλο εύπλαστης, αλλά συνεκτικής ζύμης, για να δώσουν την αξιοθαύμαστη συστροφή των τεσσάρων(4) ελίκων του κιονόκρανου.

Μπορούμε, επίσης, να υποθέσουμε ότι με αυτή την αισθητική λύση είχε κωδικοποιηθεί, συμβολικά, και η αντίληψη που είχε γίνει ευρέως αποδεκτή από πολλούς αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους (κυρίως Στωϊκούς, αλλά και τον Ηράκλειτο, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη), για τους αλληπάλληλους κύκλους δημιουργίας, εξέλιξης και καταστροφής του Σύμπαντος.

Υπήρχαν και τότε πολλοί και σημαντικοί φιλόσοφοι,



Εικ. 43 Δυο σπείρες και ανάμεσά τους ένας... τροχίλος.

που μιλούσαν για κατ' εξακολούθηση *Bing Bang* και μεγάλη σύνθλιψη, όπως και οι σύγχρονοί μας φυσικοί!

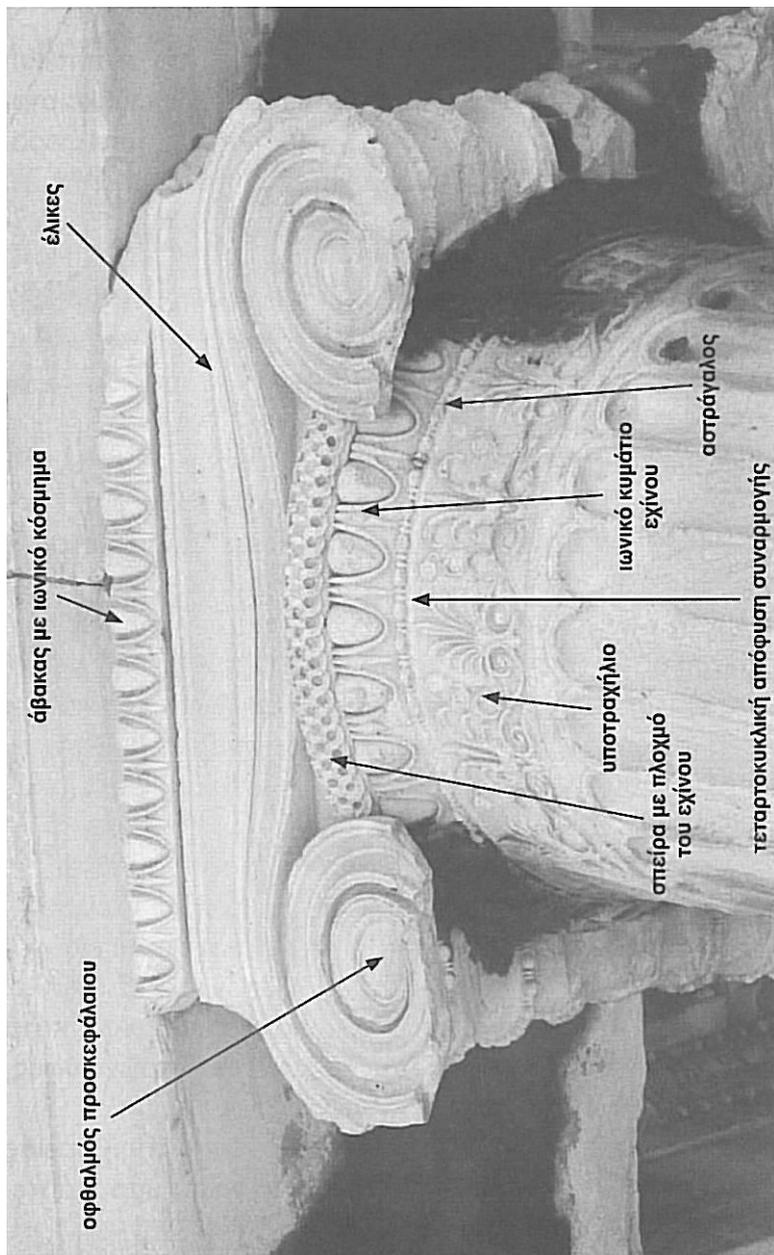
Η χάραξη της έλικας του ιωνικού κιονόκρανου, που αποτελείται από τον **οφθαλμό**, τη **μεσέλικα** και τις **τεταρτοέλικες** ήταν δύσκολη και επίπονη υπόθεση, γινόταν δε με βάση αυστηρή γεωμετρική μέθοδο, αυτή των *ομολόγων τετραγώνων*.

Αν, τώρα, θέλουμε να αναζητήσουμε την απαρχή της δημιουργίας της έλικας στο ιωνικό κιονόκρανο, μάλλον θα πρέπει να οδηγηθούμε σε κάποιο προικισμένο Ίωνα καλλιτέχνη, ο οποίος θα την πρωτοεμπνεύστηκε από ένα εντυπωσιακό δημιούργημα της φύσης, και συγκεκριμένα από κάποιο απολίθωμα μαλακίου, που σήμερα ονομάζουμε *αμμωνίτη*, και αναφερόμαστε ιδιαίτερα στον *Κριόκερο* (*Criocerus*).

Είναι, πράγματι, εντυπωσιακή η ομοιότητα της έλικας του ιωνικού κιονόκρανου με το κέλυφος αυτού του αμμωνίτη. Το εν λόγω απολίθωμα μοιάζει με το κέρασ (που συστρέφεται προς τα μέσα), με το οποίο παριστανόταν ο αιγυπτιακός θεός Άμμων, εξ ου και η σημερινή επιστημονική του ονομασία. Απαντάται σε ορισμένες περιοχές της Ελλάδας, μεταξύ των οποίων και η Χίος, άρα ήταν σίγουρα γνωστό από παλιά στα ιωνικά παράλια.

Τα άλλα δυο μέρη του κιονόκρανου ο **εχίνος** και το **υποτραχήλιο** [βλέπε εικ. 44] μπορούν να χαρακτηριστούν ως ιδιάζουσα διαμόρφωση του άνω μέρους του κορμού του κίονα, με σκοπό την αισθητική προπαρασκευή του, για την υποδοχή των λοιπών μερών (έλικες και άβακας) που παίζουν μεταξύ επιστυλίου και κορμού.

Πρόκειται, δηλαδή, για μια τροποποίηση του κορμού,



Εικ. 44 Η πιο καλαισθητή γλυπτική συντροφιά.

που αρχίζει ήπια από κάτω προς τα πάνω και βαθμιαία γίνεται πιο ταραχώδης, τείνοντας να επεκταθεί όσο το δυνατόν προς τα έξω με το, δίκην προβόλου, ελαφρώς προέχον ιωνικό κυμάτιο και τη στεφάνη της σπείρας, που προκύπτει ακόμα περισσότερο επιδεικτικά.

Ας αρχίσουμε από τη σπείρα, η οποία είναι μάλλον στενή στην όψη. Είναι ένα κανονικό γεωμετρικό στερεό εκ περιστροφής, όπως εκείνο που συναντήσαμε στη βάση του ιωνικού κίονα, και φέρει γλυπτικό διάκοσμο, τον **πλοχμό**. Κάτω από τη σπείρα, σε διπλάσιο ύψος, βρίσκεται το **ιωνικό κυμάτιο** [βλέπε εικ. 44] του εχίνου (ωά και λόγχες σε διαδοχική σειρά), που περιβάλλει και αυτό περιφερειακά τον κορμό. Ακόμα πιο κάτω, τρέχει περιφερειακά το κόσμημα αστράγαλος, που είναι η γνωστή διαδοχή ατρακτοειδών και δισκοειδών στοιχείων σαν ένα είδος αρμαθιάς. Κάτω από τον αστράγαλο έχει διαμορφωθεί η απαραίτητη παύση της ταινίας, η οποία συνδέεται, με **τεταρτοκυκλική απόφυση συναρμογής**, με το κυλινδρικό τύμπανο του υποτραχηλίου.

Το υποτραχήλιο είναι μια ευρεία ζώνη ύψους μεγαλύτερου όλων των προηγούμενων στοιχείων του εχίνου, που περιβάλλει τον εμφανή πλέον κορμό. Η κυλινδρική αυτή επιφάνεια φέρει λεπτό αραχνοϋφαντο διάκοσμο, ελαφρά ανάγλυφο, και συγκεκριμένα μια εναλλαγή **ριπιδιοειδών ανθεμίων** και **κρinoειδών λωτών** [βλέπε εικ. 44].

Στους γωνιακούς κίονες το κιονόκρανο χάνει τη γενική απλή μορφή του, για να προσαρμοστεί προς την απαίτηση της εμφάνισης μετώπου και κατά τις δυο, σε ορθή γωνία, όψεις. Έτσι, οι δυο γειτονικές, σε ορθή γωνία, έλικες κάμπτονται για να ενωθούν και ως εκ τούτου προχωρούν προς τα έξω κατά τη διχοτόμο της

γωνίας αυτών σαν ένα είδος ακαλαίσθητου ράμφους [βλέπε εικ. 47]. Το ακαλαίσθητο αυτό αίρεται, εάν θεωρήσουμε συνολικά και τις τέσσερις γωνίες της ορθογωνικής κάτοψης ή άνοψης, που κλείνεται από ιωνικούς κίονες.

Αξίζει να σταθούμε πάλι στον κίονα ιωνικού ρυθμού, ο οποίος, όπως αναφέραμε παραπάνω, συμβολίζει τη θηλυκή φύση. Εάν προσέξουμε καλύτερα, θα δούμε ότι τα στοιχεία του κίονα, δομικά και διακοσμητικά, παραπέμπουν σε κόρη που αναγκάστηκε να σηκώσει το βάρος, το οποίο της επιβλήθηκε, και τελικά κατάφερε να το αντέξει με αξιοπρέπεια και χάρη.

Τα στοιχεία αυτά είναι τα εξής:

- Οι οφθαλμοί της έλικας του κιονόκρανου παραπέμπουν στους οφθαλμούς της κόρης.
- Οι έλικες με τα προσκεφάλαια παραπέμπουν στην κόμη της.
- Η σπείρα με τον πλοχμό παραπέμπει σε κόσμημα του λαιμού της.
- Το ιωνικό κυμάτιο με τα ωά του παραπέμπει στο στήθος της κόρης και συναφώς στη γονιμότητά της.
- Η συνάντηση των ραβδώσεων των σπονδύλων κατά ταινία και όχι κατά ακμή παραπέμπουν στις πτυχώσεις της εσθήτας της.

Ο πλοχμός της άνω σπείρας, στη βάση του κίονα, παραπέμπει στο κόσμημα, που φορούσαν στο κάτω μέρος της κνήμης τους οι κόρες στην αρχαιότητα, κάτι που συνηθίζεται και σήμερα. Έτσι, οι Καρυάτιδες της νότιας πρόστασης του ναού μοιάζει να είναι οι αρχόντισσες του Ερεχθείου, που συνοδεύονται από τις λοιπές κόρες (ιωνικούς κίονες της ανατολικής και της

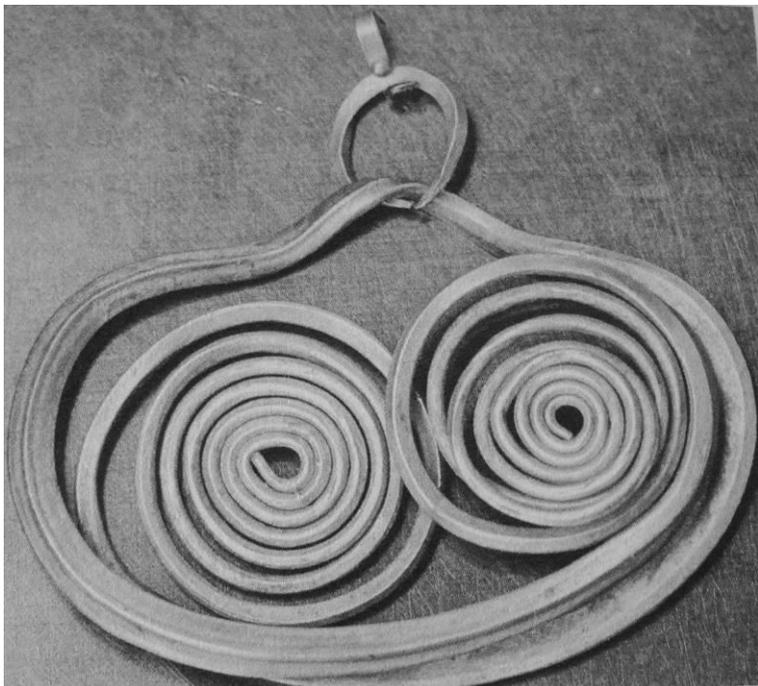
βόρειας πρόστασης, καθώς και της δυτικής πλευράς του ίδιου ναού), που αποτελούσαν ολόγυρα ένα αρμονικό σύνολο στην υπηρεσία των θεοτήτων, οι οποίες λατρεύονταν εκεί.

Αλλά, ας επανέλθουμε πάλι στο εύλογο ερώτημα που μπορεί να τεθεί για την προέλευση του μοτίβου του ιωνικού κιονόκρανου με τις εκατέρωθεν έλικες. Δηλαδή για το ποιος, πού και πότε εφάρμοσε αυτή την καλλιτεχνική λύση στον ιωνικό κίονα.

Μια πρώτη σκέψη, όπως αναφέραμε πιο πάνω, είναι η Ιωνία, γύρω στον 6^ο π.Χ. αιώνα, όπου αναπτύχθηκαν ναοί ιωνικού ρυθμού και, ίσως, ένα απολίθωμα αμμωνίτη που θα πυροδότησε την έμπνευση κάποιου έμπειρου γλύπτη - καλλιτέχνη, ο οποίος ασχολείτο με την κατασκευή κίωνων για τους εκεί ναούς.

Υπάρχει, όμως, σοβαρός λόγος να υποστηρίξουμε ότι η έμπνευση αυτή μπορεί να έχει, ίσως, άλλη βάση και διαφορετική χρονική αφετηρία, εάν λάβουμε υπόψη μας ένα χρυσό σκουλαρίκι που προέρχεται από τις Μυκήνες (1.700 π.Χ. - 1.600 π.Χ.), το οποίο εκτίθεται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου και φαίνεται στην παρακάτω εικ. 45. Πράγματι, εάν αντιστρέψουμε την εικόνα προκύπτει καθαρά το μοτίβο του ιωνικού κιονόκρανου με τις εκατέρωθεν σπείρες του, όπως φαίνεται στην επόμενη εικ. 46.

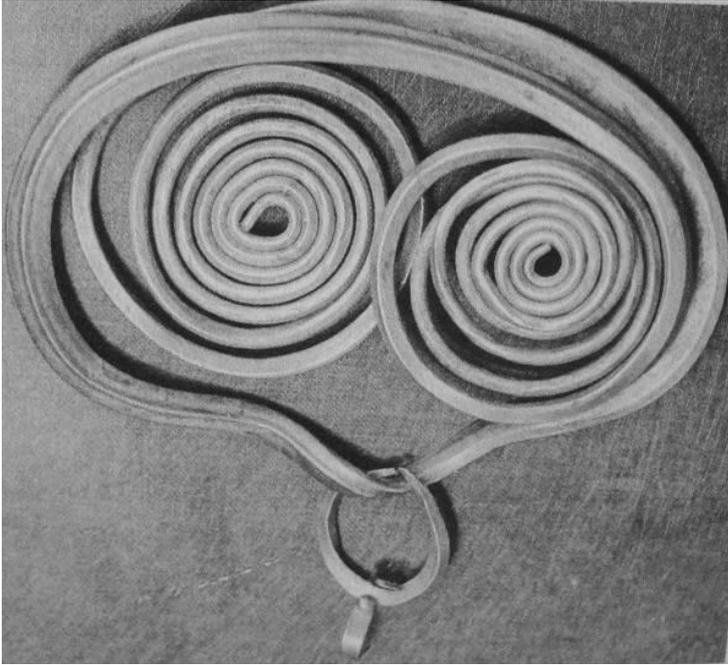
Πρέπει να σημειώσουμε ότι μετά τον 17^ο π.Χ. αιώνα, ο μυκηναϊκός πολιτισμός επεκτάθηκε στο Βορρά μέχρι τον Όλυμπο και τον Αμβρακικό κόλπο. Στην ανατολή και το νότο μέχρι τις Κυκλάδες, τα Δωδεκάνησα και την Κρήτη.



Εικ. 45 Χρυσό σκουλαρίκι από τις Μυκήνες, 1700 - 1600 π.Χ.
Μουσείο Λούβρου, Παρίσι.

Τα δίκτυα σχέσεων που κατάφεραν σταδιακά να δημιουργήσουν τα μυκηναϊκά κράτη, στη Μεσόγειο, ήταν πολύ μεγάλα και εκτείνονταν από τις ακτές του Αιγαίου στη Μικρά Ασία έως την Εγγύς Ανατολή και την κεντρική Μεσόγειο.

Επομένως, είναι πολύ πιθανόν το καλλιτεχνικό μοτίβο του παραπάνω σκουλαρικιού να ήταν γνωστό από πολύ παλιά στα παράλια της Ιωνίας, δηλαδή πολύ πριν τον 6^ο π.Χ. αιώνα και αυτό το καλλιτεχνικό μοτίβο θα πέρασε από την χρυσοχοΐα στη γλυπτική, μέσα από κάποιο ευφυή μαρμαροτεχνίτη.



Εικ. 46 Η αναστροφή του Μυκηναϊκού ενωτίου παραπέμπει άμεσα στις χαρακτηριστικές έλικες του ιωνικού κιονόκρανου.

Εξάλλου, στον ιωνικό κίονα που εξέφραζε την κόρη, ο καλλιτέχνης αυτός δεν έκανε παρά το αυτονόητο, κρέμασε, δηλαδή, εκατέρωθεν τα ενώτια της κόρης με τη μορφή που θα ήταν, φαίνεται, της μόδας την εποχή εκείνη!

Στη βόρεια πρόσταση του Ερεχθείου, στις θέσεις του τοίχου, όπου πακτώνεται το επιστύλιο του θριγκού, υπάρχουν οι δυο **παραστάδες** [βλέπε εικ. 48]. Λόγω της συγγένειας που παρουσιάζει η παραστάδα με το γειτονικό κίονα της πρόστασης έχει και αυτή τριμερή διάρθρωση ήτοι: **βάση, κορμό** και **επίκρανο** [βλέπε εικ. 48].



Εικ. 47 Δομικές και γλυπτικές λεπτομέρειες.

Η βάση της παραστάδας δεν είναι στερεό εκ περιστροφής, αλλά κινείται ευθύγραμμα και θλάται κάθετα, για να συναντήσει τις επιφάνειες του τοίχου. Και εδώ υπάρχει λαξευμένος πλοχμός, όπως και στον κίονα. Ο κορμός έχει ορθογωνική διατομή και δεν παρουσιάζει ένταση παρά μόνο μείωση διατομής.

Το ορθογωνικό επίκρανο της παραστάδας προχωρεί κατά τα τρία μέτωπα ως πρόβολος, για να συγκρατήσει το υπερκείμενο επιστύλιο, και αποτελείται από άβακα, εχίνο και υποτραχήλιο.

Οι πτυχώσεις του επίκρανου είναι κατάλληλες, για να συνεχιστούν με την ίδια κατατομή και στον τοίχο της πρόστασης, ως **επικρανίτης στρώση (ζώνη)** [βλέπε εικ. 49].

Η *επικρανίτης ζώνη* είναι ένα γλυπτικό κόσμημα που παρουσιάζεται σε όλες τις πλευρές του Ερεχθείου και αποτελείται από τρεις ζώνες. Η κάτω ζώνη συντίθεται από μια ρυθμική επανάληψη τριών στοιχείων: τις *έλικες*, τα *ανθέμια* και τους *λωτούς*. Η μεσαία ζώνη συντίθεται από το ιωνικό κυμάτιο δηλαδή: *ωά*, *λογχίδια* και *αστραγάλους* πάνω - κάτω. Η ανώτερη ζώνη αποτελείται από μια σειρά *ακανθόφυλλων*. Τα ακανθόφυλλα δεν έχουν τεθεί τυχαία, διότι παραπέμπουν, ως σημειολογία, στον τάφο του Κέκροπα, διότι τάφος, άρα άκανθος.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι, πολύ πριν ο *Καλλίμαχος* επινοήσει το κορινθιακό κιονόκρανο, που βασικό του στοιχείο είναι η άκανθος, μετά από μια κατά τύχη επίσκεψη σε κοιμητήριο, όπως λέει παράδοση· η άκανθος ήταν στοιχείο σημειολογικά δεμένο με τη μεταθανάτια ζωή, αφού παρατηρείται ενωρίτερα σε ληκύθους - αγγεία για ταφικές τελετές - να εικονίζονται



Εικ. 48 Ο τοίχος είχε ... τη δική του ιστορία.

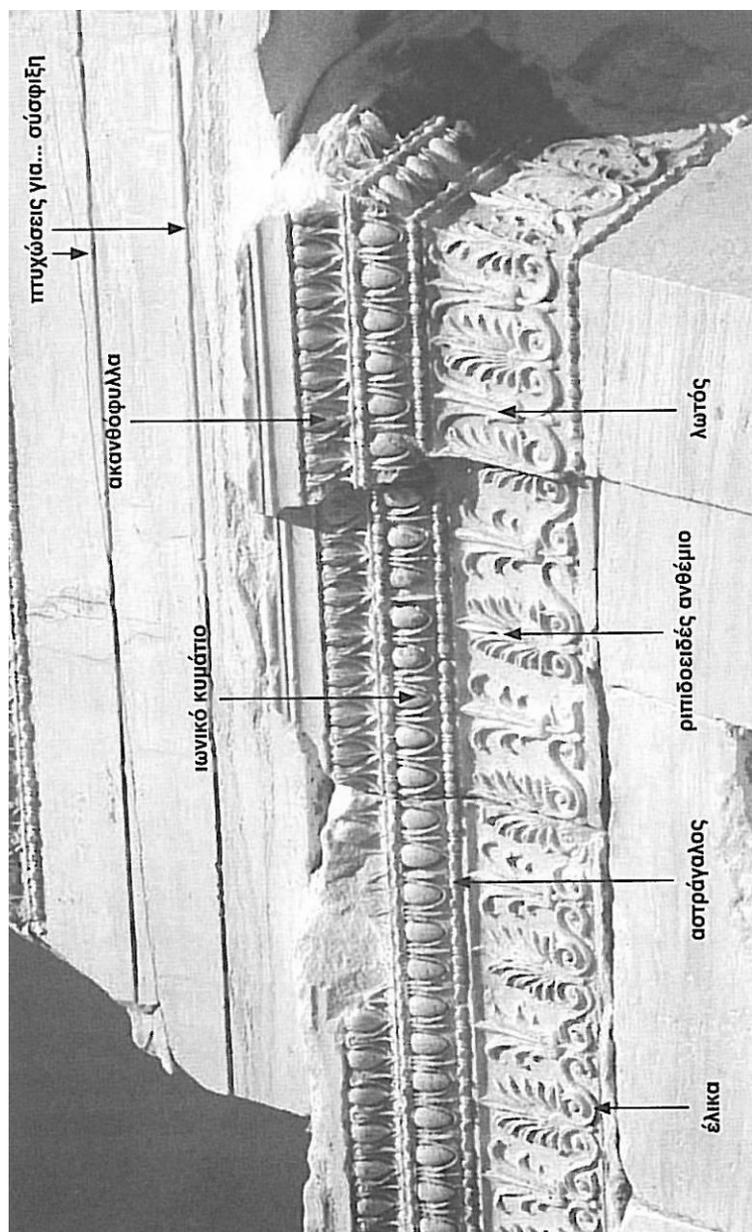
ταφικές στήλες που περιβάλλονταν από άκανθο.

Στο θριγκό του Ερεχθείου το ιωνικό επιστύλιο, σε αντίθεση με το δωρικό επιστύλιο του Παρθενώνα, δεν είναι αδρανές, αλλά ρυτιδώνεται επιφανειακά και στις δυο όψεις με την επαλληλία τριών ευρέων ταινιών που εξέχουν, από την ανώτερη προς την κατώτερη, και επιστέφεται από ιωνικό κυμάτιο [βλέπε εικ. 47].

Η ταινιωτή αυτή διάταξη του επιστυλίου δεν προσδίδει μόνο νευρώδη υφή σ' αυτό, για να σηκώσει άνετα και αισθητικά τα υπερκείμενα φορτία, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί και μια ζώνη, ένα είδος στεφάνης, που συνδέει δυναμικά περιφερειακά την πρόσταση και γενικότερα τον ιωνικό ναό. Χρησιμεύει, κατά κάποιο τρόπο, ως ανθεκτική αγκύρωση, με σκοπό τη σύσφιξη των μελών μεταξύ τους, για την αποφυγή διάσπασης των στοιχείων που αποτελούν τον θριγκό [βλέπε εικ. 49].

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι, εφόσον το επιστύλιο παρουσιάζει την παραπάνω αναφερθείσα αρχιτεκτονική διακόσμηση, θα ήταν δικαιολογημένο, κατά αντίστροφο λόγο, με ό,τι συμβαίνει στο θριγκό του Παρθενώνα, το ιωνικό διάζωμα να παραμένει αδιάρθρωτο και ήρεμο. Δεν συνέβαινε, όμως, αυτό στην πραγματικότητα.

Συγκεκριμένα, το διάζωμα του Ερεχθείου [βλέπε εικ. 47] αποτελείτο όχι από λευκό πεντελικό μάρμαρο, όπως το λοιπό οικοδόμημα, αλλά από **μέλανα ελευσινιακό λίθο**. Πάνω σ' αυτό ήσαν προσηλωμένα, με μεταλλικούς συνδέσμους, ανάγλυφα από λευκό μάρμαρο (για δημιουργία αντίθεσης). Τα ανάγλυφα αυτά αποτελούσαν μια συνεχή απεικόνιση, σήμερα όμως σώζονται τόσο λίγα θραύσματα, ώστε η έννοια της παράστασης να



Εικ. 49 Η περιφέρημη επικρανιτίτις ζώνη.

παραμένει σε μας άγνωστη.

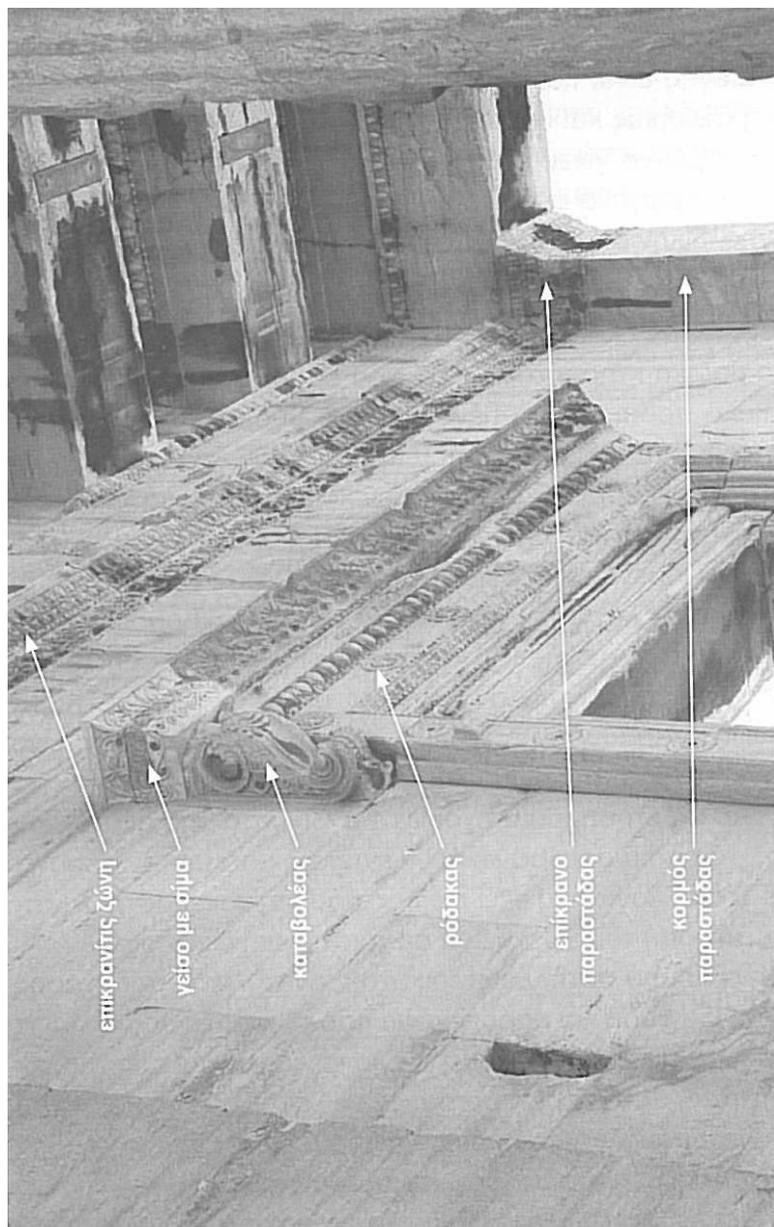
Η μορφή του *ιωνικού γείσου* προσεγγίζει σε μορφή το *καταέτιο γείσο* του Παρθενώνα. Πράγματι, η κάτω επιφάνεια αυτού δεν είναι επίπεδη, ούτε οριζόντια, αλλά κοιλαινεται κατά μια αρκετά απότομη καμπύλη [βλέπε εικ. 47].

Το *καταέτιο γείσο* του Ερεχθείου είναι πανομοιότυπο με το οριζόντιο γείσο του, με μόνη τη διαφορά το κυμάτιο της ρίζας του, που εδώ είναι απλούστερο. Για τη *σίμα* της βόρειας πρόστασης δεν έχουμε ακριβείς πληροφορίες, γιατί δεν βρέθηκε κανένα λείψανό της. Όσον αφορά τη *σίμα* της ανατολικής πρόστασης έχει διασωθεί ένα ελάχιστο τμήμα της [βλέπε εικ. 47].

Τα κεραμίδια της στέγης είναι και εδώ μαρμάρινα δυο ειδών, οι **στρωτήρες** ή **σωλήνες** και οι **καλυπτήρες**. Η μόνη άξια παρατήρηση που μπορεί να γίνει, είναι ότι οι κορυφαίοι καλυπτήρες έφεραν διακοσμητικά ανθέμια και διαμόρφωναν την κορυφή της στέγης, δίκηνη σπονδυλικής στήλης, διάστικτης από ακτινωτές ρανίδες.

Στο Ερεχθείον, δεν πρέπει να αναζητούμε ένα κέντρο συμμετρίας ή άξονες συμμετρίας. Η μη ύπαρξη κέντρου ή αξόνων συμμετρίας, καταργεί το αρχιτεκτονικό μνημειώδες του οικοδομήματος και το παιχνίδισμα των επιφανειών του προσδίδει κίνηση, η οποία είναι το απαραίτητο συστατικό, για να κάνει την εμφάνισή της η πολυπόθητη αρχιτεκτονική χάρις.

Την κίνηση αυτή ενισχύει και η περίφημη *επικρανίτις ζώνη* του Ερεχθείου [βλέπε εικ. 49] που αποτελείται, όπως είδαμε πιο πάνω, από τα επαναλαμβανόμενα (το ένα πάνω στο άλλο) ανάγλυφα μοτίβα της. Μοτίβα τα



Εικ. 50 Το θαυμάσιο θύρωμα της Βόρειας Πρόστασης.

οποία διαθέτουν μεταφορική συν κατοπτρική συμμετρία και δημιουργούν ρυθμό, που κάνει τους φέροντες τοίχους να πάλλονται, δίνοντας εντύπωση κινούμενης εικόνας και απογειώνοντας τη χάρη του όλου οικοδομήματος.

Το βασικό κτήριο του Ερεχθείου, ορθογωνικής κάτοψης, είναι καλά προσανατολισμένο, και στο βόρειο και νότιο τοίχο δεσπόζουν τα πλήρη απ' όπου προβάλλουν έκκεντρα ανά μία πρόσταση, η βόρεια και αυτή των Καρυάτιδων, ενώ στον ανατολικό και δυτικό τοίχο κυριαρχούν τα κενά.

Η εκτεινόμενη επιφάνεια του τοίχου έχει μια εξαιρετική αισθητική αξία λόγω: των αναλογιών της, της διάρθρωσης της βάσης της, της στέψης της και των αρμών της. Από την άποψη των ανοιγμάτων, όπως αναφέραμε παραπάνω, τα παράθυρα με τα ημικιόνια της δυτικής όψης είναι μεταγενέστερα, δηλαδή, της ρωμαϊκής εποχής.

Μεγαλύτερη σημασία έχουν τα ανοίγματα της ανατολικής όψης, τα οποία σήμερα λείπουν εντελώς, μαζί με τον φέροντα αυτό τοίχο, λόγω της εκεί αφίδας που κατασκευάστηκε κατά τη μετατροπή του Ερεχθείου σε χριστιανική εκκλησία.

Στην πλευρά αυτή, εσωτερικά της ανατολικής πρόστασης, υπήρχε θύρα με παρακείμενα παράθυρα. Τα παρακείμενα παράθυρα είχαν τοποθετηθεί, όχι μόνο για την αύξηση της φωτεινότητας, αλλά περισσότερο για τη βελτίωση της ποιότητας του φωτισμού του εσωτερικού χώρου, ώστε ο ναός της Πολιάδας Αθηνάς να φωτίζεται καλύτερα και να αναδεικνύονται επαρκώς τα υπάρχοντα εκεί καλλιτεχνήματα του Καλλίμαχου.



Εικ. 51 Εστίαση στο... γόμμα του θυρώματος.

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η όψη του βόρειου τοίχου, όπου υπάρχει το περιώνυμο **θύρωμα της βόρειας πρόστασης** [βλέπε εικ. 50]. Απ' αυτό το άνοιγμα γινόταν η προσπέλαση στο δυτικό τμήμα του ναού. Είναι ευτύχημα, που καθ' όλη την παρέλευση των αιώνων, δεν υπέστη υπερβολικές καταστροφές και μας εμφανίζεται σήμερα σχεδόν ακέραιο, πλην ελάχιστων φθορών στα κοσμήματα και στις ακμές.

Η βόρεια θύρα του Ερεχθείου με τις λεπτομέρειές της έγινε η κατ' εξοχήν μορφή θύρας, που έπρεπε, κατά τους νεότερους χρόνους, να αντιγράφεται από κάθε δημόσιο κτήριο που ήθελε να... σέβεται τον εαυτό του, είτε βρισκόταν στην *Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία*, είτε στην *Αμερική*, αλλά ακόμη και στην *Αυστραλία* και αλλού στον κόσμο.

Πρέπει να σημειωθεί ότι οι **ρόδακες** [βλέπε εικ. 51] του υπόψη θυρώματος είναι το καύχημα του Ερεχθείου, για την απόλυτα ισορροπημένη θέση που κατέχουν, και την αρτιότατη διακοσμητική και συνθετική τους πληρότητα.

Αξίζει, τέλος, να αναφερθούν οι εκατέρωθεν στο άνω μέρος του πλαισίου του θυρώματος **καταβολείς** [βλέπε εικ. 50 και 51], που ήσαν διαμορφωμένοι, για να υποστηρίζουν το υπερκείμενο διακοσμητικό μέλος του πλαισίου και είχαν ελατηριοειδή μορφή προσδίδοντας άλκιμη σφριγηλότητα και ελαστική αντίδραση στις ασκούμενες σ' αυτούς πιέσεις.

Όταν τους κοιτάς από τα πλάγια, βλέπεις να αποτελούνται από δυο αντίθετης φοράς συστροφές, που αρχίζουν από κεντρικό οφθαλμό, για να αποσβεσθούν σε άλλο κεντρικό οφθαλμό μετά από ορισμένες περιδινίσεις. Το αρχιτεκτονικό μέλος, που φέρεται από



Εικ. 52 Περίτεχνη γκλαβανή στην οροφή, για να θυμίζει εσοσεί τα θείκα σημάδια.

τους καταβολείς αυτούς, είναι ένα μικρό οριζόντιο γείσο με μια μάλλον ανεπτυγμένη σίμα, που προσφέρουν και αυτά στην αισθητική του ονομαστού θυρώματος της βόρειας πρόστασης του Ερεχθείου.

Στο δάπεδο της βόρειας πρόστασης, οι αρχαίοι Αθηναίοι αναγνώριζαν τα σημάδια του φονικού κεραυνού που ο Δίας εξαπόλυσε κατά του Ερεχθέα, και ο λόγος είναι ο παρακάτω:

Ο *Ερεχθέας* συνεπλάκη κάποτε σε πόλεμο με τον *Εύμολπο*, βασιλιά των Θρακών, τον οποίο όχι μόνο νίκησε, αλλά και σκότωσε. Έλα, όμως, που ο θανών δεν ήταν όποιος και όποιος βασιλιάς, αντίθετα ήταν γιός θεού και μάλιστα του Ποσειδώνα. Έτσι, κατά μία εκδοχή, ο Ερεχθέας σκοτώθηκε από την τρίαινα του Ποσειδώνα.

Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, σκοτώθηκε από τον κεραυνό του Δία κατ' απαίτηση, όμως, του αδελφού του, του Ποσειδώνα. Πάντως, όταν κτίστηκε το Ερεχθείον, οι Αθηναίοι, ως έξυπνοι άνθρωποι που ήσαν, άφησαν ένα άνοιγμα στην οροφή [βλέπε εικ. 52] αρκετά μεγάλο σε διαστάσεις, ώστε, καλού κακού, να χωράει και ο κεραυνός του Δία, αλλά και η τρίαινα του Ποσειδώνα, για να χτυπήσει πάνω από τα υποτιθέμενα σημάδια στο δάπεδο, ανάλογα με το ποια εκδοχή κουβαλούσε στο μυαλό του ο κάθε προσκυνητής του ναού.

Το Ερεχθείον διατηρήθηκε σε καλή κατάσταση για πολλούς αιώνες και μετατράπηκε σε χριστιανικό ναό κατά τον 6^ο μ.Χ. αιώνα. Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας χρησιμοποιήθηκε, αρχικώς, ως κατοικία του Τούρκου φρούραρχου(δισδάρη) των Αθηνών(αργότερα η κατοικία του ήταν στα Προπύλαια): εξακολουθούσε, όμως, να

χρησιμεύει ως χαρέμι του Τούρκου φρούραρχου.

Κατά την ελληνική επανάσταση, κάποια περίοδο, διέμενε σ' αυτό η οικογένεια του Έλληνα οπλαρχηγού **Γκούρα**. Τότε, λέγεται, ότι μια βόμβα που εκσφενδόνισαν οι Τούρκοι πολιορκητές από τον *Άρειο Πάγο*, κατέρριψε τη στέγη του Ερεχθείου και έτσι φονεύθηκαν πολλοί ένοικοι σ' αυτό, έντεκα (11) τον αριθμό, μεταξύ των οποίων και η χήρα του Γκούρα!

Ο *Γκούρας* είχε ήδη σκοτωθεί νωρίτερα, κατά τη διάρκεια της ίδιας πολύμηνης πολιορκίας από τον *Κιουταχή* και είχε θαφτεί μπροστά από τον Παρθενώνα.

Τα εν λόγω γεγονότα μοιάζουν σαν να παρενέβη η θεία δίκη, δίνοντας μοιραία ραπίσματα σ' αυτόν, και όταν ήταν ζωντανός και όταν ήταν πλέον νεκρός, καθόσον ήταν ο κύριος ηθικός αυτουργός της άδικης και επαίσχυντης δολοφονίας του σημαντικού ήρωα Οδυσσέα Ανδρούτσου.

Θα πρέπει, τέλος, να τονιστεί ότι και το υπόψη μνημείο δεν απέφυγε τη ληστρική μανία του *Έλγιν*, καθόσον ο αχρείος αυτός άνδρας απέσπασε από την παρέα των Καρυάτιδων τη μια κόρη, και επίσης αφαίρεσε τον ακραίο δεξιά ιωνικό κίονα της ανατολικής πρόστασης του ναού.

10. Ο Μέγας Πρωταγωνιστής

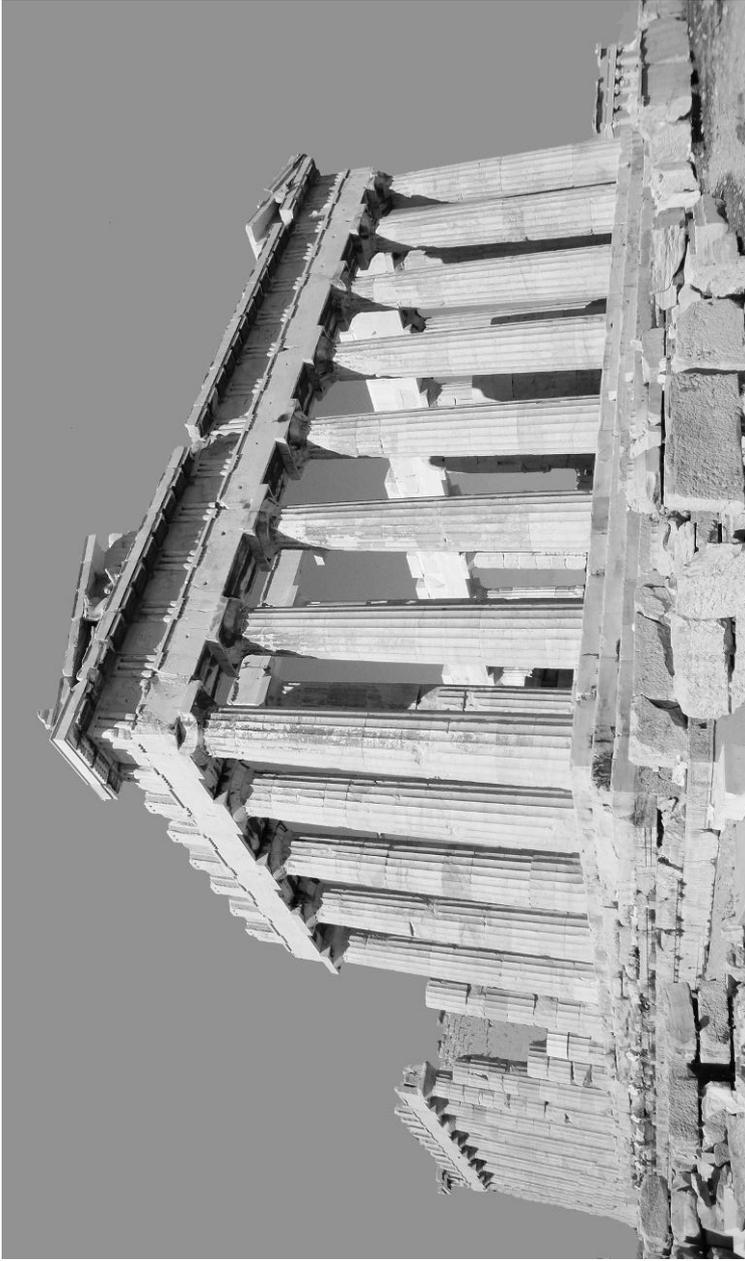
«Ὅθεν καί μᾶλλον θαυμάζεται τά Περικλέους ἔργα, πρὸς πολὺν χρόνον ἐν ὀλίγῳ γενόμενα. Κάλλει μὲν γάρ ἕκαστον εὐθύς ἦν τότε ἄρχαϊον, ἀκμῆ δέ μέχρι νῦν πρόσφατόν ἐστι καὶ νεουργόν οὕτως ἐπανθεί καινότης ἀεὶ τις, ἄθικτον ὑπὸ τοῦ χρόνου διατηροῦσα τὴν ὄψιν, ὥσπερ ἀειθαλές πνεῦμα καὶ ψυχὴν ἀγήρω καταμειγμένην τῶν ἔργων ἐχόντων.»

Πλούταρχος

που σημαίνει: «Γι' αυτό κατεξοχήν θαυμάζονται τα έργα του Περικλή, καθώς έγιναν σε λίγο χρόνο για να έχουν μακροβιότητα. Γιατί, στην ομορφιά το καθένα ήταν τότε ήδη κλασικό και στη φρεσκάδα του μέχρι τις μέρες μας είναι καινούργιο και μοντέρνο· έτσι αναδύεται πάντα μια φρεσκάδα, που διατηρεί άθικτη τη μορφή του στη διαδρομή του χρόνου, λες και έχουν μέσα τους τα έργα αειθαλές πνεύμα ανάμεικτο με αγέραστη ψυχή.»

Και τότε δηλώνει αυτό ο αρχαίος σοφός; Πεντακόσια (500) χρόνια περίπου μετά την κατασκευή αυτών των έργων!

Ο Παρθενώνας δεν ξεχώριζε για το μέγεθός του, αλλά για την ανυπέβλητη τελειότητά του. Ο ναός π.χ. της Άρτεμης, στην Έφεσο, ήταν υπερδιπλάσιος σε έκταση, και τρεις(3) έως τέσσερεις(4) φορές μεγαλύτερος σε όγκο από τον Παρθενώνα. Ήταν ένας εντυπωσιακότατος ναός,



Εικ. 53 “ Ο Μέγας Πρωταγωνιστής.”

και γι' αυτό, δικαίως, κατατάχτηκε ανάμεσα στα επτά (7) τεχνικά θαύματα του αρχαίου κόσμου· όμως, δεν ήταν ο τελειότερος.

Αν θέλει ένας να αντικειμενοποιήσει την τελειότητα του Παρθενώνα, πέρα από τα θέματα της αισθητικής, θα μπορούσε να επικαλεστεί την ακρίβεια συναρμογής των δομικών στοιχείων και την απόλυτη συμφωνία σχεδίου - κατασκευής. Με μέτρα σύγχρονου εργαστηρίου μπορεί να μετρήσει και να διαπιστώσει κάποιος την κολοσιαία ακρίβεια του κτηρίου, που προκαλεί δέος.

Αυτή την απaráμιλλη τελειότητα προσφέρει μόνο ο Παρθενώνας. Η ακρίβεια κατασκευής του είναι, ίσως, η ύψιστη που πέτυχαν ποτέ οι άνθρωποι εσωτερικά και εξωτερικά σε ένα αρχιτεκτονικό δημιούργημα.

Ακρίβεια που θα μπορούσαμε να συναντήσουμε, σήμερα, μόνο στις πιο τέλειες από τις πλέον σύγχρονες μηχανολογικές κατασκευές. Το ενδιαφέρον είναι ότι οι ραβδώσεις των κίωνων του ναού, καλλιτεχνική πάντα αδεία, μας παραπέμπουν σε γρανάζια μηχανών.

Μάλιστα, εάν θεωρήσουμε, νοερά, ότι όχι μόνο οι όμοροι κίονες, αλλά και οι κιονοστοιχίες του Παρθενώνα (εξωτερικές - εσωτερικές) ήταν δυνατόν να πλησιάσουν τόσο, ώστε να εμπλακούν οι ραβδώσεις τους, τότε το σύνολο θα παρέπεμπε σε δομημένο μηχανισμό, που με τη σειρά του θα θύμιζε, κατά κάποιο τρόπο, τον περίφημο μηχανισμό των Αντικυθήρων, ο οποίος επάξια θεωρείται ο... *μηχανολογικός Παρθενώνας* της αρχαιότητας.

Για να συνειδητοποιήσουμε καλά το αρχιτεκτονικό θαύμα που συνέβη πάνω στον Ιερό Βράχο, θα πρέπει να



Πρόσθετες
εσχουσες βαθμίδες

Εικ. 54 Η ανατολική άποψη.

κάνουμε μια αναδρομή στους αρχαιοελληνικούς ναούς.

Η θρησκευτική λειτουργία, δηλαδή η θυσία προς τους αρχαίους θεούς, γινόταν πάντα στο ύπαιθρο, ακόμη και αφού χτίστηκαν ναοί. Ο βωμός ήταν ο πρώτος πυρήνας γύρω από τον οποίο αναπτυσσόταν το *ιερό* ή αλλιώς το λεγόμενο *Τέμενος*.

Το δεύτερο στοιχείο που ερχόταν να προστεθεί ήταν ο περίβολος, δηλαδή ένας τοίχος με θύρα στο σημείο προσπέλασης που περιέκλειε τον ιερό χώρο και ήταν άσυλο, διότι κανείς δεν μπορούσε να τον παραβιάσει, αφού ανήκε στο θεό που λατρευόταν.

Όταν η λατρεία δεν απευθυνόταν σε θεούς που κατοικούσαν στον ουρανό, αλλά σε χθόνιους, υπήρχαν μέσα στα τεμένη αντί των βωμών οι λεγόμενες *εσχάρες* ή *ορύγματα* ή *χάσματα* στη γη.

Ειδικότερα, κατά την περίοδο που διαμορφωνόταν ο λίθινος ναός, γύρω στα 600 π.Χ., με τη στέγη και τα αετώματα, τους κίονες και την κρηπίδα, μπορεί να ενσωματώθηκαν οι κοσμικοί κανόνες, που ενυπήρχαν στα ποιήματα του *Ομήρου* και του *Ησίοδου* (8^{ος} και 7^{ος} αιώνας π.Χ. αντίστοιχα).

Σύμφωνα με αυτούς, ο ουρανός χωρίζεται από τη γη με ψηλούς στύλους ή με τον *Άτλαντα*, έναν Τιτάνα που υποβαστάζει τον ουρανό με το κεφάλι και τα χέρια του. Ο ουρανός γινόταν αντιληπτός ως μια συμπαγής στέγη πάνω από τον κόσμο, που οι ποιητές τον φαντάζονταν από σίδηρο ή χαλκό, και διέθετε πύλες, οι οποίες φυλάσσονταν από τις *Ωρες*.

Αυτή την ιδέα φαίνεται υλοποίησε, για πρώτη φορά, κάποιος **Κλεομένης** στο ναό του Απόλλωνα στις Συρακούσες, γύρω στα 565 π.Χ. Σύμφωνα με μια επιγραφή που βρέθηκε στις βαθμίδες του εν λόγω ναού,



Εικ. 55 Τα αποτελέσματα του αχρείου Μοροζίνι.

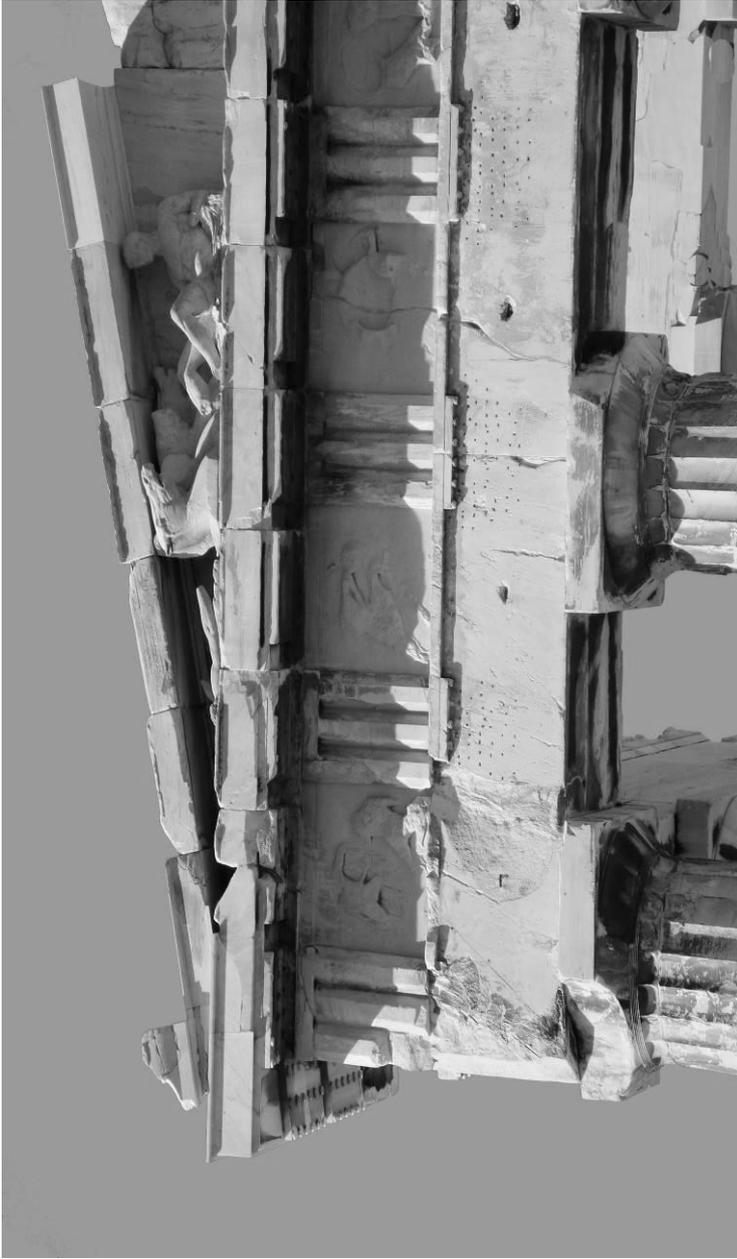
αναφέρεται συγκεκριμένα: “Ο Κλεομένης, ο γιός του Κνιδιείδα, έκανε το ναό για τον Απόλλωνα. Και έφτιαξε κίονες- [;] έξοχα έργα [...]”.

Στον ελληνικό χώρο, βεβαίως, η χρήση του κίονα σε εσωτερικό ανακτόρου υπήρχε από τα μινωικά και τα μυκηναϊκά χρόνια. Στην Αίγυπτο, η κατασκευή λίθινου κίονα με σπονδύλους σε υλοποίηση αρχιτεκτονικής περίστασης, εμφανίζεται ήδη από το 1460 π.Χ. περίπου, στο ναό της Χατσεψούτ στο Ντετρ - ελ - Μπάχρι, κοντά στο Λούξορ.

Μόλις κατασκευαζόταν κάποιο λατρευτικό άγαλμα, και αυτό τον πρώτο καιρό ήταν ξύλινο και όχι λίθινο ή μαρμάρινο, γεννιόταν η ανάγκη να στεγαστεί μέσα σ' ένα προστατευτικό κτίσμα. Έτσι, έχουμε τους πρώτους ναούς, δηλαδή μικρές και απλές κατασκευές που εξασφάλιζαν την προστασία λατρευτικών αγαλμάτων, με χωματένια δάπεδα, με συμπαγείς ή σχεδόν συμπαγείς τοίχους και με απλές ξύλινες στέγες ή και εξ ολοκλήρου ξύλινες κατασκευές.

Τέτοιοι ναοί υπήρχαν μέχρι πριν τα αρχαϊκά χρόνια, οπότε σιγά-σιγά άρχισε η εξέλιξη της αρχαιοελληνικής ναοδομίας και μέσα σε δυο περίπου αιώνες έγινε αυτή η αρχιτεκτονική έκρηξη, την οποία συναντούμε στην Ακρόπολη. Η εξέλιξη της αρχαιοελληνικής ναοδομίας δεν έγινε σε μεγάλο βάθος χρόνου. Μπορούμε να την παραλληλίσουμε με τη μηχανολογική εξέλιξη που συνέβη μέσα στο 19^ο αιώνα, όταν ο άνθρωπος βρέθηκε, μέσα σε εκατό μόλις χρόνια, από τον αραμπά στη μηχανή Ντίζελ.

Οι αρχαιοελληνικοί ναοί ήταν εξωστρεφή κτίσματα, γιατί



Εικ. 56 Λεπτομέρειες της νοτιανατολικής γωνίας.

η λειτουργία τους περιοριζόταν στο να στεγάσει μόνο το λατρευτικό άγαλμα της θεότητας που λατρευόταν. Η καθαυτό λατρεία ήταν δραστηριότητα που λάβαινε χώρα στο ύπαιθρο, όπου υπήρχε ο βωμός.

Αντίθετα, ο χριστιανικός ναός είναι ένα εσωστρεφές οικοδόμημα, διότι στεγάζει το εκκλησίασμα, το οποίο παρακολουθεί τα λατρευτικά δρώμενα, που λαμβάνουν χώρα εκεί μέσα. Για επιβεβαίωση του ισχυρισμού αυτού θα αναφέρουμε το γεγονός ότι μετά την κατασκευή του Παρθενώνα δεν κατασκευάστηκε νέος βωμός της Αθηνάς. Εξακολουθούσε, δηλαδή, να είναι σε χρήση ο ίδιος βωμός, αυτός που βρισκόταν ανατολικά του αρχικού *Εκατόμπεδου*, το οποίο είχε πυρποληθεί από τους Πέρσες.

Επ' ευκαιρία, στον Ιερό Βράχο έχουμε τη λατρεία πολλών υποστάσεων της θεάς Αθηνάς ήτοι:

- Της **Αθηνάς Παρθένου**(πολεμική υπόσταση), στον μεγαλοπρεπή Παρθενώνα.
- Της **Αθηνάς Πολιάδος**(ειρηνική υπόσταση), στο Ερεχθείον.
- Της **Αθηνάς Εργάνης**(προστάτιδας της εργασίας), που συστεγαζόταν από ένα χρονικό σημείο και έπειτα στον Παρθενώνα.

Η αρχική θέση του Ιερού της *Αθηνάς Εργάνης* βρισκόταν σε στενή γειτνίαση με τον Παρθενώνα, και ο Ικτίνος βρήκε τη συμβιβαστική λύση της συστεγάσης στο βόρειο πτερό του ναού. Δεν θα μπορούσε, άλλωστε, να αδιαφορήσει, διότι η Αθηνά Εργάνη ήταν προστάτισσα του συναφιού του, δηλαδή των αρχιτεκτόνων, των γλυπτών και γενικά των κάθε είδους τεχνιτών.



Εικ. 57 Λεπτομέρειες της βορειοανατολικής γωνίας.

Επίσης, έχουμε τη λατρεία:

- Της **Αθηνάς Υγείας** (προστάτιδα της υγείας), με αναφορά στο ομώνυμο άγαλμα, που βρισκόταν κοντά στα Προπύλαια.

- Της **Αθηνάς Νίκης**, στο ναό της *Απτέρου Νίκης*, όχι σε τυχαία θέση, αλλά στο σημείο όπου γινόταν η προσβολή της Ακρόπολης από τους εισβολείς, οπότε πριν φτάσουν οι εχθροί στην πύλη του Ιερού της, η *Αθηνά Νίκη* τους περίμενε, για να τους κατατροπώσει!

Ο **Παρθενώνας** είναι ναός δωρικού ρυθμού, **περίπτερος** (δηλαδή με διαδρόμους - με χρήση κιόνων - πλευρικά του σηκού εν είδει πτερών), **αμφιπρόστυλος** (δηλαδή με πρόναο και οπισθόδομο(οπισθόναο), με χρήση κιόνων, μπροστά από τους αντίστοιχους τοίχους του κυρίως ναού - σηκού και αδύτου).

Σε απόλυτες διαστάσεις είναι ο τρίτος κατά σειρά δωρικός ναός μετά το *Ολυμπείον* του Ακράγαντα και τον *αρχαϊκό ναό G* του Σελινούντα, στη Σικελία.

Είναι δημιούργημα των αρχιτεκτόνων **Ικτίνου** και **Καλλικράτη** για τα έργα πολιτικού μηχανικού, όπως λέμε σήμερα, και του ανυπέμβλητου **Φειδία** για το γλυπτικό διάκοσμο και την εν γένει καλλιτεχνική διακόσμηση του ναού.

Για το δίκαιον του πράγματος, ας μνημονεύσουμε και τον **Καρπίωνα**, τον βοηθό του Ικτίνου, που σίγουρα η συμμετοχή του θα ήταν πολύ σημαντική. Εξάλλου, σε κάθε μεγάλο έργο ή σημαντικό γεγονός πάντα υπήρχαν, υπάρχουν και θα υπάρχουν οι αφανείς συντελεστές ή αλλιώς οι αφανείς ήρωες.

Επί πλέον, ο Φειδίας, κατ' εντολή του Περικλή, είχε αναλάβει, με την ευρεία έννοια του όρου, τη γενική

εποπτεία των έργων της Ακρόπολης. Συγκεκριμένα, ο Πλούταρχος αναφέρει τον Φειδία ως τον «πάντων επίσκοπο», με την έννοια του παντεπόπτη, δηλαδή εκείνου που έχει τη γενική εποπτεία των έργων πάνω στον Ιερό Βράχο.

Οι κατασκευές στον Παρθενώνα άρχισαν το 447 π.Χ. και τέλειωσαν, πρακτικά, το 438 π.Χ. Τη χρονιά αυτή, για να είμαστε ακριβείς, είναι βέβαιο ότι επιδείχτηκε στημένο στη θέση του το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς, στη γιορτή των Παναθηναίων. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι ολόκληρος ο ναός ήταν τότε εντελώς ολοκληρωμένος.

Ας μην ξεχνούμε ότι τα γλυπτά των αετωμάτων ολοκληρώθηκαν και στήθηκαν στις θέσεις τους λίγα χρόνια αργότερα, ήτοι το 432 π.Χ. Βασικά, απαιτήθηκε χρόνος μιας περίπου οκταετίας, δηλαδή δυο τετραετίες. Αυτό δεν είναι τυχαίο, διότι τα Μεγάλα Παναθήνια τελούσαν ανά τετραετία.

Και για να έχουμε ένα μέτρο σύγκρισης, αρκεί να αναφέρουμε τους μεγάλους ναούς στην Ευρώπη, όπως π.χ. στη Γαλλία: τη Notre Dame της Ρουένης (Νορμανδία) που άρχισε να χτίζεται το 1201 και ολοκληρώθηκε μόλις... τριακόσια τριάντα χρόνια (330)! αργότερα, ενώ κάποιοι άλλοι έμειναν ημιτελείς.

Αναφορικά με το ναό του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι το θεμέλιο λίθο τον έθεσε ο Πάπας Ιούλιος Β΄, στις 8 Απριλίου του 1506, έχοντας πλάι του τον αρχιτέκτονα Μπραμάντε, που έφτιαξε τα πρώτα σχέδια του ναού. Και μόνο το 1626 (δηλαδή μετά από 120 χρόνια!) είχε ολοκληρωθεί το έργο αυτό σε τέτοιο σημείο, ώστε να καθιερωθεί ως ο μέγας ναός.

Στην αρχαιότητα, ο ναός της Εφεσίας Αρτέμιδος, που

αναφέραμε πιο πάνω, χρειάστηκε για να ολοκληρωθεί χρονικό διάστημα 120 ετών! Το ότι λοιπόν μια πόλη σχετικά μικρή, όπως ήταν η Αθήνα του Περικλή, έκτισε ένα τέτοιο έργο μέσα σε μια οκταετία είναι άλλο ένα μεγάλο θαύμα, πέρα από το θαύμα της τελειότητας.

Βεβαίως, στην ίδια πόλη, την αρχαία Αθήνα, στον αντίποδα του θαύματος της ανέγερσης του Παρθενώνα βρίσκεται, από πλευράς ταχύτητας αποπεράτωσης, το Ολυμπειόν που η κατασκευή του υπήρξε πραγματικά περιπετειώδης.

Συγκεκριμένα: ο ναός αυτός άρχισε να κτίζεται από τον Πεισίστρατο το 535 π.Χ. και έμεινε ημιτελής για τετρακόσια χρόνια· συνεχίστηκε από το βασιλιά της Συρίας Αντίοχο τον Επιφανή (175π.Χ. - 164π.Χ.) και αποπερατώθηκε από τον Ρωμαίο αυτοκράτορα Αδριανό το 130 μ.Χ. Δηλαδή, συνολικός χρόνος αποπεράτωσης μόνο... 665 χρόνια!

Είναι αυτές οι μεγάλες αντιθέσεις, που ανέκαθεν υπήρχαν και υπάρχουν, για να χαρακτηρίζουν τον Έλληνα και να μας τρελαίνουν όλους. Βεβαίως, στην περίπτωση του Ολυμπειού η αρχική καθυστέρηση κατασκευής του δεν ήταν θέμα αδυναμίας, αλλά βούλησης. Οφειλόταν, δηλαδή, στο γεγονός ότι η αθηναϊκή δημοκρατία αρνιόταν να συνεχίσει ένα τέτοιο μεγάλο έργο, το οποίο εν τέλει θα τιμούσε και θα δικαίωνε έναν τύραννο.

Προτίμησε να αποκηρύξει το φιλόδοξο έργο του *Πεισίστρατου* και άφησε τον εν λόγω ναό να θυμίζει εργοτάξιο οικοδομής, ενώ χρησιμοποίησε πολλούς ημιτελείς σπονδύλους κίωνων του σε κάποιες θέσεις, ως

βάση, για το χτίσιμο του νέου τείχους της πόλης των Αθηνών, το 479 π.Χ.

Για να επανέλθουμε στον Παρθενώνα, ο ναός αυτός αρθρώνεται από πλευράς αρχιτεκτονικής σύνθεσης με τριαδικό τρόπο, όχι μόνο εξωτερικά, όπως και άλλοι αρχαίοι δωρικοί ναοί, αλλά και εσωτερικά.

Πράγματι, εξωτερικά έχουμε τη στέψη, τον κορμό και τη βάση. Εσωτερικά έχουμε τον *πρόναο-οπισθόδομο*, το *άδυτο* και τον *σηκό*. Αυτή η τριαδική άρθρωση είχε και ένα σημαντικό συμβολισμό, που παρέπεμπε άμεσα στους θεούς, στους ήρωες και στους κοινούς ανθρώπους.

Ειδικότερα, εξωτερικά, η στέψη του ναού που είναι με τα αετώματα και το θριγκό μαζί, παραπέμπει στο θείον, οι κίονες παραπέμπουν στους ήρωες που καταφέρνουν να κάνουν την υπέρβαση και ενώνονται με το θείον και η βάση (κρηπίδα) παραπέμπει στους κοινούς ανθρώπους. Αντίστοιχα, εσωτερικώς, ο πρόναος και ο οπισθόδομος παραπέμπουν στους κοινούς ανθρώπους, το άδυτο στους ήρωες και τέλος ο σηκός στο θείον.

Ο Παρθενώνας, ακολουθώντας την αρχαιοελληνική πρακτική, έχει τοποθετηθεί χωροταξικά στον Ιερό Βράχο, έτσι ώστε να παρατηρείται από τον εισερχόμενο στην Ακρόπολη ελαφρώς διαγωνίως. Με αυτόν τον τρόπο ο αρχαίος προσκυνητής, με το που διάβαινε την ανατολική στοά των Προπυλαίων, κατανοούσε το ρυθμικό χωρικό πλέγμα του κελύφους του ναού, επιτρέποντάς του να αντιλαμβάνεται το σύστημα όλης της αρχιτεκτονικής σύνθεσης του οικοδομήματος.

Και όταν λέμε σύστημα στο κέλυφος του Παρθενώνα εννοούμε την επανάληψη του ίδιου αρχιτεκτονικού

στοιχείου που είναι όχι μόνο ο κίονας (το βασικότερο), αλλά και η τρίγλυφος, η μετόπη και ο κανόνας με τις σταγόνες του θριγκού.

Επομένως, ο προσκυνητής - θεατής μπορούσε να προμαντεύσει με μια ματιά, ευθύς εξ αρχής, κάθε σημείο του αθέατου τμήματος του κτηρίου. Η ρυθμική αυτή τάξη του Παρθενώνα, είναι όχι μόνο εναργής (όπως εξάλλου συμβαίνει σε κάθε περίπτερο αρχαιοελληνικό ναό), αλλά και ευχάριστη, διότι:

α) Προηγείται η αντίληψη του όλου (της κιονοστοιχίας και του αντίστοιχου άνωθεν θριγκού) πριν την αντίληψη του καθενός ξεχωριστού στοιχείου, αρχιτεκτονικού και διακοσμητικού, που επαναλαμβάνόταν.

β) Υπάρχει σαφής τονισμός των περάτων της βασικής ρυθμικής διαδοχής, λόγω της μείωσης των ακραίων μεταξονίων κάθε κιονοστοιχίας και των ακραίων μετοπών, που υπογραμμίζουν κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο την αρχή και το πέρας.

Στη μουσική, αντίθετα, η ρυθμική διαδοχή των ίδιων μουσικών στοιχείων είναι αφόρητη, για το λόγο ότι στο χρόνο προηγείται η διαδοχή, προτού να έχουμε αντίληψη του όλου. Είναι, επίσης, ενδιαφέρον ότι αυτές οι ρυθμικές αραιώσεις και πυκνώσεις στις κιονοστοιχίες του Παρθενώνα παραπέμπουν στα διαμήκη οδεύοντα κύματα της Φυσικής, που εμφανίζονται πυκνώματα και αραιώματα.

Τέτοια, στο χώρο, είναι τα ηχητικά καθώς και τα σεισμικά κύματα, που ονομάζονται κύρια ή κύματα *P* (*primary*), τα οποία μοιάζουν μεταξύ τους, αφού και τα δυο διαδίδονται με πυκνώματα και αραιώματα αντίστοιχα στον αέρα και στα πετρώματα. Μάλιστα, λόγω της “ηχητικής” φύσης των σεισμικών κυμάτων *P*,

όταν αυτά αναδυθούν από το βάθος της γης στην επιφάνεια, ένα μέρος τους μπορεί να μεταδοθεί στην ατμόσφαιρα ως ηχητικά κύματα (είναι “ο ήχος των πετρωμάτων”), τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις μπορούν να ακουστούν από τα ζώα και τους ανθρώπους.

Μετά από τα παραπάνω, μοιάζει σαν να ήθελε ο αρχιτέκτονας του ναού με το εξαιρετο καλλιτεχνικό του ένστικτο, παρότι δεν γνώριζε από ταλαντώσεις και ηχητικά κύματα, μέσα από αυτόν τον σχεδιασμό να πετύχει μυστικιστικά την εξωτερίκευση, από τις μαρμάρινες κιονοστοιχίες, μιας εσώτερης μελωδίας του Παρθενώνα.

Αυτό που προξενεί κατάπληξη είναι ότι τα μέρη του κτηρίου που δεν φαίνονταν ήταν το ίδιο φροντισμένα με εκείνα που ήσαν εμφανή.

Μορφολογικώς, αποτελείται από τα παρακάτω δομικά - διακοσμητικά στοιχεία:

- Την κρηπίδα.
- Τους κίονες και τις παραστάδες.
- Τον θριγκό (επιστύλια, τρίγλυφοι, μετόπες και γείσα).
- Τα αετώματα (με καταέτιο γείσο και σίμα).
- Τις φατνωματικές οροφές.
- Την ξύλινη στέγη
- Την επικάλυψη.
- Τα ακρωτήρια.

Το δομικό σύστημα των κλασικών μνημείων είναι το λεγόμενο «**αρθρωτό εν ξηρώ**», χωρίς δηλαδή συνδετικό κονίαμα, με οριζόντιους ή κάθετους μεταλλικούς συνδέσμους που ονομάζονται **γόμφοι** [βλέπε εικ. 58].

Με τους μεταλλικούς γόμφους, σε σχήμα διπλού T,

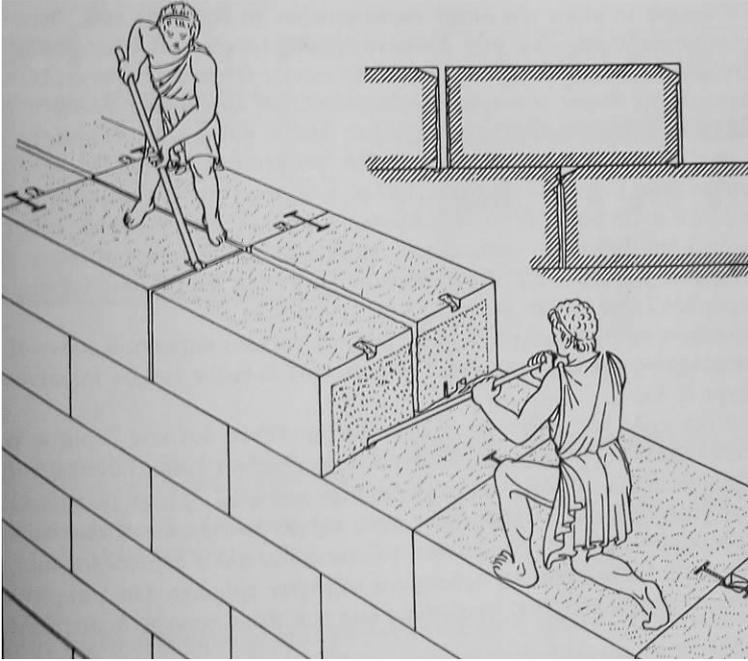
γίνεται η «ήλωση» των επί μέρους μαρμάρινων δομικών στοιχείων, και δημιουργείται έτσι ένα δομικό σύνολο αρραγές στο σεισμό.

Ο πρωταρχικός ρόλος των γόμφων είναι, ουσιαστικά, το να αποτρέψει, κατά τον σεισμικό κραδασμό, τη μετακίνηση του ενός λίθου σε σχέση με το γειτονικό του, αναλαμβάνοντας τις αναπτυσσόμενες εφελκυστικές ή διατμητικές τάσεις, έτσι ώστε από κοινού η όλη κατασκευή να μπορεί με ασφάλεια να απορροφήσει τη σεισμική ενέργεια.

Οι γόμφοι, όταν δεν ήσαν από επί τόπου χυμένο μόλυβδο, ήταν από σίδηρο εκλεκτής ποιότητας, χωρίς δηλαδή προσμείξεις· έτσι δεν υπήρχε σοβαρός κίνδυνος σκουριάς, και επομένως βλάβες στα δομικά στοιχεία. Πράγματι, η σκουριά του σιδήρου προέρχεται κυρίως από θειϊκές προσμείξεις του. Οι αρχαίοι Έλληνες, όμως, είχαν μάθει να κατεργάζονται καθαρό σίδηρο με τέτοιο τρόπο, ώστε να τον καθιστούν ένα είδος ανοξειδωτου χάλυβα.

Ειδικότερα, λεπτομερής εξέταση των συνδέσμων σε σχήμα διπλού T που έγινε στον Παρθενώνα, έδειξε ότι οι άνθρωποι εκείνοι, εκτός από τη σπουδαία αρχιτεκτονική τους ικανότητα, ήξεραν και το πώς να εξασφαλίσουν την αιωνιότητα των έργων τους.

Για να ενώσουν και να συγκρατήσουν δύο ογκόλιθους, λάξευαν στον καθένα από ένα T. Οι μεταλλουργοί εκείνης της εποχής στην περιοχή του Λαυρίου γνώριζαν, σε αντίθεση με τους συναδέλφους τους της αρχαϊκής εποχής, τη διαδικασία παραγωγής χωριστά μαλακού



Εικ. 59 Τοποθέτηση πλινθίδων.
(Σχέδιο Αναστ. Ορλάνδου)

καθαρού σιδήρου και χωριστά σκληρού χάλυβα, δηλαδή με μικρές προσμειξεις άνθρακα.

Τα φύλλα των δύο αυτών ποιότητων τα συγκολλούσαν μεταξύ τους χτυπώντας τα, εντατικά, στο σημείο συνένωσής τους με σφυρί, σε θερμοκρασία περίπου 1.200 βαθμών Κελσίου, διότι δεν μπορούσαν να φθάσουν με τα μέσα της εποχής σε υψηλότερη θερμοκρασία.

Στη συνέχεια, έφερναν κοντά τους δύο ογκόλιθους, έλιωναν μόλυβδο που έχει σημείο τήξης αρκετά χαμηλότερα από το σίδηρο και γέμιζαν το αυλάκι. Είχε σχηματιστεί ένα διπλό T γεμάτο μόλυβδο. Κατόπιν, θέρμαιναν, όσο πιο πολύ μπορούσαν, το σιδερένιο διπλό

Τ και το τοποθετούσαν επάνω στο αυλάκι. Έλιωνε ο μόλυβδος και ο σύνδεσμος βυθιζόταν ως κάτω στο αυλάκι και έμενε εκεί ολόγυρα προστατευμένος!

Εκτός, όμως, από τους κυρίως γόμφους υπήρχαν και οι **παράγομφοι** (ορθογώνια ελάσματα), τους οποίους πρώτος παρατήρησε ο καθηγητής Ορλάνδος και εξήγησε τη σημασία τους. Συγκεκριμένα, προκειμένου να εξασφαλίζονται οι μαρμάρινες πλινθίδες των τοίχων π.χ. του σηκού, ώστε να λαξεύονται οι λεπτομέρειές τους και να μολυβδοχέονται οι κυρίως γόμφοι τους, χωρίς να υπάρχει κίνδυνος κατά την παραπάνω διαδικασία της μετακίνησης πλινθίδων, τοποθετούνταν οι παράγομφοι.

Λαξεύοταν η αποκάτω ήδη γομφωμένη πλινθίδα, στην άνω επιφάνειά της στο καθορισμένο σημείο, με μικρό κεκλιμένο λάξευμα, στο οποίο τοποθετούσαν ένα σιδερένιο ορθογώνιο έλασμα (παράγομφο), χωρίς επάλειψη μολύβδου.

Επίσης, λάξευαν με την ίδια κλίση και την κάτω επιφάνεια της προς τοποθέτηση από πάνω επόμενης - συνεχόμενης πλινθίδας, ώστε να εφαρμόσει στον παράγομφο (έλασμα) της προηγούμενης από κάτω πλινθίδας. Με αυτόν τον τρόπο εξασφαλιζόταν η στερεότητα, όσο διαρκούσε η διαδικασία των μικρολαξευμάτων και των μολυβδοχοήσεων των κυρίως γόμφων [βλέπε εικ. 59].

Για να μη χρειαστεί να κόψουν την εξέχουσα γωνία του παράγομφου, κοίλαναν το κάτω εν επαφή άκρο της διπλανής πλινθίδας, η οποία τοποθετείτο, στη συνέχεια, για να παραγομφωθεί και αυτή με τη σειρά της με τον ίδιο ακριβώς τρόπο κ.ο.κ. Τα πάντα, λοιπόν, είχαν επινοηθεί, ώστε η εφαρμογή των απaráμιλλων αρμών

των τοίχων του σηκού και αδύτου να είναι πλήρως εξασφαλισμένα.

Τα αρχιτεκτονικά μέλη του ναού μπορεί να φαίνονται εκ πρώτης όψεως όμοια π.χ. οι λίθοι ενός τοίχου (πλινθίδες) που είναι όλοι ορθογώνιοι, όμως στην πραγματικότητα δεν είναι. Επειδή είναι ενταγμένοι σε ένα σύστημα που έχει τις λεγόμενες εκλεπτύνσεις (δηλαδή καμπύλες γραμμές και κλίσεις), κάθε λίθος είναι διαφορετικός και έχει μια μοναδική ταυτότητα και θέση στο όλο κτήριο! Εν τέλει, ο Παρθενώνας είναι ένα πάζλ περίπου 70.000 διαφορετικών κομματιών και συνολικού βάρους περίπου 20.000 τόνων!

Το επίσης σπουδαίο είναι ότι η επαφή των χιλιάδων αυτών κομματιών ήταν τόσο τέλεια, που μετά τη στίλβωση των μαρμάρων δεν διακρίνονταν πουθενά αρμοί. Οι αρμοί αυτοί ήσαν της τάξεως του 1/20 του χιλιοστού του μέτρου, δηλαδή, λιγότερο και από τη διάμετρο μιας τρίχας!

Εμφανίζονται, μάλιστα, σήμερα ρωγμές, εξ αιτίας κάποιας εξωτερικής αιτίας μετά από τόσες ταλαιπωρίες που πέρασε ο ναός αυτός μέσα σε χιλιάδες χρόνια, οι οποίες έχουν περάσει αδιατάρακτα από το ένα τμήμα μαρμάρου στο άλλο(!), λες και αυτά συνιστούν ένα ενιαίο υλικό.

Η κρηπίδα [βλέπε εικ. 60] χρησιμεύει για την αισθητική έξαρση του ναού από το έδαφος και την καλύτερη θεμελίωσή του. Καλό είναι να γνωρίζουμε ότι, αρχικώς, στους ελληνικούς ναούς το δάπεδο ήταν χωμάτινο, ενώ οι όποιες διακοσμήσεις τους βρίσκονταν ψηλά στο επίπεδο των αετωμάτων τους. Υπήρχε μια σημειολογία· εκεί δηλαδή όπου πατούν οι θνητοί, είναι χώμα· εκεί

ψηλά που είναι η θέση του Θεού η κατασκευή είναι μαρμάρινη και έχει πολυτελή διακόσμηση.

Στα χρόνια κατασκευής του Παρθενώνα, η βάση των ναών είναι πλέον μαρμάρινη. Δηλαδή, η σημειολογία λησμονήθηκε και χάθηκε η σημασία του συμβολισμού. Έτσι, όμως, η προσοχή του ανθρώπου χάνεται στην αισθητική απόλαυση της πολυτελούς διακόσμησης και ατονεί το θρησκευτικό του συναίσθημα, το αίσθημα της ταπεινότητάς του απέναντι στο θείο.

Κάτω από την κρηπίδα υπάρχει, ως αφανές θεμέλιο και από ευτελέστερο υλικό (πώρινο), ο **στερεοβάτης**. Το πάχος του στερεοβάτη δεν είναι ομοιόμορφο. Το μεγαλύτερο πάχος του απαντάται στη νοτιοανατολική γωνία του ναού και είναι ύψους αρκετών μάλιστα μέτρων, συγκεκριμένα 10,77 m(!).

Στη δυτική και νότια πλευρά του στερεοβάτη (μέχρι την ευθυντηρία στρώση) υπήρχε επίχωση, που έφτανε μέχρι κάτω από την κρηπίδα του ναού, μέρος της οποίας αφαιρέθηκε κατά την *ανασκαφή του Ross*, το έτος 1835, για να καταστεί ορατό το θεμέλιο του ναού, με αποτέλεσμα να αλλοιωθούν οι παλιές αναλογίες και έτσι το βάθος του ναού εμφανίζεται ογκωδέστερο σε σχέση προς την ανωδομή, από όσο φαινόταν κατά την αρχαιότητα, και μάλιστα από την πλευρά από την οποία πρωτοαντικρύζει το ναό, όποιος επισκέπτης εισέρχεται στην Ακρόπολη.

Πρέπει, όμως, να είχε γίνει επιμελημένη κατασκευή και αγκύρωση του στερεοβάτη, και έτσι δεν υπήρξε η παραμικρή διαφορική καθίζηση της θεμελίωσης, παρότι δύομιση χιλιάδες χρόνια η Αττική γη έχει δεχτεί αμέτρητους σεισμούς, και, βεβαίως, δεν πρέπει να παραγνωρίζονται τα όχι ευκαταφρόνητα φορτία της

νοτιοανατολικής πτέρυγας του ναού.

Σύμφωνα με τον διαπρεπή καθηγητή και ακαδημαϊκό **Μανόλη Κορρέ**, υπήρχε, αρχικώς, ο **προγενέστερος Παρθενώνας**. Μετά, ακολούθησε ο **αρχαιότερος Παρθενώνας (Προπαρθενώνας)**, ο οποίος θεμελιώθηκε πάνω στο γιγαντιαίο βάθρο που υποστάζει και τον περικόλειο Παρθενώνα. Στη συνέχεια, υπήρξε ο **αρχαϊκός Παρθενώνας**, που ήταν χτισμένος με άριστο πειραϊκό ασβεστόλιθο στα χρόνια του Πεισίστρατου. Ήταν σχεδόν έτοιμος το 566 π.Χ. Αργότερα, η νεοσύστατη δημοκρατία αποφάσισε να αντικαταστήσει τον αρχαϊκό Παρθενώνα με τον λεγόμενο **Κλεισθένειο Παρθενώνα ή Παρθενώνα 1**. Το μεγαλόπνοο αυτό έργο διακόπηκε εξαιτίας του περσικού κινδύνου, γύρω στο 494 π.Χ.

Μετά τη νίκη στο Μαραθώνα, αποφασίστηκε πάνω στο ετοιμασμένο βάθρο του Κλεισθένειου Παρθενώνα να κατασκευαστεί ο **πρώτος μαρμάρινος Παρθενώνας ή Παρθενώνας 2**. Αλλά και αυτός έμεινε ημιτελής, διότι μετά την κατάληψη της Ακρόπολης από τους Πέρσες κήκε, με αποτέλεσμα να καταστεί αδύνατη η ολοκλήρωσή του. Θεωρείται, πάντως, ότι μέχρι και την καταστροφή του εν λόγω Παρθενώνα από τους Πέρσες, είχαν γίνει οι εξής εργασίες:

Είχαν ολοκληρωθεί οι βαθμίδες του στερεοβάτη και της κρηπίδας, οι τοίχοι του σηκού μέχρι της κυματιοφόρου βάσης του. Στα πτερά του (περίσταση) είχαν τοποθετηθεί τουλάχιστον οι πρώτοι σπόνδυλοι. Στις δύο τετρακίονιες εσωτερικές προστάσεις, δηλαδή του Πρόναου και του Οπισθόναου, ήταν τοποθετημένο τουλάχιστον το μεγαλύτερο μέρος των πρώτων σπονδύλων.

Επειδή, όμως, έχουν βρεθεί τρίτοι και τέταρτοι

σπόνδυλοι από τους κίονες των πτερών, εικάζεται ότι είχε στηθεί ξύλινο ικρίωμα, τουλάχιστον κατά τη μία πλευρά. Και αυτό, βεβαίως, το ικρίωμα πυρπολήθηκε από τους Πέρσες του Μαρδόνιου.

Τέλος, μετά τη νίκη των Ελλήνων στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και στη μάχη των Πλαταιών, προέκυψε υποχρεωτικά, πλέον, η ανάγκη για τον τελευταίο, τον **κλασικό Παρθενώνα**, τον ονομαζόμενο και **Περίκλειο Παρθενώνα**.

Η κατεύθυνση του κλασικού Παρθενώνα είχε ήδη περίπου καθοριστεί στα τέλη του 6^{ου} με αρχές του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, με την κατασκευή τού στερεοβάτη τού Προπαρθενώνα. Στη συνέχεια, ο κλασικός Παρθενώνας κατασκευάστηκε με επέκταση προς τα βόρεια του θεμελίου, αλλά διατηρώντας την ίδια κατεύθυνση.

Τίθεται εύλογα το ερώτημα, γιατί ο στερεοβάτης είχε τέτοιο προσανατολισμό, ώστε ο κατά μήκος άξονας συμμετρίας του να έχει στραφεί κατά $12^{\circ} 52' 41''$ σε σχέση με τη βασική κατεύθυνση Ανατολής - Δύσης;

Γιατί, δηλαδή, δεν ταυτίστηκε με την κατεύθυνση Ανατολής - Δύσης που θα ήταν και το πιο φυσικό, ή γιατί δεν στράφηκε κατά άλλη παραπλήσια γωνία π.χ. 10° ή 11° ή 13° , που επίσης επέτρεπαν οι χωροταξικές συνθήκες του ιερού βράχου της Ακρόπολης, καθώς και οι συνθήκες θεμελίωσης του εν λόγω ναού;

Κατά τη γνώμη μας, ο πρόδρομος του Ικτίνου αρχιτέκτονας έχοντας συνείδηση ότι σχεδίαζε το πιο εμβληματικό κτήριο της εποχής του στην πόλη των Αθηνών, θα σκέφτηκε να εναρμονίσει την κατεύθυνση του ναού, αφιερωμένου σε ουράνια θεότητα, την Αθηνά, με τα αστρονομικά δεδομένα που σχετίζονταν με το τόπο του και έτσι έδωσε τη συγκεκριμένη κατεύθυνση, την

οποία αργότερα κληρονόμησε ο κλασικός Παρθενώνας

Ειδικότερα, με την επιλογή αυτή θα προέκυπτε το εξής: κάθε χρόνο τη μέρα που θα ήταν η *Νουμηνία* (δηλαδή η 1^η μέρα) του μήνα *Μουνυχιών*, η σημερινή 15^η Απριλίου, κατά την οποία ο αττικός ήλιος πρόβαλλε από τον Υμηττό, θα πρωτοχρύσωνε με τις ακτίνες του, με κατευθείαν πρόσπτωση, το άγαλμα της Αθηνάς, που θα είχε τοποθετηθεί στο κέντρο του σηκού του ναού - όπως εξάλλου συνέβη αργότερα στον κλασικό Παρθενώνα με το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς του Φειδία. Έτσι, όμως, θα σηματοδοτείτο κάθε έτος με συμβολικό τρόπο η έναρξη της άνοιξης, διότι στο Αττικό Ημερολόγιο αυτή η έναρξη της άνοιξης οριζόταν από τη Νουμηνία(1^η) του μήνα Μουνυχιών.

Πράγματι, τη μέρα αυτή το αζιμούθιο του Ήλιου κατά την ανατολή του για την περιοχή του Λεκανοπεδίου της Αττικής είναι 77° και αυτό, φαίνεται, το γνώριζε καλά ο αρχιτέκτονας του ναού και γι' αυτό έστρεψε το στερεοβάτη σε σχέση με την κατεύθυνση Ανατολής - Δύσης κατά $90^\circ - 77^\circ = 13^\circ \approx 12^\circ,878 = 12^\circ 52' 41''$. Με αυτόν λοιπόν τον προσανατολισμό του ναού ο πρόδρομος του Ικτίου πετύχαινε τον στόχο του.

Πολλοί θεωρούν ότι τα πολύ σπουδαία γεγονότα που συμβαίνουν στη ζωή μας, σε ατομικό ή συλλογικό επίπεδο, ορισμένες φορές έχουν αντίστοιχα πρόδρομα φαινόμενα, τις λεγόμενες προτυπώσεις.

Αναφορικά με την αρχαία Αθήνα, τα πιο κορυφαία γεγονότα της ιστορίας της και βεβαίως της ιστορίας όλων των Ελλήνων, που άλλαξαν και το ρου της παγκόσμιας ιστορίας, είναι αδιαμφισβήτητα η μάχη του Μαραθώνα και η ιδιαιτέρως η ναυμαχία της Σαλαμίνας.

Τα αναφέρουμε όλα αυτά, γιατί υπάρχουν κάποιες συμπτώσεις, που σχετίζονται με τον Παρθενώνα και την περιοχή της Σαλαμίνας, όπου έλαβε χώρα η ιστορική νικηφόρα ναυμαχία του ελληνικού στόλου κατά των Περσών, οι οποίες μόνον ως προτυπώσεις θα μπορούσαν να ερμηνευθούν.

Ειδικότερα:

i) Η ναυμαχία αυτή έγινε την ογδόη (8^η) *Βοηδρομιώνος* (σημερινή 22^η Σεπτεμβρίου) του 480 π.Χ., στην οποία πρωταγωνίστησαν οι Αθηναίοι με τον Θεμιστοκλή.

Εξελίχθηκε σε τέσσερες(4) φάσεις και η τελευταία φάση, που σηματοδότησε τη νίκη των Ελλήνων και την άτακτη φυγή του περσικού στόλου, συνέβη στην περιοχή μεταξύ Κυνόσουρας και Ψυτάλλειας.

ii) Ο κατά μήκος άξονας συμμετρίας του Παρθενώνα, προεκτεινόμενος, δυτικά, τέμνει την ευθεία (ΚΨ), που υλοποιεί την ελάχιστη απόσταση μεταξύ της νότιας ακτής της Κυνόσουρας και της βόρειας ακτής της Ψυτάλλειας σε σημείο, ας το ονομάσουμε (Τ), που βρίσκεται πολύ κοντά στο σημείο, ας το ονομάσουμε (Χ), της χρυσής τομής αυτής της ελάχιστης απόστασης, με αφετηρία την Κυνόσουρα.

Ειδικότερα, η ελάχιστη αυτή απόσταση κατέχει συγκεκριμένη θέση μέσα στο διάυλο Κυνόσουρας - Ψυτάλλειας, και έχει μήκος 760m περίπου, το δε θεωρούμενο σημείο της χρυσής τομής (Χ), το οποίο προκύπτει από την εξίσωση: $[y/(760-y)] = [(760-y)/760]$, απέχει από την ακτή της Κυνόσουρας **290m** περίπου.

Με δεδομένο ότι οι συντεταγμένες:

α) του μέσου(Π) της δυτικής πλευράς του Παρθενώνα, είναι: $x_{\Pi} = 475.806,174\text{m}$ και $y_{\Pi} = 4.202.392,433\text{m}$,

β) του σημείου (Κ), στη νότια ακτή της Κυνόσουρας

που υλοποιεί το βόρειο άκρο της ελάχιστης απόστασης διαύλου Κυνόσουρας - Ψυτάλλειας είναι: $x_K = 462.725,809\text{m}$, $y_K = 4.199.654,52\text{m}$, υπολογίζουμε τα εξής:

Κλίση της ευθείας (ΚΠ): $\epsilon\phi\omega = (4.202.392,433\text{m} - 4.199.654,52\text{m}) / (475.806,174\text{m} - 462.725,809\text{m}) = 2.737,913\text{m} / 13.080,365\text{m} = 0,209 \Rightarrow \omega = 11^\circ,80$. Επομένως, το αζιμούθιο της ευθείας (ΚΠ) είναι $\alpha_{ΚΠ} = 90^\circ - 11^\circ,80 = 78^\circ,20$.

Το αζιμούθιο της ευθείας (ΠΤ) είναι $\alpha_{ΠΤ} = 90^\circ - 12^\circ,878 + 180^\circ = 257^\circ,122$. Το αζιμούθιο της ευθείας (ΚΤ) είναι $\alpha_{ΚΤ} = 140^\circ,30$ ίσο, βεβαίως, με το αζιμούθιο της ευθείας (ΚΨ).

Απόσταση ευθείας (ΚΠ) :

$$S_{ΚΠ} = [(4.202.392,433 - 4.199.654,52)^2 + (475.806,174 - 462.725,809)^2]^{1/2} = 13.363,836\text{m}.$$

Στο τρίγωνο (ΚΠΤ) έχουμε γωνία $\text{ΠΚΤ} = \alpha = \alpha_{ΚΤ} - \alpha_{ΚΠ} = 140^\circ,30 - 78^\circ,20 = 62^\circ,10$ και γωνία $\text{ΚΠΤ} = \beta = \alpha_{ΚΠ} + 180^\circ - \alpha_{ΠΤ} = 78^\circ,20 + 180^\circ - 257^\circ,122 = 1^\circ,078$.

Επιλύοντας το τρίγωνο (ΚΠΤ) έχουμε: $S_{ΚΤ} = S_{ΚΠ} [\eta\mu\beta / \eta\mu(\alpha+\beta)] = 13.363,836 [\eta\mu 1^\circ,078 / \eta\mu(62^\circ,10 + 1^\circ,078)]\text{m} = 13.363,836 [0,0189 / 0,8920]\text{m} = \mathbf{283,15\text{m}}$, πράγμα που σημαίνει ότι το πραγματικό σημείο τομής (Τ) απέχει από το θεωρητικό σημείο (Χ) της χρυσής τομής μόνο $290\text{m} - 283,13\text{m} = \mathbf{6,87\text{m}}$!

Με λίγα λόγια, ο άξονας του Παρθενώνα διέρχεται, ουσιαστικά, από το σημείο της χρυσής τομής της ελάχιστης απόστασης του διαύλου Κυνόσουρας - Ψυτάλλειας, και με σφάλμα που είναι μικρότερο από δύο πρώτα λεπτά (2') της μοίρας(!), καθόσον $\epsilon\phi\sigma = 6,87\text{m} / 13.363\text{m} = 0,00051 \Rightarrow \sigma = 1',8$ της μοίρας, αν σκεφτεί κανείς ότι συσχετίζει θέσεις που απέχουν μεταξύ τους περισσότερο από 13Κm.



Εικ. 60 Λεπτομέρειες της κρηπίδας.

Εν κατακλείδι, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο αρχιτέκτονας του υπόψη ναού, πρόδρομος του Ικτίνου, επιλέγοντας, κάπου εκεί στα τέλη του 6^{ου} π.Χ. αιώνα με αρχές του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, τη συγκεκριμένη κατεύθυνση του στερεοβάτη του *Προπαρθενώνα*, για άλλους λόγους, βεβαίως, τους οποίους αναφέραμε πιο πάνω, παράλληλα προτύπωνε, εν αγνοία του, με απίστευτη ακρίβεια τη “*χρυσή*” τοποθεσία (την ουσιαστική θέση *τροπαιίου*) της Σαλαμίνας, όπου εκεί θα λάμβανε χώρα λίγα χρόνια αργότερα η νικηφόρα για τους Έλληνες ναυμαχία!

Η κρηπίδα του ναού αποτελείται, από κάτω προς τα πάνω, από την **ευθυνητήρια στρώση** (που εξέχει ελάχιστα από το έδαφος) και από τις τρεις(3) διαδοχικές στρώσεις, με κλιμακωτή μορφή, εκ των οποίων οι δυο κατώτερες λέγονται **αναβαθμοί** και η ψηλότερη **στυλοβάτης** [βλέπε εικ. 60]. Στους αναβαθμούς (1^ο και 2^ο) οι γωνιακοί λίθοι δεν είναι ορθογώνιοι, αλλά *μασχαλιαίοι*, δηλαδή σχήματος γάμμα (Γ), για λόγους καλύτερης στερεότητας της κρηπίδας.

Ο *στυλοβάτης* είναι ελαφρά ψηλότερος από τους κάτω απ’ αυτόν αναβαθμούς, και ο λόγος είναι ότι σε διαφορετική περίπτωση θα βρισκόταν σε μειονεκτική θέση, επειδή κατατρώγεται από τη φωταύγεια.

Οι διαστάσεις των αναβαθμών της κρηπίδας είναι τέτοιες, ώστε να είναι ακατάλληλοι για πρόσβαση στο ναό. Μόνο σε δυο θέσεις της κρηπίδας το υποτιθέμενο άτοπο διορθωνόταν με πρόσθετες εξέχουσες βαθμίδες. Συγκεκριμένα: στην ανατολική και τη δυτική πλευρά του ναού, και μάλιστα στα μέσα τους [βλέπε εικ. 54].

Ο στυλοβάτης δεν έχει απόλυτα οριζόντια στάθμη, αλλά είναι καμπύλη επιφάνεια με πολύ μικρή καμπυλότητα. Δώδεκα (12) cm, περίπου, είναι η διαφορά υψομέτρου μεταξύ του μέσου τής κατά μήκος κρηπίδας του ναού και των άκρων της, και έξι(6) περίπου εκατοστά είναι η διαφορά υψομέτρου μεταξύ του μέσου τής κατά πλάτος κρηπίδας του ναού και των άκρων της.

Όταν ένα φυτό ξεφυτρώνει, ανασηκώνει κεντρικά το χώμα. Έτσι, ακριβώς συμβαίνει και με την κρηπίδα του ναού. Πράγματι, και οι τέσσερις άκρες(γωνίες) της βρίσκονται σε χαμηλότερο υψόμετρο απ' ότι τα μέσα των πλευρών της, με αποτέλεσμα το οικοδόμημα να δίνει την εντύπωση ότι ξεφυτρώνει από το έδαφος και δεν επικάθεται σ' αυτό.

Βέβαια, η κύρτωση του στυλοβάτη βοηθούσε και στην καλύτερη απορροή των νερών της βροχής που έπεφταν στο ναό. Επί πλέον, αναιρούσε την ψευδαίσθηση της κοιλότητας, η οποία θα δημιουργείτο στον προσκυνητή, που θα κοίταζε κατά μήκος ή κατά πλάτος της βάσης του ναού, αν αυτή η βάση ήταν εντελώς οριζόντια. Πράγματι, όταν κοιτάς, εκ των άνω, κατά μήκος μιας οριζόντιας ευθείας, έχεις την ψευδαίσθηση ότι αυτή, τελικώς, καμπυλώνεται.

Η καμπυλότητα, όμως, δεν περιορίζεται στους στυλοβάτες, αλλά επαναλαμβάνεται και στις οριζόντιες γραμμές του θριγκού. Δηλαδή, οι φαινομενικές ευθείες γραμμές του επιστυλίου, της ζωφόρου και του γείσου έχουν όλες την ίδια περίπου καμπυλότητα που έχει η κρηπίδα.

Κάθε γραμμή του Παρθενώνα, είτε είναι οριζόντια, είτε είναι κατακόρυφη, δίνει την εντύπωση της ευθείας· και, όμως, δεν υπάρχει καμία απολύτως οριζόντια ευθεία

και καμία αυστηρώς κατακόρυφη ευθεία! Πολλοί έχουν μιλήσει για ύπαρξη ενός είδους παλμού, που δίνουν όλες αυτές οι μικρές ανεπαίσθητες καμπυλώσεις, μια και στη Φύση τέλεια γραμμή δεν υπάρχει.

Στη Φύση υπάρχουν παντού δυνάμεις και πιέσεις που μορφοποιούν τα πράγματα στη δική τους κάθε φορά ισορροπία, έξω από ιδεατές γραμμές και ιδεατά σχήματα. Λειτουργούν, επομένως, οι καμπύλες στην κατεύθυνση της ζωοδότησης του όλου οικοδομήματος· διαφορετικά θα έμοιαζε σαν άψυχο γεωμετρικό στερεό, που θα επικαθόταν βαρύ πάνω στο βράχο. Με άλλα λόγια, ο Παρθενώνας πρέπει να θεωρείται, όχι μόνο ως ένα τέλειο οικοδόμημα, αλλά και ως ένα υπέροχο γλυπτό μεγάλων διαστάσεων.

Και επειδή, σύμφωνα με τις σύγχρονες θεωρίες βαρύτητας, το σύμπαν είναι καμπύλο και σε μεγάλη κλίμακα δεν εφαρμόζεται η *Ευκλείδεια Γεωμετρία*· ο Παρθενώνας με την καμπυλότητά του μοιάζει, σαν να προτυπώνει τη γεωμετρία του Σύμπαντος!

Από άλλη άποψη, οι αρχιτέκτονες του ναού με την κυρτότητα των ευθειών πέτυχαν, «έν πολλοῖς», το ευθύγραμμο αποτέλεσμα που προσδοκούσαν. Δηλαδή, με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε θετική οπτική απάτη (αποκατάσταση του πραγματικού) και αποφεύχθηκε η αρνητική οπτική απάτη (παραποίηση του πραγματικού) που θα δημιουργείτο, αν εξ αρχής είχαν χρησιμοποιηθεί ψυχρές οριζόντιες και κατακόρυφες ευθείες γραμμές.

Για να είμαστε ακριβείς, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η ιδέα των οπτικών διορθώσεων δεν ήταν κάτι που εφαρμοζόταν για πρώτη φορά στον Παρθενώνα. Τέτοιου είδους διορθώσεις παρατηρούνται για πρώτη φορά στον αρχαϊκό ναό της *Θεάς Δήμητρας* στη Νάξο (κοντά στο

σημερινό χωριό Σαγκρί), ο οποίος είχε κατασκευαστεί πιο πριν από 100 περίπου χρόνια.

Πράγματι, σε αυτόν το ναό δεν υπάρχουν ορθές γωνίες και ευθείες γραμμές και επομένως και εκεί θα πρέπει να αναζητηθεί, όπως έχει υποστηριχθεί από τους ειδικούς, ένα μέρος του ...DNA του Παρθενώνα.

Ο διαπρεπής καθηγητής της αισθητικής **Παναγιώτης Μιχελής** υποστηρίζει ότι οι περίφημες οπτικές διορθώσεις του Παρθενώνα υπήρξαν, όχι μόνο για την αντιστροφή της όποιας οπτικής πλάνης, αλλά θελητή διάθεση του τεχνίτη, για να ξυπνήσει στο οικοδόμημα τη χάρη της μορφής του. Έδειξε, έτσι, πέρα από την αληθοφανή πλάνη, την αλήθεια. Διότι η αλήθεια δεν λέγεται, ούτε με λόγια, ούτε με σχήματα, ούτε με εικόνες, αλλά διαφαίνεται μόνο· και αυτό προσπαθεί να κάνει.

Θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε ότι οι οπτικές διορθώσεις στην κατασκευή του Παρθενώνα είναι ένα είδος “*αρχιτεκτονικών χρησμών*” πάνω στο οικοδόμημα για τη σήμανση της αλήθειας του. Γιατί, και οι χρησμοί του Απόλλωνα δεν φανέρωναν, ούτε απέκρυπταν, αλλά σήμαιναν.

Αξίζει να παρακολουθήσουμε τη σειρά των βημάτων που ακολούθησε ο ευφυής *Ικτίνος*, προκειμένου να δώσει παλμό στον Παρθενώνα και να αφαιρέσει την αίσθηση τού να επικάθεται το οικοδόμημα βαρύ πάνω στον Ιερό Βράχο.

Αρχικά, δημιούργησε την πύκνωση των κιονοστοιχιών στα άκρα τους, και αύξησε τη διατομή των γωνιακών κίωνων του ναού, για λόγους αισθητικής του όλου

εξωτερικού κελύφους. Αποτέλεσμα τούτων ήταν τα ακραία διαστήματα (μετακίονια) των κιονοστοιχιών να φαίνονται υψηλότερα και επομένως και οι τέσσερις γωνίες του κτίσματος να φαίνεται ότι παίζουν το ρόλο πυλώνων που στηρίζουν το θριγκό.

Για να αποφύγει ο δημιουργός του ναού την αίσθηση ότι ο θριγκός "κρεμάει" στο μέσον της κάθε πλευράς και ανασηκώνεται στις άκρες της, έδωσε αρχική κύρτωση στο θριγκό. Έτσι ο θριγκός πήρε το σχήμα ανεπαίσθητου θόλου.

Η κύρτωση του θριγκού με τη σειρά της απαίτησε και την κύρτωση της κρηπίδας, λόγω του ίδιου ύψους των κίωνων. Η κύρτωση όμως της κρηπίδας αναγκαστικά οδηγούσε την κιονοστοιχία σε μορφή ριπιδίου.

Για την αποφυγή της μορφής ριπιδίου, που θα ήταν αντιαισθητική και παράταιρη, ο αρχιτέκτονας του ναού οδηγήθηκε αναγκαστικά στην κύρτωση των γωνιακών κίωνων και μάλιστα κατά τις διχοτόμους των ορθών γωνιών της κάτοψης, αφού οι γωνιακοί κίονες συμμετέχουν και στις δυο κάθε φορά συμβαλλόμενες κιονοστοιχίες. Αποτέλεσμα αυτού του σχεδιασμού, όπως ήταν φυσικό, ήταν να συμπαρασυρθούν σε κύρτωση προς τα μέσα και όλοι οι λοιποί κίονες των εξωτερικών κιονοστοιχιών.

Ειδικότερα, η κύρτωση προς τα μέσα των κίωνων των κατά μήκος κιονοστοιχιών οφείλεται, ουσιαστικά, στην κύρτωση των κατά πλάτος πλευρών της κρηπίδας και αντίστοιχα, η κύρτωση προς τα μέσα των κίωνων των κατά πλάτος κιονοστοιχιών οφείλεται ουσιαστικά στην κύρτωση των κατά μήκος πλευρών της κρηπίδας. Αν, όμως, μια τέτοια ευαισθησία στη σχεδίαση μαρτυρεί μεγαλοφυή καλλιτεχνική σύλληψη, η εκτέλεση αυτού

του έργου αποτελεί απίστευτο άθλο!

Επίσης, δεν πρέπει να παραλείψουμε τη θαυμαστή κατασκευή του δαπέδου του ναού, διότι έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Οι μαρμάρινες πλάκες του δαπέδου δεν έχουν όλες το ίδιο πάχος.

Όσες μαρμάρινες πλάκες, «καταστρωτήρες» λέγονταν, ήσαν σε θέση τέτοια, που έφερναν λιγότερο φορτίο, είχαν λεπτότερο πάχος από τις διπλανές τους, που έφερναν μεγαλύτερο φορτίο.

Και αυτό οι τότε τεχνίτες το πέτυχαν με απόλυτη ακρίβεια: για να καταφέρουν τέλεια συναρμογή της συνολικής επιφάνειας του δαπέδου, χρησιμοποίησαν, όχι βεβαίως υποθέματα από λατύπες ή πλάκες από ευτελείς πέτρες, αλλά τους ίδιους τους πώρινους πλίνθους του κρηπιδώματος, τους οποίους έφτιαξαν εξ αρχής, αλλού παχύτερους και αλλού λεπτότερους!

Με άλλα λόγια, ευθύς εξ αρχής ο αρχιτέκτων του ναού καθόρισε πού οι πώρινοι πλίνθοι της κρηπίδας έπρεπε να φτιαχτούν ψηλότεροι και που χαμηλότεροι, ώστε να μη χάνεται μάταια μαρμάρινο υλικό, αλλά και χωρίς να υπάρχει βλάβη της στερεότητας του κτηρίου.

Μπαίνει, έτσι, για εξέταση και άλλη μια διάσταση, που συνήθως αποσιωπάται, είναι αυτή της αυστηρής οικονομίας του υλικού κατασκευής που έγινε χρήση στον Παρθενώνα. Η οικονομία του υλικού φαίνεται ότι ήταν κανόνας για τους αρχαίους κατασκευαστές, εξαίρεση γινόταν μόνο, όταν υπήρχε αδήριτη ανάγκη.

Τέλος, οι αναβαθμοί της κρηπίδας παρουσιάζουν αποκλίσεις από το αυστηρό ορθογωνικό σχέδιο. Συγκεκριμένα, τα μέτωπα (ρίχτια) δεν είναι κατακόρυφα, αλλά αποκλείουν στη βάση τους. Και οι ύπτιες

επιφάνειες(πατήματα) δεν είναι οριζόντιες, αλλά έχουν κάποια λοξότητα προς τα κάτω, με αποτέλεσμα η γωνία των αναβαθμών της κρηπίδας να μην είναι 90° μοιρών, αλλά ελαφρώς αμβλεία και συγκεκριμένα 90° 25' μοίρες.

Η μη οριζοντιότητα των πατημάτων υπαγορεύτηκε από την ανάγκη καλής απορροής των ομβρίων υδάτων, ώστε να μη λιμνάζουν τα νερά στους αναβαθμούς του υπόψη ναού, ενώ η απόκλιση των ριχτιών έγινε για να ταιριάζει με την γενική προς τα μέσα κλίση όλων των όρθιων μελών του Παρθενώνα!

Ο κίονας του Παρθενώνα, δωρικού ρυθμού, αποτελείται από τον **κορμό** και το **κιονόκρανο**. Ο κορμός δεν έχει ξεχωριστή βάση και αποτελείται από **σπονδύλους** [βλέπε εικ. 60].

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι εξωτερικοί κίονες του Παρθενώνα, στο σύνολό τους πλην ενός, αποτελούνται από τον ίδιο αριθμό σπονδύλων, έντεκα(11) τον αριθμό, όχι αυστηρά ίδιου ύψους ο καθένας. Έτσι, ολόκληρος ο κίονας, μαζί με κιονόκρανο, αποτελείται από δώδεκα(12) συνολικά τμήματα.

Η επιλογή του αριθμού δώδεκα (12) ως του συνολικού αριθμού των τεμαχίων κάθε στύλου του Παρθενώνα, παραπέμπει σαφώς στην ιερότητα του αριθμού αυτού, που εθεωρείτο ως ο αριθμός της ενότητας στη λατρεία, στο μύθο, στην τέχνη, αλλά και στην καθημερινή ζωή τού ανθρώπου, και απηχούσε μακρινές μαγικές αντιλήψεις για συστοιχία, πληρότητα και αποτελεσματικότητα.

Λόγου χάριν έχουμε:

- Το Δωδεκάθεο, όχι μόνο των Ελλήνων, αλλά και άλλων αρχαίων λαών.



*Εικ. 61 Η βορειοανατολική γωνία
για τη σύγκριση όμορων μεταξονίων.*

- Τα δώδεκα μέρη του ζωδιακού κύκλου και συναφώς οι δώδεκα μήνες.
- Οι δώδεκα άθλοι του Ηρακλή.
- Τα δώδεκα παιδιά του Ουρανού και της Γης, οι Τιτάνες.
- Τα δώδεκα τα παιδιά του Αίολου. Αλλά και... οι δώδεκα φυλές του Ισραήλ.

Η μη μονολιθικότητα του κίονα υπαγορευόταν, κατά

βάση, από τη μη ύπαρξη μαρμάρων με σταθερή ορυκτολογική υφή σε πολύ μεγάλες διαστάσεις, στο πεντελικό λατομείο. Γνωρίζουμε, άλλωστε, ότι η μαρμάρινη μάζα δεν αποτελεί ένα ατέλειωτο συνεχές. Διακόπτεται κάθε τόσο από φυσικούς αρμούς, τους λεγόμενους «κομμούς», που μειώνουν την αντοχή της. Αντίθετα, οι κορμοί των κίωνων στο ναό της Απτέρου Νίκης, επειδή είχαν μικρό μέγεθος ήσαν μονολιθικοί.

Η κάτω επιφάνεια του πρώτου σπονδύλου είναι τελείως επίπεδη και εφαρμόζεται ακριβώς πάνω στο στυλοβάτη. Η επάνω επιφάνεια του σπονδύλου φέρει σε εσοχή ομόκεντρους δακτυλίους [βλέπε εικ. 62], οι οποίοι βρίσκονται σε ανισοσταθμία. Εσοχές αυτού του είδους έφερναν και όλοι οι λοιποί σπόνδυλοι των κίωνων. Με αυτόν τον τρόπο απόφευγαν την πλήρη επαφή των σπονδύλων, και έτσι γινόταν σοβαρή εξοικονόμηση λάξευσης.

Οι ομόκεντροι αυτοί δακτύλιοι γέμιζαν με σκόνη μαρμάρου πριν την περιστροφή του υπερκείμενου σπονδύλου, για την επίτευξη τέλειας εφαρμογής, και με επιπλέον στόχο να μπορεί ο κίονας να απορροφά καλύτερα τους σεισμικούς κραδασμούς.

Η περιστροφή γινόταν γύρω από ξύλινο στέλεχος, το οποίο λεγόταν **πόλος**. Το ξύλο που χρησιμοποιείτο για τον πόλο ήταν από κρυνιά, που έχει μεγάλη διατμητική αντοχή. Αυτός ο πόλος εισχωρούσε σε δυο ξύλινες (από κυπαρίσσι) υποδοχές, τα λεγόμενα **εμπόλια**, που εφάρμοζαν σε κατάλληλες υποδοχές των μαρμάρινων σπονδύλων.



Εικ. 62 Σπόνδυλος κίονα.

Εφόσον κατά την οριστική τοποθέτηση των σπονδύλων χρησιμοποιείτο ο ξύλινος πόλος και τα εμπόλια, δεν απαιτείτο η χρήση μολύβδου(υλικού επίσης με μεγάλη διατμητική αντοχή) για τη σύνδεση των σπονδύλων.

Πρέπει να γνωρίζουμε ότι ο κίονας ο συγκροτημένος από επί μέρους τμήματα, σε αντίθεση με το μονολιθικό, κατά τη διάρκεια σεισμικής ταλάντωσης, υπόκειται σε μικρές καμπτικές τάσεις, στις θέσεις όμως συναρμογής των επί μέρους τμημάτων αναπτύσσονται σημαντικές διατμητικές τάσεις. Έτσι, οι κίονες του Παρθενώνα, που είναι και τα πλέον ευαίσθητα δομικά στοιχεία της όλης κατασκευής του, με τη χρήση των σπονδύλων, σε περίπτωση σεισμικού κραδασμού, ουσιαστικά, δεν καταπονούνται σε κάμψη, αλλά σε διάτμηση.

Τη διάτμηση την αναλαμβάνουν, αφενός οι πόλοι σύνδεσης, λόγω του υλικού τους (ξύλο κρυνιάς) κυρίως, όμως, οι τριβές που αναπτύσσονται μεταξύ των σπονδύλων. Ειδικότερα, ο τρόπος λάξευσης των διατομών των σπονδύλων με τη διπλή δακτυλιοειδή

εσοχή, και τη χρήση μαρμαρόσκονης, οδηγούσε σε απόσβεση του σεισμικού κραδασμού, λόγω των αναπτυσσόμενων εκεί τριβών.

Είχαν, δηλαδή, από τότε οι ευφυείς αρχιτέκτονες του Παρθενώνα εφαρμόσει με το δικό τους τρόπο ένα είδος σεισμικού αποσβεστήρα! Ως γνωστόν, οι σεισμικοί αποσβεστήρες στη σύγχρονη μηχανική, είναι μια αποτελεσματική αντισεισμική μέθοδος.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι για να επιτευχθεί η ευμετρία του Παρθενώνα καθώς και του Ερεχθείου, ο αρχαίος αρχιτέκτονας, αφενός αντιπαρήλθε τη στενή στατική διαστασιολόγηση - πράγματι, η στατικώς απαιτούμενη διατομή των κίωνων είναι μικρότερη αυτής που τελικώς επιλέχθηκε - και αφετέρου τήρησε με επιτυχία κάποια άνω όρια. Έτσι, τον κίονα των παραπάνω μνημείων δεν τον αντιμετώπισε *“καθ’ εαυτόν”*, αλλά σε σχέση με το όλο αρχιτεκτονικό σύνολο.

Αποτέλεσμα αυτής της ευμετρίας, ο μεν Παρθενώνας παρουσιάζεται μεγαλειώδης, χωρίς να είναι ογκώδης και το Ερεχθείο χαριτωμένο, χωρίς να είναι μικροσκοπικό. Στην περίπτωση, μάλιστα, που η διαστασιολόγηση της διατομής είχε ικανοποιήσει απλώς την εξασφάλιση της στατικώς απαιτούμενης αντοχής των κίωνων, τότε θα είχε επιτευχθεί μεν οικονομία στο υλικό και ευκολία στην κατασκευή, πλην όμως ο Παρθενώνας θα φαινόταν σκελετώδης και το Ερεχθείο αναιμικό.

Ο κορμός του κίονα δεν έχει κυλινδρικό σχήμα, αλλά κολουροκωνικό με τη μεγάλη βάση προς τα κάτω, έτσι ώστε να επιτείνεται το αίσθημα της ευστάθειας και να μπορεί να φέρει ακόπως, από αισθητικής πλευράς, το

όλο βάρος του υπερκείμενου θριγκού.

Επίσης, η μείωση της διατομής του κίονα προσφέρει και μια αίσθηση αύξησης του ύψους των. Πράγματι, όταν ο οφθαλμός βλέπει ένα κωνικό κορμό, τείνει να τον υποκαταστήσει με έναν ψηλότερο κυλινδρικό, με διατομή αυτή που έχει η βάση του.

Στην περίπτωση του Παρθενώνα ο λόγος της διαφοράς των δυο διαμέτρων (μεγαλύτερη Δ , μικρότερη δ) προς τη μεγαλύτερη, ήτοι: $M = [(\Delta - \delta) / \Delta]$, που ονομάζεται **μείωση** του κίονα, έχει τιμή **1/5**. Με αυτό τον τρόπο ο ναός φαίνεται ακόμα πιο επιβλητικός στα μάτια του επισκέπτη παρατηρητή.

Η διάμετρος των τεσσάρων γωνιακών κίωνων είναι κατά τι μεγαλύτερη των υπόλοιπων κίωνων για λόγους αισθητικούς, δηλαδή για να μην απομειώνονται από τη φωταύγεια και φαίνονται αδύναμοι σε σχέση με τους τρέχοντες κίονες και για λόγους αντοχής, όπως θα δούμε πιο κάτω. Μάλιστα, οι τρέχοντες κίονες έχουν διάμετρο κάτω βάσης περίπου 1.900mm, ενώ οι γωνιακοί κίονες έχουν διάμετρο κάτω βάσης περίπου 1.970mm.

Η προσεκτική παρατήρηση του δωρικού κίονα του Παρθενώνα μας πείθει ότι το καθαρά κολουροκωνικό σχήμα του έχει μεταβληθεί ακόμη περισσότερο. Οι γενέτειρές του, δηλαδή, παρουσιάζουν μια ελαφρά κύρτωση. Το αισθητικό αποτέλεσμα, εξαιτίας μιας τέτοιας παραμόρφωσης που κάνει τον κίονα να μοιάζει ανεπαίσθητα με υψωμένο ανθρώπινο βραχίονα, είναι ανυπολόγιστο, γιατί αυτή η παραμόρφωση προσεγγίζει τα όρια του μόλις αντιληπτού.

Έχει ό,τι ακριβώς χρειάζεται για να προσδώσει σφρίγος και να καταστήσει τον κίονα οιονεί ζώντα οργανισμό,

απολιθωμένο γιγάντιο βραχίονα που αντιδρά ενεργητικά και όχι παθητικά στην άκοπη, αισθητικά, ανάληψη των υπερκείμενων φορτίων του κτίσματος.

Να σημειώσουμε ότι ο *Βιτρούβιος* με αφορμή τη διόγκωση των κίωνων του Παρθενώνα αναφέρει ότι κατά τη θέαση ενός κυλίνδρου δημιουργείται μια αίσθηση στένωσης στο μέσο του ύψους του· πράγμα που, όπως έχει αποδειχτεί, δικαιολογείται πλήρως από τη φυσιολογία του ανθρώπινου ματιού. Επομένως, για να αποφευχθεί και η φαινομένη εκλέπτυνση του κίονα απαιτείτο η εξόγκωσή του κοντά στη μέση του· κάνει, λοιπόν, πραγματικά εντύπωση ότι ο δαιμόνιος Ικτίνος αυτό το ζήτημα το είχε τότε αντιληφθεί!

Αυτή η καμπύλη παραμόρφωσης καλείται **ένταση**⁴

⁴ Αξίζει να αναφερθεί ότι η ιδέα της **έντασης** που ανακάλυψε ανεξάρτητα ο Ικτίνος, είχε εφαρμοστεί πολύ παλιότερα από κάποιον αρχιτέκτονα της Ουρ, στη Μεσοποταμία, γύρω στο 2100 π.Χ. Συγκεκριμένα σε κτήριο, Ζιγκουράτ, της Ουρ που κτίστηκε από τον *Ουρ-Ναμού*, πρώτο βασιλιά της Τρίτης Δυναστείας της Ουρ.

Ειδικότερα, «ο αρχιτέκτονας αυτού του οικοδομήματος είχε αντιληφθεί πως η πυργοειδής ανωδομή (που ήταν απαραίτητη για το θρησκευτικό σκοπό του κτηρίου του) θα εντυπωσίαζε τόσο τον θεατή, ώστε το βάρος της θα του φαινόταν πολύ μεγάλο και δυσανάλογο προς τη βάση, που είχε ύψος μόνο 20 μέτρα, καθώς μάλιστα ήταν κτισμένη όχι με ογκολίθους, αλλά με μικρά τούβλα και προσπάθησε να εξουδετερώσει αυτή την εντύπωση της αδυναμίας των τοίχων της.

Η μέθοδος που υιοθέτησε γι' αυτό ήταν αξιόλογη. Το κάτω επίπεδο της κολούρου πυραμίδας της βάσης είναι ορθογώνιο, αλλά οι πλευρές του ορθογωνίου, αντί να είναι ευθείες, είναι ελαφρά τοξοειδείς με καμπυλότητα 1:25 προς τα έξω, και η επιφάνεια της πλινθοδομής, από τη βάση (τα ριζά) του τοίχου ως το στηθαίο (παραπέτο), είναι και αυτή ελαφρά κυρτή, με καμπυλότητα 1:100 προς τα έξω· είναι η αρχή της εντάσεως που οι Έλληνες θα την

του κίονα και προσεγγίζει ικανοποιητικά την καμπύλη, που στα μαθηματικά ονομάζεται *υπερβολή*, παρότι η εν λόγω καμπύλη (η οποία ανήκει στις *κωνικές τομές*) δεν είχε ακόμα χρησιμοποιηθεί, στα Μαθηματικά του 5^ο π.Χ. αιώνα.

Παρέμενε, μάλιστα, έως πρόσφατα ένα μυστήριο το πώς κατόρθωσαν οι αρχαίοι τεχνίτες να υλοποιήσουν την ανεπαίσθητη καμπύλη της έντασης των κιόνων του Παρθενώνα, η οποία σήμερα μπορεί να υλοποιηθεί εύκολα από τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές, τότε όμως θα χρειαζόταν να χαραχθεί ένας κύκλος ακτίνας 1,5 χιλιομέτρων, προκειμένου να ληφθεί η σχετική καμπυλότητα, η οποία έτσι και αλλιώς, λόγω του ανεπαίσθητου, δεν θα μπορούσε να αποτυπωθεί σε κατασκευαστικό σχέδιο με τις συνήθεις κλίμακες.

Η απάντηση στο μυστήριο αυτό ήλθε από το *ναό του Απόλλωνα στα Δίδυμα της Μικράς Ασίας*, οποίος είχε χτιστεί 150 χρόνια αργότερα, διέθετε 120 κολώνες και μάλιστα διπλασίου ύψους από αυτές του Παρθενώνα. Εκεί, λοιπόν, σε κάποια θέση του ερειπωμένου ναού παρατηρήθηκε τυχαία από Γερμανούς αρχαιολόγους ότι σωζόταν το μοντέλλο χάραξης της έντασης των κιόνων του ναού αυτού, εξαιτίας του ότι δεν είχε επέλθει στίλβωση των μαρμάρων κατά την αρχαιότητα.

Αυτό το μοντέλο ήταν το κατά μήκος ήμισυ του κίονα

εφεύρουν και πάλι κατά τον πέμπτο αιώνα π.Χ., εδώ όμως έχει εφαρμοστεί από τους Σουμερίους του εικοστού δεύτερου αιώνα π.Χ. και μάλιστα με λεπτότητα τέτοια, ώστε να δημιουργείται πραγματική οπτική απάτη, ακριβώς όπως στον Παρθενώνα.» («*Ιστορία της Ανθρωπότητας*» υπό την αιγίδα της UNESCO, τόμος Δεύτερος (των Τζακέτα Χόουκς & Σερ Λέοναρντ Γούλει), Έκδοση της «ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑΣ», Αθήνα 1970).

του ναού σμικρυνμένο κατά την κατακόρυφο διάσταση με συντελεστή $1/16$, ενώ η οριζόντια διάσταση πολύ ευφυώς παρέμενε αμετάβλητη, έτσι ώστε οι οριζόντιες χαραγμένες γραμμές να αντιστοιχούν επακριβώς στις ακτίνες των σπονδύλων των κίωνων που ο τεχνίτης θα μπορούσε να μεταφέρει με το διαβήτη του στα μάρμαρα που προορίζονταν για σπόνδυλοι κίωνων. Πραγματικά πολύ απλή και πολύ ευφυής λύση.

Το μεγάλο αισθητικό αποτέλεσμα του Παρθενώνα, έναντι των άλλων αττικών μνημείων είναι ότι, ενώ το μέγιστο της απόκλισης της καμπύλης έντασης από το κολουροκωνικό βασικό στερεό είναι περίπου στα $4/9$ του ύψους του κίονα, εντούτοις κανένα σημείο της καμπύλης αυτής δεν προβάλλεται εκτός της κάτω βάσεως του κίονα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αποφεύγεται η πιθοειδής μορφή του κορμού που παρουσιάζουν, τόσο άχαρα, τα μνημεία της Αναγέννησης.

Σύμφωνα με τον καθηγητή *Ορλάνδο*, η ένταση των κίωνων του Παρθενώνα δεν προέρχεται από αύξηση των διαμέτρων των σπονδύλων από τη βάση του κίονα μέχρι του ενός τρίτου του ύψους του, αλλ' από τη βαθμιαία μικρή μείωση της διαμέτρου του κίονα μέχρι του $1/3$ του ύψους του και της εντονότερης μείωσης αυτής της βαθμιαίας ελάττωσης από του $1/3$ του ύψους του κίονα μέχρι και του τελευταίου σπονδύλου του κίονα.

Η μείωση και ένταση του δωρικού κίονα του Παρθενώνα είναι τα δυο αντίθετα και αντίρροπα, αλλά και συμπληρωματικά μορφολογικά χαρακτηριστικά του, προκειμένου να δικαιολογήσουν πλήρως την ύπαρξη και το σκοπό της λειτουργίας του. Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή.

Στην αιγυπτιακή αρχιτεκτονική κυριαρχούν τα πλήρη έναντι των κενών. Έτσι, όταν χρησιμοποιείται κίονας, αυτός είναι σαν να συμμετέχει παθητικά στην παραλαβή των φορτίων της ανωδομής. Αφού εδώ πρωταγωνιστεί η μάζα των πλήρων. Στην ελληνική, όμως, αρχιτεκτονική οι όροι έχουν αντιστραφεί και τα κενά κυριαρχούν έναντι των πλήρων, οπότε στην περίπτωση αυτή κάθε στοιχείο που απομένει (κίονας) πρέπει να εργάζεται εντατικότερα.

Στον Παρθενώνα αυτή η αλήθεια εκφράζεται μορφολογικά και αισθητικά με τον καλύτερο και ευφυέστερο τρόπο. Ειδικότερα, ο δωρικός κίονας, επειδή ανυψώνεται από τον στυλοβάτη, είναι λογικό και αισθητικά αποδεκτό να μειώνεται συνεχώς η διατομή του, προκειμένου να διατηρείται καλύτερα η ευστάθειά του και να γίνεται εναρμόνιση των αναπτυσσόμενων θλιπτικών τάσεων σε κάθε στάθμη του.

Όταν, όμως, φτάσει στο ύψος του επιστυλίου παύει η “ελευθερία του”, οπότε πρέπει να αναλάβει τις... “ευθύνες” του, δηλαδή τα φορτία που του αναλογούν. Τότε, πρέπει να ενεργοποιηθεί που σημαίνει να ενταθεί πολλαπλασίως.

Αυτή την προσπάθεια που καταβάλλει ο κίονας, προκειμένου, τελικώς, να ανταποκριθεί στον σκοπό του και να την εκφράσει σαν ενεργοποιημένος βραχίονας του οποίου οι μυς έχουν διασταλεί, ο αρχιτέκτονας του ναού την ένωσε, και πολύ ευφυώς καμπύλωσε τις γενέτειρες του κίονα, χωρίς όμως την αύξηση της κάτω διαμέτρου του, και του προσέδωσε έτσι τη λεγόμενη **ένταση**.

Μετά από όλα αυτά θα μπορούσαμε να πούμε ότι η “ιστορία” του κίονα ξεκινάει με τη συνεχή μείωση της διατομής του, καθώς ανυψώνεται για να φτάσει στο επιστύλιο και ολοκληρώνεται με την έντασή του, δηλαδή

τη διεύρυνση των γενετειρών του, μόλις αναλάβει τα φορτία του.

Σε συμβολικό επίπεδο είχαμε αναφέρει πιο πάνω ότι οι κίονες παραπέμπουν στους ήρωες, που καταφέρνουν να κάνουν την υπέρβαση και να ενωθούν με το θείο. Με τη χρήση της μείωσης και της έντασης των κίωνων του Παρθενώνα, ο παραπάνω συμβολισμός ολοκληρώνεται πλήρως.

Πράγματι, ο ήρωας στην επιθυμία του να υψωθεί για να φτάσει το θείον είναι αναγκασμένος να πετάξει τα περιττά των κοινών ανθρώπων (η μείωση). Όταν όμως έλθει σε επαφή με το πεπρωμένο του, τότε θα πρέπει να πληρώσει το τίμημά του, που δεν είναι άλλο από το επαχθές έργο που θα κληθεί να επιτελέσει (η ένταση).

Επίσης, οι άξονες των κίωνων, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, αντί να είναι κατακόρυφοι είναι κεκλιμένοι προς το εσωτερικό του ναού. Μάλιστα, οι άξονες των γωνιακών κίωνων γέρνουν μέσα στο επίπεδο που διχοτομεί κάθε γωνία του ναού. Όλοι οι άλλοι κίονες γέρνουν προς το εσωτερικό του ναού, παράλληλα ο ένας προς τον άλλο.

Οι αρμοί των σπονδύλων είναι πάντα κάθετοι προς τον άξονα του κίονα. Και ο χαμηλότερος σπόνδυλος, ενώ στην κάτω επιφάνειά του είναι εντελώς οριζόντιος, στην πάνω επιφάνειά του είναι, προς τα έξω, ψηλότερος κατά ορισμένα εκατοστά (4 εκατοστά για τους γωνιακού κίονες) από όσο είναι προς τα μέσα.

Η καμπυλότητα των κίωνων του Παρθενώνα αυξάνει την αντισεισμική θωράκιση της κατασκευής, δεδομένου ότι οι αντικριστοί καμπυλόγραμμοι κίονες του ναού φτιάχνουν αντίστοιχα οιονεί θολωτά πλαίσια, πάνω στα

οποία η οριζόντια συνιστώσα του σεισμικού κραδασμού είναι ευμενέστερη, από ό,τι θα ήταν πάνω σε μια μη θολωτή κατασκευή.

Την προς τα μέσα κλίση των κίωνων παρακολουθούν και οι τοίχοι των μακρών πλευρών του σηκού (όχι όμως των στενών), αλλά μόνο στην εξωτερική τους όψη. Στο εσωτερικό του σηκού η ύπαρξη τέτοιας καμπύλης θα αποτελούσε μια πίεση του εσωτερικού χώρου, ενώ ακριβώς η δημιουργία άνεσης του χώρου ήταν το επιδιωκόμενο.

Με την ευκαιρία, θα αναφέρουμε τα όσα σημαντικά και ενδιαφέροντα υποστήριξε ο παγκοσμίου φήμης Έλληνας μαθηματικός **Κωνσταντίνος Καραθεοδωρή**, αναφορικά με τις περίφημες καμπύλες του Παρθενώνα.

Αρχικά, θα πρέπει να πούμε ότι ο αρχιτέκτονας *Penrose* ήταν ο πρώτος που είχε εκφράσει τη γνώμη, τουλάχιστον για τις καμπύλες του στυλοβάτη του Παρθενώνα, ότι αυτές ήταν παραβολές. Την ίδια άποψη διατύπωσε αργότερα και ο Αμερικανός αρχαιολόγος *Stevens*, στηριζόμενος σε αναφορές του Βιτρούβιου σχετικά με τον τρόπο χάραξης των καμπυλών αυτών.

Ο *Καραθεοδωρή*, όμως, υποστήριξε ότι τον 5^ο π.Χ. αιώνα οι μαθηματικοί δεν είχαν αναπτύξει ακόμα τη γεωμετρία των κωνικών τομών(δηλαδή της έλλειψης, της παραβολής και της υπερβολής).

Ο Ικτίνος τις μόνες καμπύλες που γνώριζε στην εποχή του ήταν οι κύκλοι μεγάλης διαμέτρου, οι οποίοι στην πραγματικότητα δεν διαφέρουν καθόλου από τις παραβολές. Η χάραξη δε των μεγάλων κύκλων στηρίζεται σε θεώρημα, το οποίο ήταν γνωστό στον μεγάλο μαθηματικό *Ιπποκράτη τον Χίο*, ο οποίος εκείνη την

εποχή (450 π.Χ.) ζούσε και δίδασκε στην Αθήνα.

Ο κορμός του δωρικού παρθενώνειου κίονα παρουσιάζει είκοσι(20) **ραβδώσεις**. Αυτές επιβλήθηκαν για λόγους βαθύτατα αισθητικούς, με την ενεργητική υπόσταση των κίωνων να τονίζεται ακόμη περισσότερο, κάνοντας πιο έντονη την ανυψωτική τάση τους.

Δεν είναι τυχαίο ότι τις ραβδώσεις στους κίονες είχαν χρησιμοποιήσει προηγουμένως και άλλοι λαοί, όπως: *Αιγύπτιοι, Ασύριοι, Πέρσες και οι Μηκυναίοι Έλληνες*. Πιο κάτω θα αναφέρουμε περισσότερα. Η διαφορά είναι ότι οι Αθηναίοι τις διαμόρφωσαν κατά τον πιο ωραίο τρόπο.

Οι αβαθείς κοιλότητες, που καταλήγουν σε οξείες ακμές, δημιουργούν ελαφρούς σκιοφωτισμούς, που οδηγούν το βλέμμα του θεατή άκοπα στα υπερκείμενα μέλη του μνημείου, όπου βρίσκεται το μεγαλύτερο διακοσμητικό ενδιαφέρον.

Στον Παρθενώνα, η ράβδωση δεν είναι ένα απλό τόξο κύκλου, αλλά έχει τη μορφή **τρίκεντρου τόξου** [βλέπε εικ. 63], που κοινά καλείται **«λαβή κανίστρου»**. Εάν η καμπύλη αποτελείτο από ένα και μόνο τόξο κύκλου θα ήταν αβαθέστερη, ενώ έτσι με τη διάσπαση της συνέχειας της καμπυλότητας αλλάζει ο σκιοφωτισμός, ώστε να ευχαριστιέται το βλέμμα του εκλεπτυσμένου παρατηρητή.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η δίεδρη γωνία τής ακμής τής ράβδωσης διαφέρει ελαφρά της ορθής γωνίας. Έτσι, χωρίς να φτάνει σε ενοχλητική, αισθητικά, οξύτητα και να υπόκειται ευκολότερα σε φθορά, διατηρεί και την επιδιωκόμενη νευρώδη αρρενωπή εντύπωση, σε σχέση με τη χαλαρότερη **ταινία** της ακμής του *“θηλυπρεπούς”* ιωνικού κίονα του Ερεχθείου.

Στο υποτραχήλιο του κίονα η χάραξη των ραβδώσεων μεταβάλλεται και γίνεται αναλογικά βαθύτερη με κάπως οξύτερη ακμή, ώστε με την ένταση της σκιάς στην περιοχή αυτή να προετοιμαστεί ο θεατής ήρεμα, για την απόλαυση των σοφών σκιοφωτιστικών παιχνιδισμάτων του αμέσως υπερκείμενου κιονόκρανου [βλέπε εικ. 65].

Και αυτή η μεταβολή της ράβδωσης δεν γίνεται δυσάρεστα αντιληπτή, εξαιτίας της περιφερειακής χαραγής της εντομής, που παρεμβάλεται λόγω του υπερκείμενου κιονόκρανου.

Στους εσωτερικούς κίονες του ναού (Πρόναου και Οπισθόδομου), ενώ η κοιλότητα των ραβδώσεων γίνεται αναλογικά βαθύτερη σε σχέση με αυτές των εξωτερικών κίωνων (της περίστασης), ταυτοχρόνως το τρίκεντρο τόξο τείνει να εκφυλιστεί σε μοναδικό τόξο κύκλου. Αυτό συμβαίνει, επειδή στους εσωτερικούς κίονες το ηλιακό φως δεν πέφτει απευθείας, αλλά διαχέεται λόγω των ανακλάσεων, οπότε πρέπει να παρουσιάζεται απαλότερη καμπύλη.

Επίσης, υπήρχαν τμήματα εσωτερικών κίωνων, τα οποία βρίσκονταν εντός περιοχής, που φωτιζόταν ορισμένες χρονικές περιόδους απευθείας από τις ηλιακές ακτίνες. Επειδή οι κίονες αυτής της κατηγορίας ήταν σε δευτερεύουσα θέση, ως προς τον παρατηρητή, σε σχέση με τους κίονες της περίστασης, έπρεπε η κοιλότητα των ραβδώσεών τους να είναι εντονότερη, ώστε να μην εξαφανίζονται οι κίονες αυτοί στο πίσω δημιουργούμενο αρχιτεκτονικό βάθος.

Για τον ίδιο λόγο, η ακμή των ραβδώσεών τους έχει ίδια περίπου γωνία με αυτή του υποτραχήλιου των εξωτερικών κίωνων της περίστασης, που αναφέραμε παραπάνω.

Ας σταθούμε λίγο ακόμα στους εσωτερικούς κίονες του ναού. Μια προσεκτική ματιά αποκαλύπτει ότι οι εν λόγω κίονες ήσαν λεπτότεροι των εξωτερικών, ώστε να δημιουργηθεί μια εντύπωση προοπτικού βάθους.

Ειδικότερα, οι κίονες αυτοί ήσαν χαμηλότεροι των εξωτερικών· έτσι βλέποντας ο θεατής να χαμηλώνουν απότομα, τους υπολόγιζε μακρύτερα απ' ό,τι πραγματικά ήσαν. Επειδή όμως δεν ήσαν και τόσο μακριά, όσο νόμιζε, θα του φαίνονταν ογκωδέστεροι, αν διατηρούσαν τον ίδιο όγκο με τους εξωτερικούς κίονες. Θα έπρεπε, λοιπόν, να λεπτύνουν, αλλά χωρίς να στενέψουν αισθητά, διότι η οπτική απάτη θα ήταν κωμική και απίστευτη. Τους λέπτυναν λοιπόν τόσο, όσο θα έπρεπε, και ταυτόχρονα τους έδωσαν τον ίδιο αριθμό ραβδώσεων με τους εξωτερικούς, ώστε να αποκτήσουν ξανά κάποιο εύρος οπτικό. Έτσι, η όλη εντύπωση χιζόταν προσεκτικά μέσα από ένα παιχνίδι διαδοχικών μειώσεων και αυξήσεων, με στόχο το τελικό αποτέλεσμα να κερδίζει σε χάρι.

Οι ακμές των ραβδώσεων των κίωνων του Παρθενώνα είναι τέλειες γραμμές χωρίς ψεγάδια, χωρίς στραβάδες και χωρίς κυματισμούς. Αυτό γίνεται πιο εντυπωσιακό, εάν σκεφτεί κανείς ότι οι αρχαίοι μαρμαροτεχνίτες πελεκούσαν σε όρθια στάση. Πελεκούσαν, δηλαδή, κατά μέτωπο (όχι σε πάγκο, που είναι πιο εύκολο) όλο το μήκος των ραβδώσεων, αφού δηλαδή οι σπόνδυλοι των κίωνων είχαν τοποθετεί στη θέση τους, και οι κίονες είχαν πάρει την οριστική μορφή τους ως αρχιτεκτονικά μέλη του όλου οικοδομήματος.



Εικ. 63 Στήριξη πρώτου σπονδύλου δωρικού κίονα πάνω στο στυλοβάτη.

Θα πρέπει, βεβαίως, να αναφερθεί ότι οι σπόνδυλοι σηκώνονταν στη θέση τους σε ημίεργη μορφή, δηλαδή υπήρχε ένα κάποιο πρώτο χοντρικό λάξευμα πριν την τοποθέτησή τους.

Ένα ενδιαφέρον ερώτημα που μπορεί να τεθεί είναι: «Πόθεν άραγε οι ραβδώσεις των ελληνικών κίωνων, είτε δωρικού, είτε ιωνικού ρυθμού;» Πιστεύουμε ότι στο εν λόγω ερώτημα δεν υπάρχει βάσιμη και οριστική απάντηση, αλλά πιθανή. Συγκεκριμένα: οι ραβδώσεις των ελληνικών κίωνων είναι ίσως δάνειο εξ Αιγύπτου, όπου όμως πάνω του ενήργησε η γνωστή ελληνική ευφυΐα και το απογείωσε αισθητικά.

Ειδικότερα, στην κλιμακωτή πυραμίδα, που βρίσκεται

στη *Σακκάρα*⁵, η οποία κατασκευάστηκε πριν από 4.700 περίπου χρόνια, για να αποτελέσει τον τάφο του *Φαραώ Ζοζέρ*, και σήμερα έχει αποκατασταθεί η εξωτερική της πρόσοψη, υπάρχουν κίνες στην είσοδό της, στους οποίους η παράπλευρη επιφάνεια αποτελείται από κυρτές ραβδώσεις, που δημιουργούν κατακόρυφες στενές σκοτίες εν είδει κατακόρυφων γραμμών, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στην εικ. 64.

Οι Έλληνες, φαίνεται, βλέποντας αυτή την καταρχάς ενδιαφέρουσα γλυπτική λύση των Αιγυπτίων και παράλληλα εντοπίζοντας που έπασχε αισθητικά, θα πήραν την αιγυπτιακή ιδέα, και στη συνέχεια θα έδωσαν μια δική τους λύση, αισθητικά άψογη.

⁵ Η **Σακκάρα** της Αιγύπτου αναφέρεται ως τόπος ενταφιασμού από την αρχαιότητα, ακόμα και από την αρχαϊκή περίοδο της πρώτης Δυναστείας. Η περιοχή είναι ιδιαίτερα γνωστή για την κλιμακωτή πυραμίδα του *Ζοζέρ* που χρονολογείται από την τρίτη Δυναστεία γύρω στα 2.650 π.Χ.

Διάφοροι Φαραώ της πέμπτης και έκτης δυναστείας έχτισαν τις πυραμίδες τους σ' αυτή την περιοχή. Ακόμα και ανώτεροι ιερείς είχαν ταφεί εδώ, αφού η *Σακκάρα* ήταν νεκρόπολη της ανακτορικής πόλης *Μέμφις*. Οι τάφοι της πρώτης ενδιάμεσου περιόδου που ακολούθησε - αν και μικροί - αποτελούν αποδεικτικά στοιχεία της αδιάκοπης παράδοσης του παλαιού βασιλείου.

Την εποχή του μέσου βασιλείου οι τάφοι γίνονταν στον περίγυρο της πυραμίδας του *Τέτι Γ'* καθώς και στα νότια της *Σακκάρα*, όπου βρίσκονται και ορισμένοι τάφοι της εποχής της δέκατης τρίτης Δυναστείας.

Την εποχή του νέου βασιλείου η νεκρόπολη της *Σακκάρας* γνώρισε εκ νέου μεγάλη ανάπτυξη. Οι τάφοι αυτής της εποχής είναι μικρά ομοιώματα ναών και ανακτόρων. ([www.skai.gr / news / world / aigyptos - anoigei - gia - proti - fora - i - klimakoti - pyramida - tou - zozer - fotografies](http://www.skai.gr/news/world/aigyptos-anoigei-gia-proti-fora-i-klimakoti-pyramida-tou-zozer-fotografies), 3/01/2020.)



Εικ. 64 Οι κίονες εισόδου της πυραμίδας του Ζοζέρ.

Ουσιαστικά, δηλαδή, γύρισαν «τα μέσα έξω» τις ραβδώσεις των αιγυπτιακών κίωνων, ανοίγοντας τις κατακόρυφες σκοτίες, ώστε να γίνουν αύλακες και στενεύοντας τις κυρτές ραβδώσεις, ώστε να γίνουν ακμές (στην περίπτωση των κίωνων δωρικού ρυθμού) ή στενές λωρίδες (στην περίπτωση των κίωνων ιωνικού ρυθμού).

Με αυτόν τον τρόπο, αποφεύχθηκε η αίσθηση της διόγκωσης («πριζήματος») της παράπλευρης επιφάνειας των κίωνων που παραπέμπει σε οιονεί «επαπειλούμενη» αστοχία του λίθινου ή μαρμάρινου υλικού. Κυρίως αποφεύχθηκαν οι έντονες κατακόρυφες σκιάσεις, ανάμεσα στις διαδοχικές γλυπτικές κυρτώσεις, που σίγουρα εγκλωβίζουν ασφυκτικά το βλέμμα του θεατή και δεν αφήνουν τον ίδιο να γευτεί ελεύθερα και αρμονικά την αισθητική του όλου οικοδομήματος. Με αυτή τη λύση οι Έλληνες προσέδωσαν επιπλέον ρωμαλεότητα στους κίονες του δωρικού ρυθμού και ταυτόχρονα ραδινότητα στους κίονες του ιωνικού ρυθμού.

Το **κιονόκρανο** [βλέπε εικ. 65] αρχίζει ακριβώς πάνω από την **εντομή** ή **εγκοπή** (αβαθές και στενό περιφερειακό χάραγμα), όπου θεωρείται ότι τελειώνει ο κορμός του κίονα και έχει ως κύριο αισθητικό και στατικό προορισμό την παραλαβή των άνωθεν φορτίων που επιβάλλονται και τη μεταβίβασή τους δια μέσου του κορμού του κίονα στον στυλοβάτη.

Το κιονόκρανο διαιρείται σε **υποτραχήλιο**, **εχίνο** με τους **ιμάντες** και **άβακα** [βλέπε εικ. 65]. Ο εχίνος έλαβε το όνομά του από τη μορφή αγγείου που έχει. Πράγματι, εχίνος σήμαινε αρχικά τον *ακανθόχοιρο*, αλλά και τον *αχινό*. Επίσης, σήμαινε το *αγγείο*, ένα είδος χύτρας.

Ο **άβακας** είναι ο πρώτος που παραλαμβάνει τα υπερκείμενα φορτία και έχει μορφή χαμηλού πρίσματος τετραγωνικής διατομής. Έτσι, συνδυάζει και το επίμηκες του επιστυλίου και το κυκλικό του κίονα.

Το κιονόκρανο κάθε κίονα των πτερών του ναού αποτελεί τον οιονεί 12° σπόνδυλό του και, μάλιστα, με διάσταση καθ' ύψος που αντιπροσωπεύει το 1/12 του ύψους του κίονα με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια (απόκλιση μόνο 0,57%), όταν οι αντίστοιχες αποκλίσεις των λοιπών μεταβλητού ύψους σπονδύλων ενός τέτοιου κίονα, κυμαίνονται από το -23,76% έως το +21,58%.

Πράγματι έχουμε:

(ύψος υποτραχηλίου 0,180 m + ύψος ιμάντων 0,064 m + ύψος εχίνου 0,275 m + ύψος άβακα 0,347 m) = 0,866 m. Ελάχιστο ύψος σπονδύλου κίονα πτερών 0,664m. Μέγιστο ύψος σπονδύλου κίονα πτερών 1,059m. Συνολικό ύψος κίονα πτερού 10,461m.

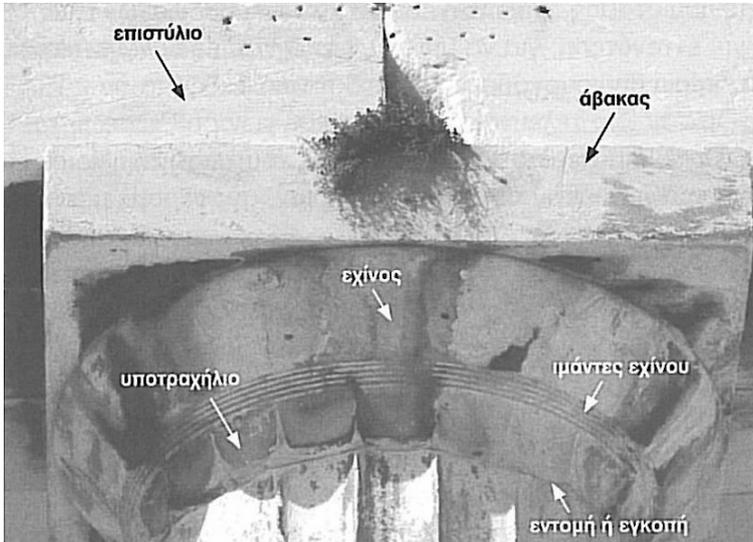
Επομένως μέσο ύψος σπονδύλου: $10,461\text{m}/12 = 0,871\text{m}$ και άρα οι αποκλίσεις είναι:

$$(1,059\text{m} - 0,871\text{m})/0,871\text{m} = + 0,2158 = + 21,58\%$$

$$(0,664\text{m} - 0,871\text{m})/0,871\text{m} = - 0,2376 = - 23,76\%$$

$$(0,866\text{m} - 0,871\text{m})/0,871\text{m} = - 0,0057 = - 0,57\%$$

Από την αρχιτεκτονική διάρθρωση κίωνων και τοίχων και συγκεκριμένα στις κεφαλές ή τις γωνίες των τοίχων, όπου τα επιστύλια, που τρέχουν πάνω από τα κιονόκρανα, πακτώνονται σε αυτούς τους τοίχους, δημιουργούνται ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά μέλη, με ορθογωνική διατομή αράβδωτα, όπως είναι ο τοίχος, του οποίου αποτελούν



Εικ. 65 Λεπτομέρειες δωρικού κινόκρανου.

επέκταση. Αυτά τα αρχιτεκτονικά μέλη ονομάζονται **παραστάδες**.

Το άνω μέρος των παραστάδων απαιτεί κατάλληλη διαμόρφωση για τη μεταβίβαση των φορτίων, αντίστοιχη με αυτή του κινόκρανου. Το νέο αυτό μέλος καλείται επίκρανο [βλέπε εικ. 50 και 74]. Στο επίκρανο, βεβαίως, διακρίνουμε πάλι **άβακα**, **εχίνο** και **υποτραχήλιο**, με τις κατάλληλες διαφορές (τροποποιήσεις) που οφείλονται στη σύνδεση του επίκρανου με την ορθογωνική διατομή της παραστάδας [βλέπε εικ. 74].

Η βάση για τη διαστασιολόγηση του Παρθενώνα ήταν το μέγεθος του αγάλματος της Αθηνάς στον σηκό. Αυτό καθόρισε, αρχικώς, το ύψος του ναού και στη συνέχεια το πλάτος και το μήκος του, με βάση συγκεκριμένη

αναλογία που τηρήθηκε από τον αρχιτέκτονα Ικτίνο. Ειδικότερα:

α) Κατέστη αναγκαίο να διαπλατυνθεί ο σηκός του Παρθενώνα, καθόσον ο Φειδίας δεν ήθελε να επαναληφθεί στην Αθήνα το αισθητικό σφάλμα που είχε υπάρξει στην Ολυμπία, όπου το επίσης κολοσιαίο και χρυσελεφάντινο άγαλμα του Δία είχε τοποθετηθεί εκεί σε στενόχωρο σηκό.

Η διαπλάτυνση του σηκού του Παρθενώνα έγινε σε βάρος του πλάτους των πλάγιων πτερών του ναού, δεδομένου ότι σε κανένα άλλο δωρικό ναό του 5^{ου} π.Χ. αιώνα δεν υπήρχε τόσο στενή κατά μήκος περίπτωση (πτερό), σε σχέση πάντα με το πλάτος του σηκού.

Η αύξηση του πλάτους του σηκού είχε επακόλουθα, γιατί επέβαλε να αυξηθούν οι κίνες των προστάσεων πρόανου και οπισθόδομου από 4 σε 6 και εν τέλει να αυξηθούν οι κίνες των εγκαρσίων πτερών από 6 σε 8. Αυτή η αύξηση των κατά πλάτος κίωνων είχε ως αποτέλεσμα να αυξηθούν και οι κατά μήκος κίνες του ναού από τους συνήθεις $13(=2 \times 6 + 1)$ κίνες σε $17(=2 \times 8 + 1)$ κίνες.

β) Η αρχιτεκτονική μορφή του ναού πειθάρχησε σε μια βασική μαθηματική αναλογία, ως την ονομάσουμε *modulor* Ικτινού ή απλά *modulor*, που εκφράζεται από το μαθηματικό λόγο: $[(\alpha)/(2\alpha+1)]$, όπου $\alpha = 4$. Έτσι η τιμή του λόγου αυτού είναι: $[(4)/(2 \times 4 + 1)] = 4/9$.

Οι διαστάσεις, λοιπόν, του ναού επιλέχθηκαν με τρόπο, ώστε να τηρείται η παραπάνω αναλογία και παράλληλα να εγγράφεται με άνεση στον σηκό το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς. Έτσι έχουμε τα εξής:

• Ο λόγος του πλάτους **b** του στυλοβάτη προς το μήκος του **a** είναι: $b/a = 30,88/69,50 = 4/9$.

•Ο λόγος του ύψους **h** του ναού προς το πλάτος του **b** είναι: $h/b = 13,70/30,88 = 4/9$.

•Ο λόγος του ύψος **h** του ναού προς το μήκος του **a** είναι: $h/a = 13,70/69,50 = 16/81 = (4/9)^2$.

Τον παραπάνω γενικό λόγο: $[(\alpha)/(2\alpha+1)]$ ικανοποιούν και οι αριθμοί των κίωνων εκάστης κατά μήκος και κατά πλάτος κιονοστοιχίας του ναού, καθόσον ισχύει η σχέση: $8/17 = [(8)/(2 \times 8 + 1)]$.

Επίσης, ο λόγος της κάτω διαμέτρου **d** ενδιάμεσου κίονα της εξωτερικής κιονοστοιχίας προς το ενδιάμεσο μεταξόνιο(απόσταση μεταξύ των αξόνων δυο διαδοχικών κίωνων) **s** της θεωρούμενης κιονοστοιχίας είναι: $d/s = 1,900 / 4,300 = 4/9$.

Και η διαστασιολόγηση της κάτω διαμέτρου κάθε γωνιακού εξωτερικού κίονα του ναού, προκειμένου να ακυρωθεί η δράση της φωταύγειας(;) υπακούει στη σχέση: $\{[s' - [(d/2) + (d'/2)]]/s'\} = 4/9$ όπου **s'** το ακραίο μεταξόνιο, **d'** η διάμετρος κάτω βάσης γωνιακού κίονα και **d** η διάμετρος κάτω βάσης του γειτονικού προς τον γωνιακό κίονα.

Από αυτήν τη σχέση προκύπτει ότι μεταξύ του μήκους του ακραίου ελευθέρου ανοίγματος (μετακίονιου) μιας κιονοστοιχίας του ναού προς το ακραίο μεταξόνιο της θεωρούμενης κιονοστοιχίας, ακολουθεί το modulus σχεδιασμού του ναού 4/9. Πράγματι, εάν θέσουμε στο πρώτο μέλος της υπόψη μαθηματικής σχέσης τις τιμές των παραπάνω μεγεθών ήτοι: $s' = 3,690m$ (ακραίο μεταξόνιο), $d' = 1,968m$ (διάμετρος γωνιακού κίονα) και $d = 1,900 m$ (διάμετρος μη γωνιακού κίονα), θα έχουμε: $\{[3,69 - (1,900/2 + 1,968/2)]/3,69\} = 1,756 / 3,69 = 0,475 \approx 0,444 = 4/9!$

Με την παραπάνω διαστασιολόγηση των μετακιονίων

προκύπτει εύστυλος κιονοστοχία, με αποτέλεσμα να υπάρχει απόλυτη σαφήνεια στη διαδοχή των κίωνων, ώστε να διακρίνονται και να αντιτίθενται μεταξύ τους. Με αποτέλεσμα, ο επόμενος κίονας να εμφανίζεται, όταν θα έχει μεν εξαντληθεί ο προηγούμενος, αλλά προτού να έχει εντελώς ατονήσει, δηλαδή, με άλλα λόγια να εμφανίζεται την κατάλληλη στιγμή!

Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο βαθύτερος αριθμός που υπάρχει στο σχεδιασμό του Παρθενώνα είναι ο **πέντε(5)**. Σύμφωνα, με τους ειδικούς μελετητές, κάθε αναλογία που έχει χρησιμοποιηθεί στο σχεδιασμό του ναού αυτού (πέραν της κυρίαρχης αναλογίας **4/9** που αναφέραμε προηγουμένως, υπάρχουν και οι δευτερεύουσες: $1/6$, $2/7$, $3/8$, $5/10$, $6/11$, $7/12$, $8/13$, και $9/14$), παρουσιάζει ως διαφορά των όρων τους τον αριθμός 5.

Η μείωση των κίωνων του Παρθενώνα είναι επίσης ίση με $1/5$ και το μήκος του άβακα των κιονόκρανων είναι ίσο με $1/5$ του ύψους των κίωνων. Τέλος, το μέγιστο της έντασης στους κίονες αυτούς εμφανίζεται στα $2/5 = 2 \times (1/5)$ του ύψους τους.

Όσον αφορά τον αριθμό των εξωτερικών κίωνων του Παρθενώνα, σύμφωνα με το **Ε. Σταμάτη** (διαπρεπή ιστορικό των Μαθηματικών), αυτός σχετίζεται και με το λόγο **9/8**, που εκφράζει τον τόνο της μουσικής με τον οποίο, όπως ανακάλυψε ο Πυθαγόρας, κατασκευάζεται η μουσική κλίμακα.

Είναι γνωστή η αναλογία που αναφέρεται στον «*Τίμαιο*» του Πλάτωνα: $6/8 = 9/12$. Συγκεκριμένα, ο αριθμός 8, ο οποίος εκφράζει τη «*μέση*» (κεντρική νότα) των αρχαίων είναι ο αρμονικός μέσος των 6 και 12 που είναι τα άκρα μέλη της πυθαγόριας μουσικής κλίμακας

(αντίστοιχα «υπάτης», πιο χαμηλής νότας και «νήτης» πιο υψηλής νότας). Πράγματι ισχύει: $\{2 / [1/6 + 1/12] = 8\}$. Ο αριθμός 9 που εκφράζει την «παραμέση» των αρχαίων είναι ο αριθμητικός μέσος όρος των παραπάνω αριθμών 6 και 12.

Εν τέλει, το άθροισμα των όρων του κλάσματος $9/8$ δίνει τον αριθμό $17 (= 9+8)$, που είναι ο αριθμός των κίωνων της κατά μήκος πλευράς του ναού, και ο παρανομαστής οκτώ (8) είναι ο αριθμός των κίωνων της κατά πλάτος πλευράς του ναού.

Ο Ικτίνος με αυτό τον τρόπο πέτυχε παράλληλα και ένα άλλο στόχο, κατόρθωσε δηλαδή να ολοκληρώσει την καλλιτεχνική του σύλληψη, που αναφέρεται στην ένταση των κίωνων, με αυτή που δίνει την εντύπωση ανορθωμένων βραχιόνων. Έτσι, όλοι οι κίονες του Παρθενώνα μοιάζουν με ανορθωμένους βραχίονες σε στάση προσευχής προς τη θεά Αθηνά, με ένα διηνεκή ύμνο προς την Παλλάδα.

Ως γνωστόν, οι αρχαίοι Έλληνες, όταν προσεύχονταν στους θεούς, ύψωναν τους βραχιόνές τους προς τον ουρανό, κάνοντας τις επικλήσεις τους ή αναπέμποντας κάποιο ύμνο. Επομένως, η θεμελιώδης μουσική αναλογία $9/8$, που υφέρπει στην εκλογή του αριθμού των κίωνων του Παρθενώνα, έχει πράγματι κάποιο βαθύτερο νόημα.

Με την ευκαιρία, ας δούμε και έναν άλλο συμβολισμό σε αυτόν τον υπέροχο ναό, που σχετίζεται πάλι με τη μουσική κλίμακα. Από τον 6^ο αιώνα π.Χ., όταν η επτάχορδη λύρα έγινε οκτάχορδη, τα ονόματα των χορδών ήταν τα ακόλουθα:

• **νήτη, νεάτη** (σημαίνει τελευταία, γιατί ήταν η πιο απομακρυσμένη από το σώμα του κιθαρωδού, και τονικά

ήταν η πιο ψηλή)´

- **παρანήτη** (η αμέσως πριν τη νήτη προς τα κάτω τονικά)´

- **τρίτη** (η τρίτη πριν τη νήτη προς τα κάτω τονικά)´

- **παραμέση** (η πλαϊνή της μέσης προς τα πάνω τονικά)´

- **μέση** (η κεντρική νότα)´

- **λιχανός** (η πλαϊνή της παρυπάτης προς τα πάνω τονικά, λεγόταν έτσι, γιατί παιζόταν με το λιχανό δάκτυλο, δηλαδή το δείκτη)´

- **παρυπάτη** (η πλαϊνή της υπάτης προς τα πάνω τονικά)´

- **υπάτη** (σημαίνει η πρώτη, γιατί ήταν η πιο κοντινή στο σώμα του κιθαρωδού, και τονικά ήταν η πιο χαμηλή νότα).

Στον Παρθενώνα υπάρχουν δομικά - διακοσμητικά οκτώ στάθμες, και εάν θεωρηθεί ο ναός συμβολικά ως θεϊκό μουσικό όργανο αφημένο πάνω στο βράχο της Ακρόπολης, τότε έχουμε:

- Την **κρηπίδα**, που αντιπροσωπεύει την **υπάτη**.

- Τους **κίονες** (μέχρι του τελευταίου σπονδύλου), που αντιπροσωπεύουν την **παρυπάτη**.

- Τα **κιονόκρανα**, που αντιπροσωπεύουν το **λιχανό**· εάν θεωρήσουμε ότι οι κίονες λειτουργούν ως βραχίονες, τότε τα κιονόκρανα λειτουργούν ως δάκτυλα(!), προκειμένου να κρατήσουν τα υπερθεν δομικά μέρη του ναού.

- Το **επιστύλιο**, που αντιπροσωπεύει τη **μέση**· εάν θεωρήσουμε ότι το επιστύλιο λειτουργεί εξωτερικά ως η κεντρικότερη ζώνη του ναού, τότε παραπέμπει σε

μέση(!).

•Τα **τρίγλυφα** - **μετόπες**, που αντιπροσωπεύουν την **παραμέση**.

•Το **γείσο**, που αντιπροσωπεύει την **τρίτη**.

•Το **καταέτιο γείσο**(οριοθετεί και τη **στέγη** του ναού), που αντιπροσωπεύει την **παρανήτη**.

•Τα **ανθέμια** στη στέγη, που αντιπροσωπεύουν τη **νήτη**.

Επανερχόμενοι στο **4/9**, το περίεργο είναι ότι ο λόγος αυτός έχει τιμή 0,444... όπου το δεκαδικό μέρος μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελείται από μια άπειρη σειρά ψηφίων 444... Ο ακέραιος, όμως, αριθμός 444, με τη σημερινή βέβαια χρονολόγηση, δείχνει συμπτωματικά τη χρονιά της πλήρους επικράτησης του Περικλή στην πολιτική σκηνή της Αθήνας!

Ας αναφέρουμε με συντομία τη σχετική ιστορία. Το 444 π.Χ. ξέσπασε ένας σφοδρός ρητορικός αγώνας μεταξύ των αρχηγών των δύο αντίπαλων πολιτικών παρατάξεων της Αθήνας. Η αντιπολίτευση(αριστοκρατικό κόμμα) με αρχηγό το Θουκυδίδη(όχι τον ιστορικό) έλεγξε δριμύτατα τον Περικλή, για δήθεν κατασπατάληση του δημοσίου χρήματος σε έργα εξωραϊσμού της πόλης και σε ψυχαγωγίες του λαού.

Σε μια στιγμή που η εναντίον του Περικλή κατακραυγή είχε κορυφωθεί, ο εγκαλούμενος ανέβηκε στο βήμα και αντί άλλης απάντησης προσφέρθηκε να καταβάλλει στο δημόσιο ταμείο το δαπανηθέν ποσό από τη δική του περιουσία! Αμέσως, άλλαξε το κλίμα υπέρ του και ξέσπασαν ενθουσιώδεις επευφημίες. Μάλιστα, του δόθηκε εξουσία να δαπανά στο εξής όσα χρήματα θέλει από το δημόσιο ταμείο, για την πόλη της Αθήνας.

Επακολούθησε εξοστρακισμός του Θουκυδίδη και από τότε, δηλαδή από το έτος 444 π.Χ., ο Περικλής έγινε ο αδιαμφισβήτητος πολιτικός ηγέτης της Αθήνας με πλήρη ελευθερία κινήσεων μέχρι σχεδόν το θάνατό του (429 π.Χ.).

Η επιλογή του λόγου **4/9** ως modulator σχεδιασμού ίσως υπαγορεύθηκε και από αιτίες βαθύτατα φιλοσοφικές έως μυστικιστικές. Πράγματι, σύμφωνα με την αρχαία σοφία ο αριθμός τέσσερα (4) εκφράζει την έννοια της μορφοποίησης και ο αριθμός εννέα (9) εκφράζει την έννοια της τελειοποίησης. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι το ζητούμενο στη δημιουργία αυτού του ναού, αλλά και το τελικό αποτέλεσμα που επιτεύχθηκε, ήταν η τελειότητα κατασκευής του.

Ο αριθμός 4/9 μπορεί να εκφραστεί, είτε με τη μορφή: $(2/3) \times (2/3) = [(1/3) + (1/3)] \times [(1/3) + (1/3)] =$
 $= [(0,333333...) + (0,333333...)] \times [(0,333333...) + (0,333333...)]$
 , είτε με τη μορφή: 0,444444...

Αποδομώντας όμως, συμβολικά, το 4/9 παίρνουμε από τη μια πλευρά τέσσερεις(4) “σωρούς” άπειρων ψηφίων τρία(3) και από την άλλη πλευρά ένα “σωρό” άπειρων ψηφίων τέσσερα(4). Εάν, όμως, σε καθένα από τα άπειρα ψηφία 3 προσθέτουμε ένα αντίστοιχο από τα άπειρα ψηφία 4, τότε μπορούμε να πάρουμε ένα άπειρο “σωρό” ψηφίων επτά (7).

Στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία (Πυθαγόρειους και επόμενους): ο αριθμός τρία(3) εκφράζει τη **δράση**, τη δημιουργική ενέργεια. Ο αριθμός τέσσερα(4) εκφράζει **τον Κόσμο** ως μορφή.

Πάντα απασχολούσε ιδιαίτερα τους φιλοσόφους, τους μυστικιστές και τους αλχημιστές η μετάβαση από τον

αριθμό τρία(3) στον αριθμό τέσσερα(4), που γι' αυτούς εξέφραζε τη δημιουργία.

Ο αριθμός επτά(7) **είναι ιερός**, και είχε μάλιστα ταυτιστεί με τη θεά Αθηνά. Η ταύτιση έγινε, διότι για τους αρχαίους φιλοσόφους και οι δυο (ο αριθμός επτά[7] και η Αθηνά) παρουσιάζουν τον ίδιο τρόπο γέννησης. Ειδικότερα:

Η Αθηνά, σύμφωνα με τη Μυθολογία, γεννήθηκε από το κεφάλι του Δία και άρα ήταν *αμήτωρ*, αλλά επίσης και *απάτωρ*, με την έννοια ότι δεν είχε πατέρα ένα άλλο θεό, αλλά τον ίδιο το Δία που ήταν όμως ο πατέρας των πάντων. Τέλος, η θεά ήταν και παρέμεινε παρθένος.

Το ίδιο όμως συμβαίνει και με τον αριθμό επτά(7). Πράγματι, στους δέκα πρώτους στη σειρά βασικούς αριθμούς: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 υπάρχουν μερικοί αριθμοί:

- Που γεννούν άλλους, χωρίς αυτοί να γεννιούνται από άλλους (δηλαδή με συνδυασμό άλλων), όπως ο δυο (2), ο τρία (3) και ο πέντε (5).
- Που γεννιούνται από άλλους και γεννούν άλλους, όπως ο τέσσερα (4).
- Που γεννιούνται από άλλους, αλλά δεν γεννούν άλλους, όπως ο έξι (6), ο οκτώ (8), ο εννέα (9) και ο δέκα (10).
- Που ούτε γεννιούνται από άλλους (δηλαδή *απάτορες* και *αμήτορες*) ούτε γεννούν άλλους (δηλαδή *παρθένοι*), όπως είναι ο αριθμός επτά (7).

Πράγματι, ο αριθμός επτά (7) είναι ο μοναδικός μέσα στη δεκάδα που ούτε συνδυάζεται με άλλον αριθμό για να γεννήσει αριθμό μέσα στη δεκάδα, ούτε προέρχεται από συνδυασμό άλλων αριθμών μέσα στη δεκάδα.

Ο αριθμός ένα (1) είναι φυσικά η γενεσιουργός αρχή,

και για να ακριβολογούμε, οι αρχαίοι σοφοί τον ένα (1) δεν τον θεωρούσαν αριθμό, όπως όλους τους άλλους.

Με τα παραπάνω δεδομένα, μπορούμε να εικάσουμε ότι ο αρχιτέκτονας του Παρθενώνα, ίσως θέλησε μέσα από το 4/9 να υποκρύψει, τεχνηέντως, και τον αριθμό επτά (7) που αντιπροσώπευε αυτή την ίδια τη θεά, προς τιμή της οποίας χτιζόταν ο ναός.

Οι αρχιτέκτονες γνωρίζουν ότι η σειρά που πρέπει να ακολουθείται στις αρχιτεκτονικές συνθέσεις τους, είναι η εξής: πρώτα η αρμονία των όγκων και ύστερα η αρμονία των πλήρων και κενών στις επιφάνειες, κατόπιν η αρμονία των γραμμών και τέλος η αρμονία φωτοσκιάς και κυματίων.

Πράγματι, ο θεατής θα κοιτάξει πρώτα από μακριά το έργο μέσα στο περιβάλλον του, ύστερα το έργο καθ' εαυτό και τέλος τις λεπτομέρειές του. Πρέπει, επομένως, καθώς πλησιάζει το αρχιτεκτονικό έργο να μπορεί αντιλαμβάνεται κάθε τι που προβάλλει, χωρίς να συντρίβει τα προηγούμενα, τα οποία αρχίζουν να χάνονται, αλλά να τα θυμάται και να τα συμπληρώνει.

Και όταν απομακρύνεται, θα πρέπει οι μεγάλες γραμμές και οι όγκοι, τελικά, να ανασυνδέουν τις λεπτομέρειες, που άφησε πίσω του. Έτσι, εξασφαλίζεται μια αδιατάρακτη αρμονική οπτική συνέχεια και συνάφεια πάνω στο αρχιτεκτόνημα, που παρατηρεί ο θεατής, καθώς πλησιάζει ή απομακρύνεται από αυτό.

Στην περίπτωση του Παρθενώνα, τούτο συμβαίνει κατά τον ιδανικότερο τρόπο και οφείλεται σε πολλούς λόγους, ένας εκ των οποίων είναι η βασική αναλογία διαστασιολόγησης 4/9.

Αυτή η αναλογία εφαρμόζεται και τηρείται, όχι μόνο στα μεταξόνια των κιονοστοιχιών (λεπτομέρεια για το θεατή που πλησιάζει πολύ κοντά το ναό), αλλά και στις παράπλευρες επιφάνειες (πλάτος/μήκος ή ύψος/πλάτος) του ναού (για το θεατή που βρίσκεται σε ενδιάμεση απόσταση), και σε ολόκληρο τον όγκο (ύψος / πλάτος / μήκος) του ναού (για το θεατή που βρίσκεται σε μακρινή απόσταση).

Στον Παρθενώνα, η αναφερθείσα οπτική συνέχεια και συνάφεια εκτοξεύεται ακόμη περισσότερο και ισχύει για τον θεατή που, αφενός απομακρύνεται από την Ακρόπολη ή βρίσκεται ήδη μακράν στο γύρω Άστυ και αφετέρου πλησιάζει από το Άστυ σταδιακά, μέχρι να αντικρίσει τις λεπτομέρειες του Παρθενώνα.

Αυτό συμβαίνει, διότι οι διαστάσεις του Ιερού Βράχου με τις αντίστοιχες του Παρθενώνα εξακολουθούν να διατηρούν την αναλογία 4/9, μειωμένη βεβαίως κατά παράγοντα (1/2), για να δημιουργείται και η αίσθηση του «σκαλοπατιού», που προσδίδει αίσθημα αρμονικής ισορροπίας και σταθερότητας μεταξύ των όγκων Ιερού Βράχου(φέροντος) και Παρθενώνα (φερόμενου).

Πράγματι, έχουμε:

Μήκος Παρθενώνα προς (μέσο) μήκος Ακρόπολης :

$$69,50\text{m} / 300\text{m} = 0,232 \approx 0,222 = 0,444/2 = (4/9)/2$$

Πλάτος Παρθενώνα προς (μέσο) πλάτος Ακρόπολης :

$$30,88\text{m} / 150\text{m} = 0,206 \approx 0,222 = 0,444/2 = (4/9)/2$$

Ύψος Παρθενώνα προς (μέσο) ύψος Ακρόπολης :

$$13,78\text{m} / 65\text{m} = 0,212 \approx 0,222 = 0,444/2 = (4/9)/2$$

Το σημαντικό είναι ότι ο βράχος της Ακρόπολης είναι διαστασιολογημένος από τη φύση του και από τις ανθρώπινες παρεμβάσεις (ανοικοδόμηση τειχών στην

κλασική εποχή) κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να τηρείται, κατά το δυνατόν, το $4/9$.

Πράγματι, μέσο ύψος προς μέσο πλάτος Ακρόπολης : $65\text{m} / 150\text{m} = 0,433 \approx 0,444 = 4/9$, και μέσο πλάτος προς μέσο μήκος Ακρόπολης: $150\text{m} / 300\text{m} = 0,500 \approx 0,444 = 4/9$.

Πολύς λόγος γίνεται για *χρυσές αναλογίες*, όταν μιλάμε για αρχαία μνημεία, ακόμα περισσότερο όμως, όταν αναφερόμαστε στον Παρθενώνα. Ας πούμε, με την ευκαιρία αυτή, λίγα λόγια σχετικά με τα... “*χρυσά*” του υπόψη ναού.

Αρχικά, για όσους δεν θυμούνται, θα υπενθυμίσουμε από την *Ευκλείδεια Γεωμετρία* ότι, εάν έχουμε ένα ευθύγραμμο τμήμα μήκους (λ) και το διαιρέσουμε (χωρίσουμε) σε δυο άνισα τμήματα μήκους (α) [το μεγαλύτερο] και μήκους (β) [το μικρότερο], έτσι ώστε ο λόγος του μικρότερου τμήματος προς το μεγαλύτερο να ισούται με το λόγο του μεγαλύτερου προς το όλον, δηλαδή $(\beta)/(\alpha) = (\alpha)/(\alpha + \beta)$, ή $(\beta)/(\alpha) = (\alpha)/(\lambda)$, τότε έχουμε υλοποιήσει τη χρυσή τομή του δοθέντος τμήματος.

Αποδεικνύεται ότι η χρυσή αναλογία, που διεθνώς συμβολίζεται με το γράμμα Φ , έχει τιμή $[1+(5)^{1/2}]/2 = 1,618$. Μάλιστα, ισχύει η σχέση: $(1/\Phi) = (\Phi-1)$. Πράγματι, έχουμε $[(1)/(1,618)] = 0,618 = 1,618 - 1$.

Άρα ένα ορθογώνιο, του οποίου οι δυο πλευρές του ικανοποιούν το λόγο Φ , δηλαδή η μεγάλη του πλευρά είναι κατά 1,618 φορές μεγαλύτερη από τη μικρή ή διαφορετικά, η μικρή πλευρά του είναι το 0,618 της μεγάλης πλευράς, λέγεται *χρυσό ορθογώνιο*.

Σε ένα τέτοιο χρυσό ορθογώνιο εγγράφεται η κάθε

πρόσοψη του Παρθενώνα (ανατολική, δυτική) [βλέπε εικ. 67] με την εξής, όμως, παρατήρηση:

Η κάτω μεγάλη βάση του χρυσού ορθογωνίου συμπίπτει με τη γραμμή στη στάθμη του στυλοβάτη (που έχει μήκους 30,88 m), ενώ η κορυφή του ναού που εγγράφεται στο χρυσό ορθογώνιο, δεν είναι η κορυφή της γωνίας του αετώματος, όπως θα ανέμενε κάποιος λογικά, αλλά είναι ένα σημείο που υλοποιεί τη χρυσή τομή πάνω στο κατά μήκος άξονα του θυσανωτού ακρωτηρίου, το οποίο πρόβαλλε ακριβώς πάνω από την κορυφή του αετώματος και είχε συνολικό ύψος 3,20m.

Το υπόψη σημείο της χρυσής τομής του θυσανωτού ακρωτηρίου βρίσκεται σε απόσταση 1,223μ από τη βάση του. Πράγματι έχουμε $[1,223 / (3,20 - 1,223)] = [(3,20 - 1,223) / 3,20] = 0,618$ (βλέπε εικ. 66).

Επομένως η στάθμη του νοητού αυτού σημείου της χρυσής τομής από την κρηπίδα του ναού είναι:
 $13,776\text{m}$ (στάθμη άνω γείσου) + $4,309\text{m}$ (συνολικό ύψος αετώματος) + $1,223\text{m}$ (ύψος ανθέμιου στο σημείο της χρυσής τομής του στον κατά μήκος άξονα του) = **19,308m**, το οποίο διαφέρει από το θεωρητική στάθμη του χρυσού ορθογωνίου του Παρθενώνα (**19,084m** όπως θα δούμε παρακάτω), μόλις κατά $19,308\text{m} - 19,084\text{m} = + 0,224\text{m}$, δηλαδή + 22,4 εκατοστά. Οι λόγοι, που δόθηκε τούτη η λύση, δεν ήταν τυχαίοι.

Ο ένας εξ αυτών ήταν αισθητικής φύσης και ο άλλος συμβολικής φύσης. Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι: εάν εγγράφονταν οι κορυφές των αμβλειών γωνιών των αετωμάτων, επάνω στις μεγάλες πλευρές των χρυσών ορθογωνίων των προσόψεων του ναού, τότε θα προέκυπταν τύμπανα μεγαλύτερης διάστασης.



Εικ. 66 Το κεντρικό ακρωτήριο(ανθέμιο) του Παρθενώνα.
Φωτ. Από το Μουσείο της Ακρόπολης.

Προκειμένου, όμως, να καλυφτεί η “γύμνια” των μεγαλύτερων τυμπάνων των αετωμάτων, θα έπρεπε να χρησιμοποιηθούν ογκωδέστερα ενδιάθετα γλυπτά, τα οποία θα φαινόταν παράταιρα στον προσερχόμενο πιστό. Σε συνδυασμό δε και με το παρακείμενο τεράστιο χάλκινο άγαλμα της *Αθηνάς Προμάχου* θα ακύρωναν κάθε αίσθημα αρμονίας και ομορφιάς πάνω στον Ιερό Βράχο, πράγμα το οποίο με τόση ιδιαίτερη επιμέλεια καταγίνονταν για να πετύχουν οι αρχαίοι κατασκευαστές.

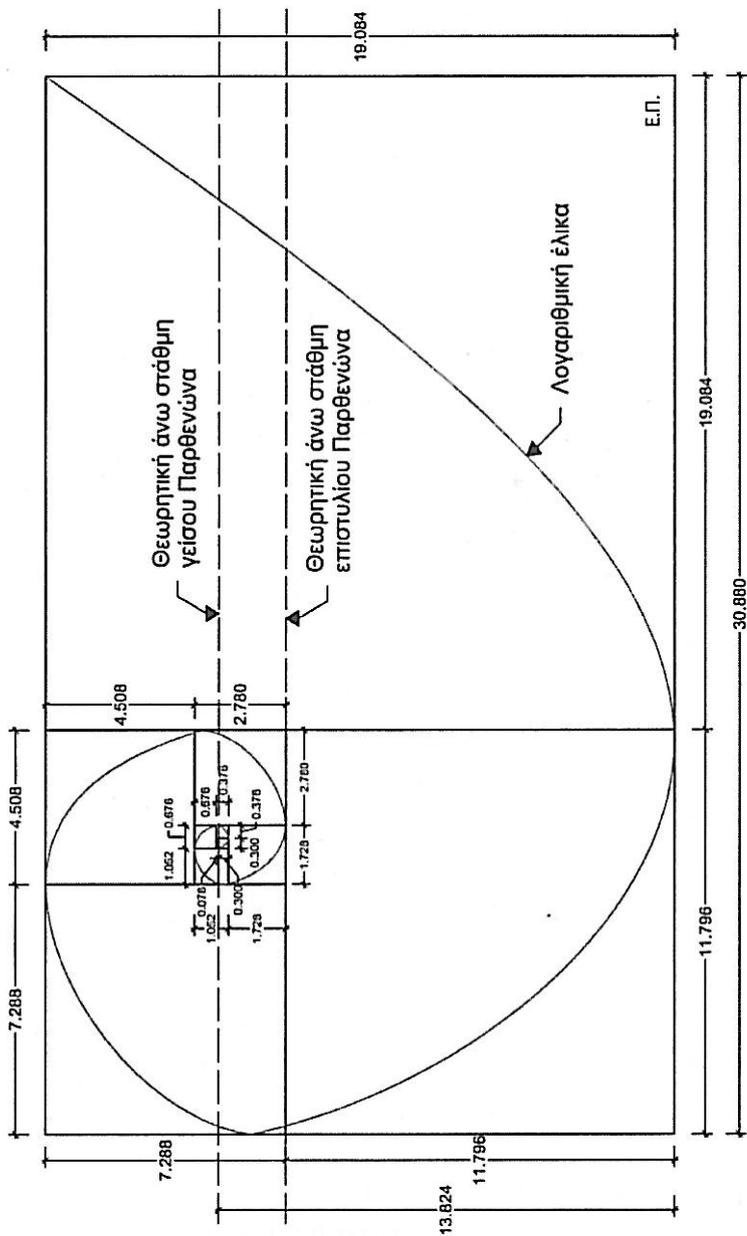
Ας δούμε τώρα αναλυτικότερα τα πράγματα. Εάν σε

καθένα από τα αρχικά χρυσά ορθογώνια των προσόψεων του ναού μοιράσουμε τις επιφάνειές τους, έτσι ώστε να προκύπτει ένα τετράγωνο και ένα ορθογώνιο, τότε, σύμφωνα με ισχύον γεωμετρικό θεώρημα, το νέο ορθογώνιο που προκύπτει είναι και αυτό χρυσό.

Εάν εξακολουθήσουμε τη διαδικασία αυτή, χωρισμού σε ένα νέο τετράγωνο και ένα νέο ορθογώνιο, η πλευρά που θα τα διαχωρίσει, θα βρίσκεται υψομετρικά στην επάνω στάθμη των επιστυλίων, εκεί όπου περατώνεται το πρώτο κομμάτι του ναού (κολώνες - επιστύλια) [βλέπε εικ. 67]. Πράγματι: μήκος μεγάλης πλευράς αρχικού χρυσού ορθογωνίου της πρόσοψης **30,88m**. Άρα μήκος μικρής (κατακόρυφης) πλευράς αρχικού χρυσού ορθογωνίου $0,618 \times 30,88\text{m} = \mathbf{19,084\text{m}}$. Επομένως, σχηματίζεται ένα τετράγωνο πλευράς 19,084 m και ένα χρυσό ορθογώνιο με μικρή πλευρά $(30,88 - 19,084) = 11,796\text{ m}$, και βεβαίως μεγάλη πλευρά 19,084 m.

Εάν, τώρα, χωρίσουμε αυτό το χρυσό ορθογώνιο πάλι σε ένα τετράγωνο (αυτή τη φορά με πλευρά 11,796 m) και σε ένα ορθογώνιο, που θα είναι επίσης χρυσό, με μικρή πλευρά $(19,084 - 11,796) = 7,288\text{m}$ και μεγάλη πλευρά 11,796m, παρατηρούμε ότι ο διαχωρισμός του δεύτερου χρυσού ορθογωνίου έγινε από την οριζόντια γραμμή, η οποία απέχει από τη στάθμη της βάσης του αρχικού χρυσού ορθογωνίου, υψόμετρο **11,796 m**, όσο περίπου είναι και το υψόμετρο της στάθμης του επιστυλίου.

Και για του λόγου το αληθές, με βάση τα σχέδια του καθηγητή Αναστ. Ορλάνδου, το υψόμετρο της στάθμης του επιστυλίου υπολογίζεται π.χ. σε μια θέση, όπου βρίσκεται η μια από τις δυο κεντρικές κολώνες της δυτικής πρόσοψης του Παρθενώνα σε: $(0,866 + 0,73 +$



Εικ. 67 Διαστασιολόγηση άνω στάθμης επιστυλίου και άνω στάθμης γείσου Παρθενώνα.
(Σχέδιο Ειρήνης Ι. Πατσαλού)

$0,852 + 0,821 + 0,835 + 0,900 + 0,876 + 0,772 + 0,824 + 1,088 + 0,997 + 0,900$)m + 1,350m = 10,461m [συνολικό ύψος κολώνας μαζί με κιονόκρανο] + 1,350m [ύψος επιστυλίου] = **11,811m** \approx **11,796m**, επομένως απόκλιση ίση με $11,811\text{m} - 11,796\text{m} = + 0,015\text{m}$, δηλαδή **+ 1,5 cm!**

Εάν επαναλάβουμε τη διαδικασία διαχωρισμού των χρυσών ορθογωνίων, για άλλες οκτώ (8) φορές, η τελική οριζόντια στάθμη, που θα προκύψει, θα ταυτίζεται περίπου με την επάνω στάθμη του γείσου του ναού, δηλαδή με τη στάθμη, όπου περατώνεται ο κυρίως ναός (χωρίς τη στέγη του). Για την ακρίβεια, η μέγιστη διαφορά στις εν λόγω δυο στάθμες είναι $13,776\text{m} - 13,824\text{m} = - 0,048\text{m}$, δηλαδή **- 4,8 cm!**

Όμως, με την παραπάνω διαδικασία διαχωρισμού τού χρυσού ορθογωνίου κατασκευάζεται η *καμπύλη της λογαριθμικής έλικας*, που μπορεί να θεωρηθεί ότι κινείται από το άπειρο προς το απειροστό ή αντίθετα από το απειροστό προς το άπειρο.

Έτσι, οι βασικές στάθμες του ναού, όπως π.χ. αυτές του γείσου και του επιστυλίου, μπορούμε να πούμε ότι χαραχτήκαν με τη χρήση λογαριθμικής έλικας, δηλαδή της πλέον δυναμικής καμπύλης, που κινείται αρμονικά μεταξύ των απώτατων ορίων της Φύσης, ήτοι μεταξύ του μακρόκοσμου και του μικρόκοσμου και τανάπαλιν. Αυτός ο σχεδιασμός προκαλεί σίγουρα κατάπληξη. Δεν θα μπορούσε να είχε γίνει άλλη πιο επιτυχημένη χάραξη σε βασικές στάθμες αρχαίου ναού, από αυτή που τόσο σοφά επέλεξε ο περίφημος Ικτίνος!

Η επιλογή, μάλιστα, των σημείων της χρυσής τομής των καθ' ύψος αξόνων των κεντρικών θυσανωτών ακρωτηρίων, να εγγραφούν στα χρυσά ορθογώνια των

προσώπων, για το λόγο που αναφέραμε πιο πάνω, δεν ήταν αρκετή.

Ο μεγαλοφυής αρχιτέκτονας, ίσως, σκέφτηκε ότι μέσα από τη διαστασιολόγηση των εν λόγω διακοσμητικών θυσανωτών στοιχείων θα μπορούσε να πετύχει και κάτι άλλο ακόμα, να αναρτήσει δηλαδή νοερή ταμπέλλα για τον ιδιοκτήτη του ναού, για να μην... «μπερδεύονται» οι λοιπές θεότητες και προκύψουν... «*θειικοί τσακωμοί*».

Συγκεκριμένα, τα κεντρικά θυσανωτά ακρωτήρια τα διαστασιολόγησε με τέτοιο τρόπο, ώστε οι κορυφές των αετωμάτων να βρεθούν σε κατάλληλη (χαμηλότερη) στάθμη, ώστε οι σχηματιζόμενες αμβλείες γωνίες τους να είναι 150 μοίρες.

Για την ακρίβεια, από τις μετρήσεις που φαίνονται στα σχέδια του καθηγητή *Αναστ. Ορλάνδου* προκύπτει π.χ. για το δυτικό αέτωμα ότι η αμβλεία γωνία του είναι περίπου 150 μοίρες.

Συγκεκριμένα, από μετρήσεις μαρμάρινων τμημάτων του δυτικού τυμπάνου έχουμε $\epsilon\phi\omega = 2,741 / (3,428 - 2,770) = 4,165$, όπου ω είναι το μισό της κεντρικής (αμβλείας γωνίας) του τυμπάνου. Επομένως, $\omega = \text{τοξ}(\epsilon\phi 4,165) = 76,499$ και άρα $2\omega = 2 \times 76,499 = 152^\circ,998 \approx 150^\circ$, ήτοι ποσοστιαία απόκλιση μόλις $2,998/150 = 1,99\%$. Κατόπιν αυτού, οι οξείες γωνίες του αετώματος είναι περίπου $(180 - 150)/2 = 15^\circ$.

Η γωνία των 150° και μάλιστα με ισοσκελείς πλευρές παραπέμπει σε κορυφή κανονικού δωδεκάγωνου, που με τη σειρά του παραπέμπει συμβολικά στο δωδεκάθεο και άρα η κορυφή κανονικού δωδεκαγώνου στο πιο ψηλό σημείο του ναού, δείχνει ότι αυτός ανήκει σε κάποιον από τους ολύμπιους θεούς. Ποιόν όμως;

Αυτό μας το υποδεικνύουν οι γωνίες του αετώματος:

150, 15 και 15 που τυχαίνει(;) να έχουν και οι τρεις ως θεοσοφικό άθροισμα τον αριθμό $1 + 5 = 6$. Ο αριθμός όμως 6 είναι αποκλειστικά ο λεξάριθμος (... «αριθμός ταυτότητας») της θεάς Αθηνάς σε σχέση με τους άλλους ολύμπιους θεούς.

Πράγματι, ο λεξάριθμος της θεάς Αθηνάς είναι:

- $A(1)+\Theta(9)+H(8)+N(50)+A(1)=69 \rightarrow 15 \rightarrow 6$,
ενώ των άλλων ολύμπιων θεών είναι:
- $Z(7)+E(5)+Y(400)+\Sigma(200)=612 \rightarrow 9$ ή $\Delta(4) + I(10) + A(1) + \Sigma(200) = 215 \rightarrow 8$, για τον Δία.
- $\Pi(80)+O(70)+\Sigma(200)+E(5)+I(10)+\Delta(4)+\Omega(800)+N(50)=$
 $=1219 \rightarrow 13 \rightarrow 4$, για τον Ποσειδώνα.
- $H(8)+P(100)+A(1)=109 \rightarrow 10 \rightarrow 1$, για την Ήρα.
- $\Delta(4)+H(8)+M(40)+H(8)+T(300)+H(8)+P(100)=468 \rightarrow 18 \rightarrow$
 9 , για τη Δήμητρα.
- $A(1)+\Pi(80)+O(70)+\Lambda(30)+\Lambda(30)+\Omega(800)+N(50)=1061 \rightarrow$
 8 , για τον Απόλλωνα.
- $A(1)+P(100)+T(300)+E(5)+M(40)+I(10)+\Sigma(200)=656 \rightarrow 17$
 $\rightarrow 8$, για την Άρτεμη.
- $E(5)+P(100)+M(40)+H(8)+\Sigma(200)=353 \rightarrow 11 \rightarrow 2$, για τον Ερμή.
- $A(1)+\Phi(500)+P(100)+O(70)+\Delta(4)+I(10)+T(300)+H(8)=$
 $=993 \rightarrow 21 \rightarrow 3$, για την Αφροδίτη.
- $A(1)+P(100)+H(8)+\Sigma(200)=309 \rightarrow 12 \rightarrow 3$, για τον Άρη.
- $H(8)+\Phi(500)+A(1)+I(10)+\Sigma(200)+T(300)+O(70)+\Sigma(200)=$
 $=1.289 \rightarrow 20 \rightarrow 2$, για τον Ήφαιστο.
- $\Delta(4)+I(10)+O(70)+N(50)+Y(400)+\Sigma(200)+O(70)+\Sigma(200)=$
 $=1.004 \rightarrow 5$ για τον Διόνυσο ή εναλλακτικά
- $E(5)+\Sigma(200)+T(300)+I(10)+A(1) = 516 \rightarrow 12 \rightarrow 3$, για την Εστία.

Να τι μπορεί να πετύχει ένας ευφυής δημιουργός και από ένα δευτερεύον δομικό τμήμα, όπως το εξωτερικό

διακοσμητικό στοιχείο οικοδομήματος, όταν ο ίδιος εμπνέεται βαθιά: μπορούν ακόμα και οι διακοσμητικές ...φούντες, να συνεισφέρουν στο αρχιτεκτονικό θαύμα!

Πάνω από τους κίονες αναπαύεται, τρόπος του λέγειν, ο **θριγκός** [βλέπε εικ. 68]. Η λέξη *θριγκός* είναι ομηρική. Αρχικά σήμαινε τον *περίβολο*, το *περιτείχισμα*. Αργότερα, σήμαινε την *κορωνίδα* και τέλος τη *λίθινη κορνίζα*, πάνω στην οποία στηρίζονταν οι δοκοί της στέγης ενός οικοδομήματος.

Ο θριγκός του Παρθενώνα αποτελείται από το **επιστύλιο**, το **διάζωμα** και το **οριζόντιο γείσο**. Το **επιστύλιο** [βλέπε εικ. 68] είναι οριζόντιος δομικός όγκος και μάλιστα αδιάρθρωτος, δηλαδή χωρίς κάποιο σχέδιο ή γλυπτό. Εκφράζει με τη μάζα του το ρόλο των χεριών του Άτλαντα, γιατί βαστάζει άκοπα τα υπερκείμενα φορτία, χωρίς να πτυχωθούν οι πλευρές του.

Υπάρχει, μόνο, μικρή διαπλάτυνση που παρουσιάζεται στο πάνω μέρος του, η οποία ονομάζεται **ταινία** [βλέπε εικ. 68] και τρέχει περιμετρικά του ναού δημιουργώντας μια ελαφρά διακριτική σκιά, πριν το βλέμμα του παρατηρητή σκεδαστεί στην πλούσια εναλλαγή του διαζώματος. Η ταινία μοιάζει σαν να “υπογραμμίζει”, ως κάτι σημαντικό, το πιο πάνω αρχιτεκτονικό κείμενο που συνθέτουν οι *τρίγλυφοι* και οι *μετόπες*.

Φαίνεται, αρχικά, η διαστασιολόγηση του επιστυλίου να έρχεται σε αντίθεση με τα ισχύοντα στη στατική μηχανική, όπου μια καμπτόμενη δοκός, όπως είναι το επιστύλιο, πρέπει πάντα να εκμεταλλεύεται τη διατομή της κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο, έτσι ώστε να έχει αυξημένη ροπή αδρανείας, και άρα αυξημένη αντοχή σε κάμψη, που είναι και η κύρια εντατική της κατάσταση.

Στις ορθογωνικές διατομές, για να έχουμε μεγαλύτερη ροπή αδρανείας θα πρέπει η καθ' ύψος διάσταση της διατομής να είναι μεγαλύτερη σε σχέση με την οριζόντια διάσταση(βάση) της.

Στην περίπτωση του Παρθενώνα, η βάση της διατομής τού επιστυλίου είναι 1,77m και το ύψος του είναι 1,35m. Αν, όμως, παρατηρήσουμε καλύτερα την κατασκευή, θα διαπιστώσουμε ότι το επιστύλιο δεν έχει μονολιθική ορθογωνική διατομή, διότι σ' αυτό έχει ανατεθεί από τους κατασκευαστές του και ένας άλλος ρόλος. Ο ρόλος, δηλαδή, του να αντιμετωπίζεται ευκολότερα κάποια μελλοντική αστοχία από στοχαστικό φαινόμενο, όπως ο σεισμός ή και η περιορισμένη πυρκαγιά εντός του ναού.

Τεμαχίστηκε, λοιπόν, το όλο επιστύλιο, κατά πλάτος, σε τρία στενότερα επιστύλια, ώστε να μπορούν αυτά να βαστάζουν τα άνωθεν φορτία και με προσωρινό τρόπο, δηλαδή μέχρι το πέρας μιας απαραίτητης επισκευής, σε περίπτωση που για κάποιο λόγο εμφανιζόταν κάποια αστοχία(ρήγμα) και αχρήστευε ένα απ' αυτά τα επί μέρους επιστύλια.

Βεβαίως, στα επιμέρους επιστύλια υπάρχει, από στατική άποψη, πλήρης εκμετάλλευση της διατομής τους, δεδομένου ότι η αναλογία του ύψους τους προς τη βάση τους είναι μεγαλύτερη από δύο προς ένα.

Συγκεκριμένα, σε κάθε επί μέρους επιστύλιο το ύψος είναι 1,35m και το πλάτος είναι περίπου $1,77m / 3 = 0,59m$. Άρα ο λόγος ύψους, βάσης της διατομής του είναι: $1,35 / 0,59 = 2,29$.

Αξιοθαύμαστος είναι ο τρόπος σύνδεσης των επιστυλίων στις τέσσερεις γωνίες των εξωτερικών κιονοστοιχιών τού Παρθενώνα, δηλαδή στα πιο ευαίσθητα σημεία τού

οικοδομήματος, σε περίπτωση σεισμικού κραδασμού.

Η σύνδεση γίνεται με παράθεση (ορθή τομή) των εξωτερικών και των μεσαίων τεμαχίων των επιστυλίων από τις δυο κατευθύνσεις, με χρήση κατάλληλων και επαρκών γόμφων. Τα εσωτερικά, όμως, τεμάχια των επιστυλίων από τις δύο κατευθύνσεις παρατίθενται (συναντιούνται) κατά λοξή τομή, και οι γόμφοι που χρησιμοποιούνται βαίνουν καθέτως προς τη λοξή τομή [βλέπε εικ. 58].

Ο τρόπος τοποθέτησης των γόμφων αυτών (κάθετος στη διχοτόμο γωνία) είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικός, αφού στην κατεύθυνση αυτή μεγιστοποιούνται οι εφελκυστικές τάσεις, που τείνουν να διαρρήξουν την εσωτερική γωνία του ναού, στο ύψος του επιστυλίου, όταν επιβάλλεται σεισμικό φορτίο.

Και από τη λεπτομέρεια σύνδεσης του επιστυλίου φαίνεται για άλλη μια φορά η αρχιτεκτονική ευφυΐα των κατασκευαστών. Είχαν εξαιρετικά αυξημένο ένστικτο της στατικής των κατασκευών, αφού γνώριζαν σε ποιο ακριβώς σημείο της γωνίας και σε ποια κατεύθυνση αναπτύσσονταν οι πιο κρίσιμες εφελκυστικές τάσεις.

Όσον αφορά τον εξωτερικό αρμό σύνδεσης των επιστυλίων στη γωνία του ναού, η λύση που είχαν δώσει επίσης σοφά, για λόγους στατικούς και αισθητικούς, ήταν η μεταφορά του αρμού πιο δίπλα, με κατάλληλη λάξευση του άκρου του ενός από τα δυο συναντόμενα εξωτερικά τεμάχια των επιστυλίων, εν είδει τεθλασμένου άκρου [βλέπε εικ. 58].

Είναι, πράγματι, αξιοθαύμαστη η συναρμογή των επί μέρους επιστυλίων με τέτοιο τρόπο, που φαίνεται σαν να υπάρχει τέλεια επαφή μεταξύ τους και μάλιστα τεμαχίων τόσο μεγάλου μήκους (4,30m), και επιπλέον χωρίς τη

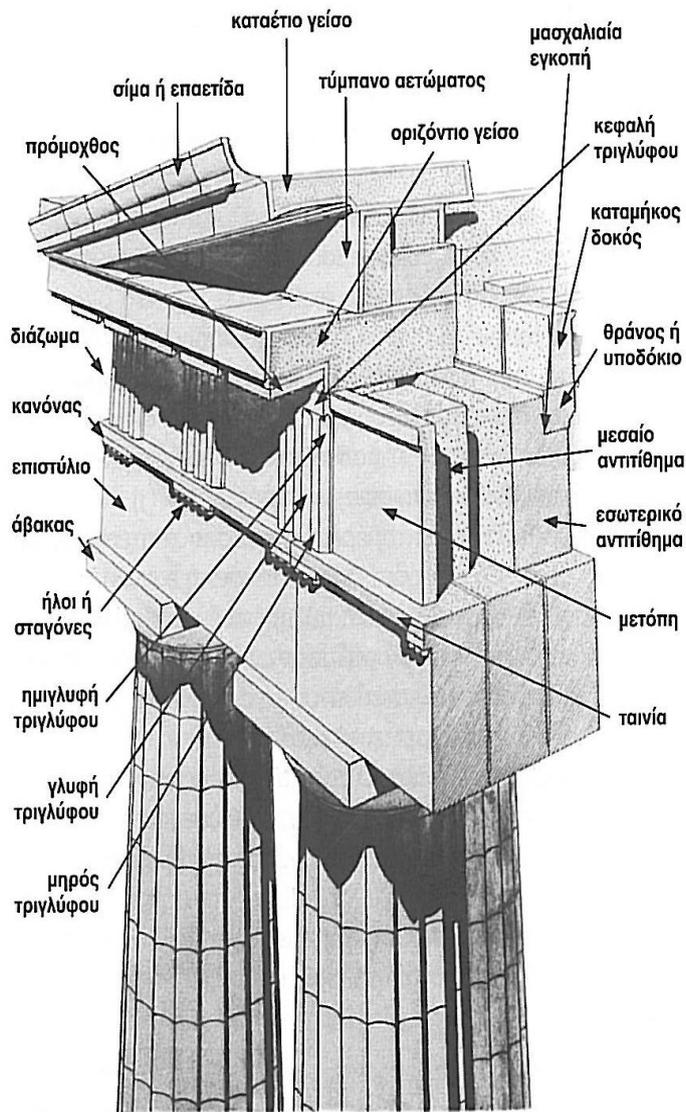
δυνατότητα εφαρμογής της μεθόδου προστριβής που εφαρμοζόταν κατά την τοποθέτηση των σπονδύλων των κίωνων.

Σύμφωνα με τον καθηγητή *Αναστ. Ορλάνδο* είναι πολύ πιθανόν η απόλυτη λειότητα των επιφανειών επαφής των επί μέρους επιστυλίων να επιτεύχθηκε με πριονισμό, χωρίς χρήση δοντιών στο πριόνι, το οποίο θα κινείτο με τη βοήθεια άμμου και νερού, ώστε να αποκόπτονται κάθε είδους μικροεσοχές. Μάλιστα, έχουν παρατηρηθεί σε κάποια επιστύλια του ναού ίχνη λιθοπρίονου.

Στη συνέχεια, εάν παρατηρήσουμε καλύτερα την ταινία του επιστυλίου, διαπιστώνουμε ότι κατά κανονικά διαστήματα, κάτω από την ταινία, προσαρτώνται μικρά πρισματικά τμήματα, που καλούνται **κανόνες** [βλέπε εικ. 68], τα οποία αντιστοιχούν ακριβώς στις υπερκείμενες τριγλύφους του διαζώματος. Είναι οιονεί προέκταση των τριγλύφων και χρησιμεύουν ως αισθητικός σύνδεσμος διαζώματος και φέροντος επιστυλίου, ένα είδος δηλαδή ήλωσης του διαζώματος πάνω στο επιστύλιο.

Πράγματι, κάτω από κάθε κανόνα κρέμονται έξι κολουροκωνικά μέλη, οι λεγόμενοι **ήλοι** [βλέπε εικ. 68] που έχουν σχέση με τη σύνδεση τριγλύφου - κανόνα διαμέσου της ταινίας. Διαφορετικά ονομάζονται, επί το ποιητικότερο, **σταγόνες**, καθόσον θυμίζουν σταγόνες απορροής υδάτων. Αυτό παραπέμπει και σε παλιότερες αρχιτεκτονικές μνήμες, όταν οι ναοί ήσαν ξύλινοι.

Κρίνεται εδώ σκόπιμο να αναφέρουμε ότι 150 χρόνια περίπου πριν την κατασκευή του Παρθενώνα (τον 7^ο π.Χ. αι.) στην Πελοπόννησο, κάπου κοντά στο Άργος, υπήρχε ένας ναός προς τιμή της θεάς Ήρας, ο οποίος είχε ξύλινες



Εικ. 68 Αξονομετρικό σχέδιο κατασκευαστικών λεπτομερειών (Σχέδιο Αναστ. Ορλάνδου)

κολώνες με πλίνθινους τοίχους. Σ' αυτό το ναό για πρώτη φορά, ίσως, εφαρμόστηκαν οι δωρικές μορφές, δηλαδή δωρικά κιονόκρανα, τρίγλυφα και μετόπες. Όλα αυτά ξύλινα, φυσικά, καρφωμένα πάνω σε ξύλινα επιστύλια. Είναι όσα βασικά στοιχεία συνθέτουν τη γραμματική και το συντακτικό της δωρικής αρχιτεκτονικής.

Αργότερα, εξωτερικά, πάνω στα μαρμάρινα κομμάτια του επιστυλίου (ιδιαίτερα στο ανατολικό) και σε κανονικά διαστήματα (φαίνονται ακόμα οι τρύπες που έγιναν) [βλέπε εικ. 56], ο **Μέγας Αλέξανδρος** κρέμασε, προς τιμή της θεάς Αθηνάς και προς δική του, βεβαίως, ασπίδες - λάφυρα από τη νικηφόρα μάχη στον Γρανικό ποταμό.

Φαίνεται ότι είχε εκλείψει πλέον η υψηλή αισθητική του χρυσού αιώνα, και γι' αυτό οι Αθηναίοι επέτρεψαν να κρεμαστούν και άλλες ασπίδες στα επιστύλια. Θα πρέπει, όμως, να αναφερθεί ότι και παλιότερα υπήρχε η συνήθεια να κρεμούν οι Έλληνες ασπίδες στους ναούς τους, αλλά στον εσωτερικό χώρο.

Ο Πλούταρχος αναφέρει σχετικά: *«Ο Κίμωνας, για να πείσει και αυτός τους Αθηναίους να εγκαταλείψουν την πόλη, πριν τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, όπως τους είχε ζητήσει ο Θεμιστοκλής, ανέβηκε χαρούμενος στην Ακρόπολη με τους φίλους του, για να αφιερώσει χαλινάρι αλόγου στη θεά Αθηνά, θέλοντας να δείξει στη συγκυρία αυτή ότι η πόλη δεν είχε ανάγκη του ιππικού της, αλλά άνδρες ναυμάχους. Και αφού αφιέρωσε το χαλινάρι ξεκρέμασε και πήρε μια ασπίδα από το ναό (προφανώς το Εκατόμπεδον) και αφού προσευχήθηκε στη θεά, κατέβαινε προς τη θάλασσα κάνοντας αρχή να ενθαρρυνθούν και οι άλλοι».*

Αργότερα, τις ασπίδες ακολούθησαν επιγραφές και έτσι έχουμε στα ρωμαϊκά χρόνια ανάρτηση, προς τιμή του αυτοκράτορα **Νέρωνα**, χάλκινης επιγραφής, στο ανατολικό επιστύλιο του Παρθενώνα, της οποίας τα ίχνη αγκύρωσης(είναι μερικά συμπλέγματα από πολλές μικρές τρύπες) φαίνονται ακόμα [βλέπε εικ. 56].

Οι Αθηναίοι τίμησαν δεόντως τον Νέρωνα. Εξάλλου, δεν θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά, αφού ο ίδιος έκανε τέτοια τιμή στην Ελλάδα, με το να την επισκεφτεί και να δείξει τα φιλελληνικά του αισθήματα.

Ειδικότερα, το μοναδικό του ταξίδι εκτός Ιταλίας το πραγματοποίησε, το 66 μ.Χ. στην Αχαΐα, δηλαδή στη Νότια Ελλάδα. Ήθελε, φαίνεται, να ζήσει το ελληνικό του όνειρο, και το κατόρθωσε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, πηγαίνοντας από... πανηγύρι σε πανηγύρι στις πόλεις και τα Ιερά που επισκέφτηκε.

Κατόρθωσε, μάλιστα, σύμφωνα με τους αρχαίους συγγραφείς, να στεφανωθεί μόνον ...χιλίες οκτακόσιες (1.800) φορές(!) σε κάθε είδους αγώνες: *αθλητικούς, απαγγελίας, τραγουδιού, ηθοποιίας* κλπ. Ακόμη, και σε αγώνα αρματοδρομίας πήρε έπαθλο, παρότι κινδύνευσε να τσακιστεί.

Στην Κόρινθο, όπου εγκαινίασε τις εργασίες διάνοιξης του Ισθμού, βρήκε την ευκαιρία να διακηρύξει το θαυμασμό του για τους Έλληνες και την Ελλάδα. Στην Αθήνα, όμως, δεν έφτασε ποτέ, παρότι βρέθηκε τόσο κοντά της. Ο λόγος άγνωστος, αλλά ίσως και να ήταν η ύπαρξη του *Ιερού των Ερινύων*, που είχαν μεταμορφωθεί σε *Ευμενίδες ή Σεμνές Θεές*, όπως αναφέραμε πιο πάνω, στη δυτική πλευρά του βράχου της Ακρόπολης.

Το Ιερό αυτό, που φαίνεται γνώριζε την ύπαρξή του ο αυτοκράτορας, δεν θα μπορούσε να το αντικρίσει, αφού

τον εξουθένωναν οι τύψεις για τη δολοφονία της μάνας του, της *Αγριππίνας*. Ρητά μαρτυρείται στον *Σουητώνιο* ότι ο μητροκτόνος Νέρων δεν μπόρεσε ποτέ να ξεπεράσει την ειδεχθή αυτή πράξη του, και εξομολογούνταν συχνά ότι: *“τον κατέτρεχε το φάντασμα της νεκρής και ένιωθε τις Ερινύες να τον κυνηγούν με μαστίγια και δάδες πυρωμένες”*.

Αντί, λοιπόν, να σαρώσει στην Αθήνα στεφάνια και έπαθλα πέτυχε να *“στεφανωθεί”* με το όνομά του, ο... ίδιος ο Παρθενώνας. Έτσι όπως εξελίχθηκε όλη αυτή η υπόθεση, μάλλον αποδείχτηκε πιο βολική και ανέξοδη για τους Αθηναίους, διότι εάν έφτανε στην Αθήνα και προσκυνούσε στην Ακρόπολη, δεν ξέρουμε πόσα αγάλματα θα έφευγαν μαζί του...

Ας αναλογιστούμε μόνο ότι στους Δελφούς, εκτός από αναρίθμητα στεφάνια και τον αμφίσημο χρυσό για τη ζωή του, πήρε μαζί του επιεικώς μόνο... πεντακόσια χάλκινα αγάλματα(!), τα οποία μετέφερε στην Ιταλία, για να κοσμήσει τη Ρώμη μετά τον εμπρησμό της, ο οποίος ακόμα παραμένει ένα μεγάλο μυστήριο. Επομένως, οι Αθηναίοι με μια μόνο ταμπέλα του αυτοκράτορα στον Παρθενώνα μάλλον φτηνά τη γλίτωσαν.

Στην περίοδο εξαχρείωσης της πολιτικής ζωής της Αθήνας από τους τριάκοντα τυράννους, ο Παρθενώνας έγινε και αποθέτης όπλων, προκειμένου να καμφθεί η τυχόν αντίσταση των Αθηναίων πολιτών με δημοκρατικές ευαισθησίες, κατά του τυραννικού αυτού καθεστώτος.

Πράγματι, ο πιο αισχρός από τους τυράννους, ο **Κριτίας**, έβγαλε διάγγελμα: *«Όσοι πολίτες έχουν στα σπίτια τους όπλα, να παρουσιαστούν με αυτά στην αγορά»*. Πράγμα που έγινε. Τότε, οι τύραννοι διέταξαν

τους συγκεντρωμένους να αφήσουν κάτω τα όπλα τους, και αφού τους απομάκρυναν με κάποια πρόφαση από την αρχική τους θέση, έστειλαν τη φρουρά και τους οπαδούς τους και πήραν τα όπλα όλων' πλην εκείνων που ανήκαν στον κατάλογο των τριών χιλιάδων(3.000) πολιτών, φίλα προσκείμενων σ' αυτούς.

Τα όπλα αυτά, αφού τα μετέφεραν στην Ακρόπολη, τα αφιέρωσαν, τάχα, στη θεά Αθηνά. Με αφοπλισμένους πια τους πιθανούς αντιπάλους τους, οι τύραννοι εκτράπησαν σε πλείστα όσα εγκλήματα και σύμφωνα με τον Ξενοφώντα: *«πολλούς μὲν ἔχθρας ἔνεκα ἀπέκτεινον, πολλούς δέ χρημάτων...»*.

Μάλιστα, για να πληρώσουν τη φρουρά (και να τους έρθει τζάμπα η υπόθεση) αποφάσισαν: να συλλάβει ο καθένας φρουρός από ένα μέτοικο, για να τους εκτελέσουν και στη συνέχεια να δημεύσουν την περιουσία τους. Εκεί είχε καταντήσει πια ο χρυσούς αιώνας του Περικλέους...

Το διάζωμα αποτελείται από **τριγλύφους** και **μετόπες** [βλέπε εικ. 68]. Η εναλλαγή των αυστηρών τριγλύφων και των μετοπών, που είναι παθητικά τετράγωνα πλαίσια, τα οποία περιλαμβάνουν τα αριστουργήματα της σχολής Φειδία, δημιουργούν αρτιότατο αισθητικό συνδυασμό.

Οι παύσεις των τριγλύφων, όχι κενές, αλλά ρυθμικά δονούμενες, διακόπτουν περιοδικά τη μελωδική εξέλιξη των διακοσμητικών φθόγγων των μετοπών, και αντί να υποβαθμίζουν, αντίθετα αναδεικνύουν καλύτερα τα γλυπτικά αριστουργήματα, που ξεπηδούν από τις μετόπες. Οι τρίγλυφοι, επίσης, παίζουν αισθητικά πάντα σε μικρότερο μεν βαθμό, αλλά με ταχύτερο ρυθμό, το

ρόλο κίωνων με ραβδώσεις που στηρίζουν το ύπερθεν γείσο του ναού.

Κάθε *τρίγλυφος* φέρει στην μπροστινή της επιφάνεια τρεις ταινίες που ονομάζονται **μηροί**, δυο **ακέραιες γλυφές** στη μέση, και δυο **ημιγλυφές** στα άκρα [βλέπε εικ. 68].

Η *τρίγλυφος* στέφεται από επίπεδη ταινία, που εξέχει ελάχιστα και ονομάζεται **κεφαλή** [βλέπε εικ. 68], η οποία περατώνεται σε κόσμημα που λέγεται **αστράγαλος** [βλέπε εικ. 76] και είναι ένα συνεχές ραβδίο ημικυκλικής διατομής λαξευμένο αλληλοδιαδόχως με σφαιροειδή και ατρακτοειδή κοσμήματα.

Η αναλογία μηρών προς γλυφές είναι περίπου η ίδια με την αναλογία μετοπών και τριγλύφων. Και η μετόπη στέφεται από κεφαλή, με τη διαφορά ότι η κεφαλή αυτή εξέχει περισσότερο, είναι δηλαδή μεγαλύτερη της κεφαλής της τριγλύφου. Αυτό δικαιολογείται από την πλέον σε βάθος θέση της μετόπης και από την ανάγκη να συνοδεύει αρμονικά τις βαθιές σκιές των ανάγλυφων της μετόπης.

Υπήρχε, μάλιστα, και σμίκρυνση στις οκτώ(8) γωνιακές μετόπες του διαζώματος (διότι υπήρχε αντίστοιχη σμίκρυνση στα μεταξόνια των από κάτω γειτονικών κίωνων στις τέσσερις γωνίες του ναού), με τέτοιο όμως τρόπο που δεν γινόταν, τελικώς, αντιληπτό από τον προσκυνητή - επισκέπτη.

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η αυξημένη προσέγγιση των γειτονικών κίωνων των εξωτερικών κιονοστοιχιών του Παρθενώνα στις τέσσερις γωνίες του, καθώς και η αυξημένη διατομή των γωνιακών κίωνων για την ακύρωση των συνεπειών της φωταύγειας(;) σύμφωνα με

ορισμένους, βοηθούν σημαντικά και στην ενίσχυση της αντισεισμικής θωράκισης της όλης κατασκευής του ναού.

Πράγματι, είναι γεγονός που θα το είχαν διαπιστώσει, ίσως, και οι αρχιτέκτονες στην αρχαιότητα, με εμπειρικό βεβαίως τρόπο, ότι πολύ κρίσιμα σημεία για τη στατικότητα μιας κατασκευής ορθογωνικής κάτοψης είναι οι τέσσερις(4) γωνίες της, διότι σε περίπτωση σεισμικού κραδασμού, εάν εμφανιστούν εκεί αστοχίες, αυτές με τη σειρά τους θα καταστήσουν το όλο κτήριο περισσότερο ευάλωτο, με κίνδυνο κατάρρευσης.

Η αιτιολόγηση, για την αύξηση της διαμέτρου του γωνιακού κίονα του Παρθενώνα, λόγω της προβολής του σε φόντο ελεύθερου χώρου και της παρατηρούμενης φωταύγειας, οφείλεται στο Ρωμαίο *Βιτρούβιο* που πρώτος την επικαλέστηκε.

Σύμφωνα, όμως, με τον καθηγητή *Π. Μιχελή* η αύξηση της διατομής των γωνιακών κίωνων του Παρθενώνα δεν έχει σχέση με τη φωταύγεια, απλώς έγινε για να τονιστούν οι τέσσερις γωνίες του Παρθενώνα δίνοντας μια χάρη στο οικοδόμημα.

Για να γίνει, μάλιστα, περισσότερο πιστευτός ο *Π. Μιχελής* αναφέρει ότι, στα Προπύλαια οι ακραίοι δωρικοί κίονες της ανατολικής στοάς δεν έχουν αυξημένη διατομή, παρότι και αυτοί προβάλλονται στο κενό. Ο πραγματικός λόγος γι' αυτό είναι ότι στα Προπύλαια δεν συνεχίζονται πλαγίως κιονοστοιχίες, ώστε να χρειαστεί να τονιστούν οι γωνίες τους.

Η αύξηση της διατομής των γωνιακών κίωνων του Παρθενώνα μπορούμε να πούμε ότι οφείλεται και σε μια εσωτερη αιτία, που πηγάζει από τη σύνδεση - "*κούμπωμα*" των περιμετρικών κιονοστοιχιών του ναού,

την οποία ο ευφυής αρχιτέκτονας την είχε κατανοήσει εξ ενστίκτου.

Πράγματι, εάν θεωρήσουμε τις τέσσερις αυτές κιονοστοιχίες να “συγκρούονται” ταυτόχρονα στις άκρες τους από αόρατο χέρι, για να συνδεθούν -“κουμπώσουν” και αποκτήσουν την απαραίτητη πλαστικότητα και αρραγή στερεότητά τους στο χώρο, τότε η σύνθεση των ακριανών κίωνων των συναρμοζόμενων κιονοστοιχιών, παράγουν γωνιακούς κίονες ως συνιστάμενη τους. Η συνισταμένη, όμως, είναι πάντα μεγαλύτερη από τις συνιστώσες της.

Οι μετόπες ενενήντα δυο(92) τον αριθμό (32 σε κάθε μακρά πλευρά και 14 σε κάθε στενή πλευρά του διαζώματος) έφεραν γλυπτό διάκοσμο, έργο του απαράμιλλου **Φειδία**, που παρίσταναν:

- τη **μάχη Κενταύρων κατά Λαπιθών** (οι νότιες),
- τη **Γιγαντομαχία** (οι ανατολικές),
- την **Αμαζονομαχία** (οι δυτικές), και
- τον **Τρωϊκό πόλεμο** (οι βόρειες).

Οι μετόπες φιλοτεχνήθηκαν από διαφορετικούς, βεβαίως, καλλιτέχνες και σε διάρκεια αρκετών χρόνων, πάντα όμως κάτω από τη στενή επίβλεψη και εντολή του **Φειδία**. Άλλες μετόπες παρουσιάζουν χαρακτηριστικά του πρώιμου κλασικού ρυθμού και άλλες της ώριμης κλασικής τέχνης.

Συγκεκριμένα, οι μετόπες της νότιας πλευράς που παριστάνουν τη διαμάχη **Λαπιθών-Κενταύρων**, σύμφωνα με τους μελετητές του ναού είχαν εκτελεστεί για τον κιμώνειο Παρθενώνα, και γι’ αυτό το λόγο μετατέθηκαν από το Φειδία στη νότια πλευρά του ναού που ήταν η λιγότερο επισκέψιμη από τους επισκέπτες-προσκυνητές

του Ιερού Βράχου.

Οι μετόπες της νότιας πλευράς δεν καταστράφηκαν από τους χριστιανούς, επειδή θεωρήθηκαν απεικονίσεις της μάχης του καλού εναντίον του κακού, και κυρίως, επειδή βρίσκονταν σε θέση που δεν πολυσύχναζαν οι πιστοί. Μάλιστα, αυτές παρουσίαζαν μεγαλύτερο έξεργο, και ήταν πιο ορατές από την περιοχή της πόλης, κάτω από την Ακρόπολη, που γειτνίαζε πιο άμεσα σε σχέση με τις άλλες πλευρές του ναού.

Στην κλασική εποχή είναι σημαντική η ιδέα της ισορροπίας και του αγώνα. Στη γλυπτική του Παρθενώνα τα θέματα είναι αγωνιστικά. Οι μετόπες όλες δείχνουν έναν κόσμο, στον οποίο πάντα μια σύγκρουση βρίσκεται σε εξέλιξη. Πράγματι:

-Στην ανατολική πλευρά οι θεοί αντιμετωπίζουν τους *Γίγαντες*. Πρόκειται για μια κρίσιμη μάχη για όλο τον κόσμο, γιατί αν επικρατούσαν οι τελευταίοι, ο κόσμος θα παρέμενε χαοτικός.

-Στη δυτική πλευρά η *Αμαζονομαχία*, όπου οι Αθηναίοι νικούν κάτω από την ηγεσία του Θησέα τις πολεμοχαρείς - έφιππες και ανίκητες στη μάχη Αμαζόνες.

-Στη βόρεια πλευρά ο *Τρωικός Πόλεμος*, το μόνο θέμα με έντονο ιστορικό χαρακτήρα.

-Στη νότια πλευρά, τέλος, η περίφημη μάχη της *Κενταυρομαχίας*.

Όταν κανείς παρατηρεί τις διάφορες σκηνές αυτής της γλυπτικής εξιστόρησης, δυσκολεύεται να αντιληφθεί ποια πλευρά θα νικήσει. Ο καλλιτέχνης εδώ δεν επιθυμεί να προβάλλει τη νίκη της μιας πλευράς και την ήττα της άλλης.

Ο αγώνας παριστάνεται πάντοτε σε μια τέτοια στιγμή, όπου φαίνονται ότι δεν έχουν όλα κριθεί και παίζονται

ακόμα. Είναι αμφίρροπος και επειδή θα ήταν μονοτονία, αν όλες οι σκηνές έδειχναν το αμφίρροπο του αγώνα, ο καλλιτέχνης ευφυώς έχει προβλέψει στη μια μετόπη να φαίνεται ότι το πάνω χέρι το έχει *Κένταυρος*, αλλά δίπλα σ' αυτήν το αντίθετο, δηλαδή έναν άλλο Κένταυρο να χάνει από έναν *Λαπίθη*.

Ο καλλιτέχνης δεν παρουσιάζει τη νίκη της μιας ή της άλλης πλευράς στον αγώνα, αλλά παρουσιάζει τον αγώνα ως διαδικασία, ως κατάσταση. Και από αυτή την πλευρά μας εισάγει στη φιλοσοφική ενατένιση της ίδιας της Φύσης, όπου εμφανίζονται δυνάμεις σε όλες τις κλίμακες, από τον μικρόκοσμο έως τον μακρόκοσμο, οι οποίες βρίσκονται σε μια συνεχή σύγκρουση και αναμέτρηση.

Την εξωτερική επιφάνεια του τοίχου του εσωτερικού ναού περιέτρεχε μια συνεχής ανάγλυφη ζώνη η **ζωφόρος**, που παρίστανε την **Παναθηναϊκή Πομπή**.

Στη ζωφόρο παρατηρείται μεγαλύτερη ομοιογένεια από πλευράς υλοποίησης της γλυπτικής σύνθεσης, σε σχέση με τις γλυπτικές συνθέσεις που υπάρχουν στις μετόπες του ναού.

Η ζωφόρος κατασκευάστηκε, όπως υποστηρίζεται από πολλούς, επί τόπου του έργου, όταν δηλαδή ανεγέρθηκε ο σηκός και το άδυτο του ναού, σε αντίθεση με τις μετόπες και τα αετώματα του Παρθενώνα, που έγιναν στα εργαστήρια των γλυπτών δημιουργών και στη συνέχεια μεταφέρθηκαν και τοποθετήθηκαν στο ναό.

Πάνω σε αυτό το ζήτημα υπάρχουν και αντίθετες, αλλά βάσιμες απόψεις. Ο καθηγητής *Αναστ. Ορλάνδος* θεωρεί ότι οι πλάκες της ζωφόρου εκτελέστηκαν κατά γης σε μεγάλα υπαίθρια εργαστήρια από μεγάλη ομάδα

γλυπτών κάτω από την αυστηρή επιστασία του Φειδία και έπειτα τοποθετήθηκαν στη θέση τους στο ναό.

Μια απόδειξη γι' αυτό είναι ότι οι πόδες των γλυπτών μορφών όλης της ζωφόρου δεν φτάνουν εντελώς έως το χείλος των πλακών, αλλά σταματούν λίγο ψηλότερα, προφανώς για να μη διατρέχουν τον κίνδυνο θραύσης των κατά την τοποθέτηση των πλακών.

Η σύνθεση αυτή, με ιδιοφυή τρόπο, περιλάμβανε **360** ανθρώπινες μορφές και **250** περίπου μορφές ζώων (κυρίως ίππων) και φυσικά και τις μορφές των δώδεκα (12) θεών. Άρχιζε από τη νοτιοδυτική γωνία του οπισθόδομου προς δύο κατευθύνσεις που κατέληγαν στο κεντρικό τμήμα της ανατολικής πλευράς του ναού, όπου εικονιζόταν η κορυφαία και εξαιρετικής τέχνης σκηνή της παράδοσης του πέπλου της θεάς Αθηνάς, με τους θεούς του Ολύμπου να παρακολουθούν την τελετή.

Παρότι η ζωφόρος ήταν αρχιτεκτονικό στοιχείο των ναών ιωνικού ρυθμού, υπάρχει και στον σηκό του Παρθενώνα, ναό δωρικού ρυθμού. Αυτό συνέβη εδώ, για πρώτη φορά στην ιστορία της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής.

Οι λίθοι από τους οποίους αποτελείτο η ζωφόρος του Παρθενώνα ήταν εκατό δεκαπέντε (115) και αυτή περιέβαλε, όπως αναφέραμε προηγουμένως, ολόκληρο το σηκό του ναού ξεκινώντας από τη νοτιοδυτική γωνία του.

Στη ζωφόρο του Παρθενώνα υπήρχε ο κίνδυνος της μονοτονίας. Αυτόν ο Φειδίας τον απέφυγε δίνοντας ποικιλία, ρυθμό, εξάρσεις και υφέσεις, δηλαδή απεικονίζοντας την ποικιλία της ζωής, με την εναλλαγή *ανθρώπων, ζώων, αρμάτων, ανδρών, γυναικών, γυμνών, ντυμένων*, με όλη την ποικιλία των στάσεων των αλόγων,

αφού κανένα άλογο δεν είναι όμοιο με το προηγούμενό του. Υπάρχει ποικιλία στις χαίτες, στις ουρές, στις κινήσεις των ζώων και των αναβατών.

Έχουμε, εδώ, ένα θαυμαστό συνδυασμό οργάνωσης και χάρις. Ένα συνδυασμό νόμου και τάξης από τη μια πλευρά, και ποικιλίας και ομορφιάς της ζωής από την άλλη. Από άποψη εκτέλεσης είναι σημαντικό το ότι το ανάγλυφο της ζωφόρου δεν υπερβαίνει τα 4,5 εκατοστά. Μέσα σ' αυτό το ανάγλυφο των 4,5 εκατοστών οι παραστάσεις είναι ένα αριστούργημα, ένα θαύμα!

Η ζωφόρος είναι το πλέον πρωτότυπο και τολμηρό στοιχείο στον Παρθενώνα, κυρίως για τον εξής λόγο: Παριστάνει τους Αθηναίους, ανθρώπους θνητούς! Μέχρι τότε, ο αιώνιος κανόνας στους αρχαίους ελληνικούς ναούς ήταν ότι εκεί ψηλά εικονίζονται θεοί ή μυθικά όντα ή ακόμα και ήρωες, αλλά ποτέ θνητοί.

Ο Φειδίας θέλησε μέσω της ζωφόρου να καταστήσει τον Παρθενώνα, εκτός από σύμβολο της αθηναϊκής ισχύος και δημοκρατίας, και ως ένα μνημείο της πολιτείας των Αθηναίων, όπου δοξάζεται ο ίδιος ο λαός, που πραγματοποίησε την υπέρβαση σε όλους τους τομείς.

Έτσι, ο κύριος θρησκευτικός σκοπός φαίνεται να καταντάει πρόσχημα και να αναδεικνύεται το μεγαλείο της αθηναϊκής πολιτείας. Κλασική περίπτωση ανατροπής όπου το μέσο αντικαθιστά το σκοπό.

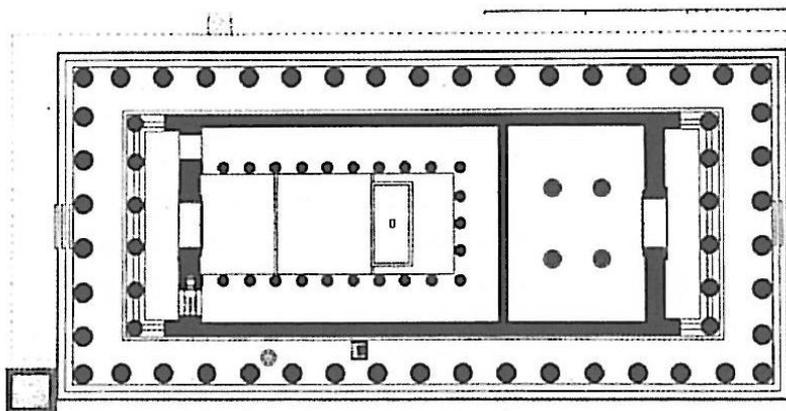
Αξίζει, όμως, να σημειωθεί και η ευφυής σύλληψη του Φειδία για το πώς τοποθετείται και εμφανίζεται στο χώρο αυτό το ανεπανάληπτο γλυπτικό έργο. Σύμφωνα πάλι με τον καθηγητή Ορλάνδο: Η διάταξη της ζωφόρου λάμβανε σοβαρά υπόψη τη διαδρομή που ακολουθούσε ο προσκυνητής - επισκέπτης του ναού. Συγκεκριμένα,

στις στενές πλευρές του ναού οι μορφές της ζωφόρου ηρεμούν τελείως (στην ανατολική πλευρά) ή ηρεμούν λίγο (στη δυτική πλευρά) και στις κατά μήκος όμως πλευρές η κίνηση των μορφών γίνεται συνεχής και ταχεία.

Ενώ η απεικονιζόμενη πομπή καταλήγει στην ανατολική πλευρά του ναού, η ουρά της βρίσκεται στη νοτιοδυτική γωνία του. Έχει, μάλιστα, διαιρεθεί σε δυο άνισα σκέλη. Το μεγαλύτερο περιλαμβάνει τη δυτική και τη βόρεια πλευρά, καθώς και το μισό της ανατολικής πλευράς, ενώ το μικρότερο σκέλος, το υπόλοιπο μισό της ανατολικής πλευράς και τη νότια. Αυτή η διαίρεση είχε γίνει με βάση τη συνήθη διαδρομή των προσκυνητών του ναού. Ο ερχόμενος από τα Προπύλαια προσκυνητής έβλεπε τη δυτική πλευρά του Παρθενώνα προχωρούσε παράλληλα προς τη βόρεια πλευρά του και γύριζε στην ανατολική πλευρά, όπου στεκόταν μπροστά στο μέσο του ναού· εκεί βρίσκονταν οι βαθμίδες της κύριας εισόδου.

Έτσι, μπορούσε να παρακολουθεί ψηλά ανάμεσα στους κίονες του πτερού του ναού όλες τις φάσεις της ανάγλυφης πομπής, από την προετοιμασία της κάτω στην πόλη (δυτική πλευρά του ναού) μέχρι την άφιξή της στην Ακρόπολη ενώπιον των Ολυμπίων θεών (ανατολική πλευρά του ναού). Και για να μη δημιουργηθεί απότομος χωρισμός των δυο γλυπτικών σκελών, ο μέγας Φειδίας έλυσε το θέμα αυτό με ευφύεστατο τρόπο.

Ειδικότερα, στο νοτιότερο μέρος της δυτικής πλευράς



Εικ. 69 Κάτοψη του Παρθενώνα (σχέδιο Μ. Κορρέ).

τοποθέτησε μια ομάδα από δυο νέους και έναν ίππο με διαφορετική, όμως, κατεύθυνση. Οι μεν νέοι στρέφονται προς το νότο, για να συνδεθούν με το νότιο σκέλος της ζωφόρου, ενώ ο ίππος στρέφεται προς βορράν, για να ακολουθήσει την πομπή του κυρίου σκέλους της ζωφόρου.

Κάτι ανάλογο έκανε και στην ανατολική πλευρά. Συγκεκριμένα στο βόρειο μισό της ανατολικής πλευρά έβαλε τους Ολύμπιους θεούς στραμμένους προς βορράν, ώστε να υποδέχονται με το βλέμμα όχι μόνο την πομπή, αλλά και τους προσκυνητές που πλησίαζαν από τη βόρεια πλευρά του ναού.

Και στο νότιο μισό της ανατολικής πλευράς έβαλε τους υπόλοιπους Ολύμπιους θεούς να στρέφονται προς νότο, ώστε να υποδέχονται με το βλέμμα τους όσους προσκυνητές πλησίαζαν ανατολικά από την νότια πλευρά του ναού. Έτσι, κατά τρόπο υπέροχο, επιτεύχθηκε ενότητα δράσης σε όλη τη σύνθεση της πομπής της ζωφόρου του Παρθενώνα (!).

Εν τέλει, με τη ζωφόρο εγείρεται, γενικώς, ένα ερώτημα. Τι ώθησε τον Φειδία να τοποθετήσει εκεί ψηλά στο ημίφως αυτές τις αριστουργηματικές γλυπτικές συνθέσεις, όμορφα χρωματισμένες; Προφανώς, ήταν η πατροπαράδοτη ευσέβεια, καθόσον το έργο τέχνης δεν προοριζόταν, κυρίως, για τέρψη θεατών - προσκυνητών, αλλά ήταν μάλλον ένα ευλαβές ανάθημα προς τη λατρευόμενη στο ναό θεότητα.

Ειδικότερα, η ζωφόρος απεικόνιζε εκτός από τους Αθηναίους και τους θεούς. Θα έπρεπε, επομένως, να τοποθετηθεί όχι χαμηλότερα από το ύψος των γλυπτών του εξωτερικού διαζώματος όπου απεικονίζονταν ημίθεοι και ήρωες. Και η μόνη κατάλληλη θέση ήταν αυτή, όπου τελικώς τοποθετήθηκε, δηλαδή στην πιο ψηλή στάθμη των εξωτερικών επιφανειών του κυρίως ναού (Σηκού - Άδυτου), παρά το σχολάζον εκεί ημίφως.

Στον Παρθενώνα, υπάρχει μια κλιμάκωση στο γλυπτό διάκοσμο:

- Στα **αετώματα** τοποθετούνται οι θεοί, σε επεισόδια από τη ζωή της θεάς Αθηνάς, το ένα μάλιστα επεισόδιο σχετίζεται με την πόλη των Αθηνών.

- Στο **διάζωμα**, πιο κάτω και ειδικότερα στις μετόπες, παρουσιάζονται οι ήρωες, δηλαδή ο κόσμος που βρίσκεται ανάμεσα στη γη και στον ουρανό, ανάμεσα στους κοινούς θνητούς και στους αθανάτους.

- Στη **ζωφόρο** παριστάνονται οι άνθρωποι, οι ίδιοι οι Αθηναίοι, καθημερινά άτομα που λάμβαναν μέρος στην πομπή των Παναθηναίων.

Κοντά στο δάπεδο του σηκού, υπάρχει και τέταρτο επίπεδο γλυπτικού διακόσμου. Συγκεκριμένα, γύρω από τη βάση του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς

Παρθένου, υπάρχει διάκοσμος με σκηνές από τη *γέννηση της Πανδώρας*.

Αυτοί οι ανισόπεδοι, οιονεί ομόκεντροι γλυπτικοί διακοσμητικοί κύκλοι του Παρθενώνα συγκροτούν μια καλλιτεχνική χοάνη, που διατρυπά νοερά τον ναό και εκχέει απaráμιλλο καλλιτεχνικό πλούτο.

Αν προσέξουμε καλύτερα τη θεματολογία αυτής της καλλιτεχνικής χοάνης, θα παρατηρήσουμε μια θαυμαστή νοηματική συμπάγεια. Μοιάζει ολόκληρος ο ναός να κωδικοποιεί και να εκπέμπει με τα ανάγλυφά του ένα διαχρονικό μήνυμα προς τους ανθρώπους. Το μήνυμα της απόδοσης του δικαίου.

Συγκεκριμένα, αν εξαιρέσουμε (ως ένα σημείο) τη γέννηση της Αθηνάς, η οποία απεικονίζεται (όχι τυχαία) στο ανατολικό αέτωμα του ναού, με την παρουσία των Ολύμπιων θεών, όλες οι άλλες γλυπτικές συνθέσεις έχουν ως θέμα καθαρά την απόδοση του δικαίου, είτε με τη θετική της έννοια (επιβράβευση) είτε με την αρνητική της έννοια (τιμωρία).

Εξαιρέσαμε, μερικώς, τον μύθο της γέννησης της θεάς Αθηνάς από το δίπολο: «*άδικο - τίσις*», διότι εάν εξετασθεί βαθύτερα, θα διαπιστωθεί συσχέτιση και αυτού του μύθου με το παραπάνω αναφερόμενο δίπολο.

Πράγματι, σύμφωνα με το μύθο, ο Δίας μετά την επικράτηση επί των Τιτάνων έσμιξε ερωτικά με τη θεά της φρόνησης, τη Μήτιδα. Μόλις, όμως έμαθε, πως η Μήτιδα θα του γεννούσε την Αθηνά, που θα του έμοιαζε στην παλικάριά και το μυαλό και ένα γιο πιο έξυπνο από εκείνον, φοβήθηκε μήπως χάσει το θρόνο του.

Για το λόγο αυτό ενήργησε παρόμοια με τον πατέρα του, τον Κρόνο, κατάπιε δηλαδή τη Μήτιδα, και την

κρατούσε μέσα του, οπότε έγινε ο «μητίετα Ζεῦς», δηλαδή ο βαθύγνωμος Δίας. Η Αθηνά, όμως, ήταν αποφασισμένη να γεννηθεί... Πίεζε τόσο πολύ το κεφάλι του πατέρα της, μέχρι που αυτός αναγκάστηκε να προστάξει τον Προμηθέα ή σύμφωνα με άλλους τον Ήφαιστο να του ανοίξει το κεφάλι με μια τσεκουριά...

Το τσεκούρι έγινε, με αποτέλεσμα να πεταχτεί πάνοπλη και αλαλάζοντας η νέα θεά προς κατάπληξη των άλλων θεών, που παρευρίσκονταν. Έτσι, η “άδικη” πράξη του Δία τιμωρήθηκε, όχι μόνο με την τσεκουριά που έφαγε, αλλά και με τη γέννηση της Αθηνάς, οπότε κατά κάποιο τρόπο επήλθε η “τίσις” και αυτού του ίδιου του πατέρα των Θεών.

Στο δυτικό αέτωμα, στην έριδα του Ποσειδώνα και της Αθηνάς το ζήτημα αποφασίζεται να διευθετηθεί με πιο πολιτισμένο τρόπο. Κάθε ένας από τους αντιμαχόμενους θεούς θα έπρεπε να προσφέρει το καλύτερο δώρο προς τους κατοίκους, και όποιου το δώρο θα φαινόταν ως το πιο χρήσιμο, αυτός θα αναλάμβανε την προστασία της πόλης.

Οι κάτοικοι, ακολούθως, επιβράβευσαν (δικαίωσαν) την Αθηνά, γιατί η προσφορά της ελιάς εκ μέρους της κρίθηκε πολύ ωφελιμότερη από το αλμυρό νερό του Ποσειδώνα. Εδώ η περίπτωση μοιάζει να περιέχει «εν σπέρματι» την έννοια της δημοκρατίας. Τη δημοκρατία την είχαν, φαίνεται, οι Αθηναίοι στο DNA τους από την αυγή της ιστορίας τους, και γι' αυτό αργότερα πρώτοι απ' όλους την έκαναν πράξη.

Οι δυο θεοί, λοιπόν, σαν μεγάλοι πολιτικοί παίκτες, ανακοίνωσαν στο λαό τις “προγραμματικές τους θέσεις”, όχι με κενά λόγια, αλλά με συγκεκριμένα έργα, και οι κάτοικοι ψήφισαν, αποφάσισαν και επιβράβευσαν τον

καλύτερο γι' αυτούς, πράγμα που ήταν μια απόδοση δικαίου (με τη θετική έννοια του όρου).

Αυτό το μήνυμα της δημοκρατίας το εξέπεμψαν οι Αθηναίοι του χρυσού αιώνα προς όλες τις ελληνικές πόλεις και διαχρονικά σε όλο τον κόσμο. Πολύ αργότερα, η Δύση κυρίως το έλαβε και το εφάρμοσε, ας πούμε ικανοποιητικά μετά από πολλές περιπέτειες. Να το θεωρήσουμε, άραγε, και αυτό ένα είδος προτύπωσης της δημοκρατίας στον δυτικό κόσμο;

Στο επίπεδο του διαζώματος έχουμε:

- Στην ανατολική πλευρά, τη *γιγαντομαχία* - *τιτανομαχία* (από τα κλασικά χρόνια οι αρχαίοι μπέρδευαν τη μια με την άλλη). Σύμφωνα με τον μύθο, ο Κρόνος, όταν νικήθηκε από το Δία, ξέρασε τα παιδιά του, τα οποία τα κατάπινε από φόβο, μήπως του πάρουν τη βασιλεία. Αυτά χάρηκαν που ξαναβγήκαν στο φως, θαύμασαν τον γενναίο αδελφό τους, τον Δία, και στάθηκαν στο πλευρό του γεμάτοι μίσος για τον άδικο πατέρα τους. Έτσι, οι θεοί χωρίστηκαν σε δυο αντίπαλα στρατόπεδα. Από τη μια πλευρά ο Δίας και τα αδέλφια του, που είχαν κακοπάθει και από την άλλη ο Κρόνος με τα αδέλφια του, τους Τιτάνες. Στο τέλος, με τη βοήθεια των Κυκλώπων και των Εκατόγχειρων, η πλευρά του Δία νίκησε κατά κράτος τον Κρόνο και τους Τιτάνες, και επικράτησε για άλλη μια φορά το δίκαιο.

- Στη δυτική πλευρά, την *Αμαζονομαχία*. Σύμφωνα με το μύθο, ο Ηρακλής πήγε στη χώρα των Αμαζόνων, για να ζητήσει τη ζώνη της Ιππολύτης, για χάρη της κόρης του Ευρυσθέα.

Η Ιππολύτη, αφού έμαθε το λόγο της παρουσίας του Ηρακλή, αρχικά, δεν είχε αντίρρηση να του προσφέρει τη

ζώνη της. Έλα, όμως, που η Ήρα εκθρευόταν θανάσιμα τον Ηρακλή. Μπήκε πάλι ανάμεσα, και μεταμορφωμένη σε Αμαζόνα προκάλεσε σύγχυση, λέγοντας πως ο ξένος ήλθε στο μέρος τους για να τους πάρει τη βασιλεία. Έτσι, άρχισε μια διαμάχη, που εξελίχθηκε σε πολιορκία της πρωτεύουσας των Αμαζόνων.

Μια Αμαζόνα, η Αντιόπη, είδε τον Θησέα, που νεαρός ακόμα είχε πάρει μέρος σ' αυτή την αποστολή και τον ερωτεύτηκε παράφορα· αυτό είχε ως αποτέλεσμα να παραδώσει την πόλη της με προδοσία. Κατόπιν τούτου, ο Θησέας την πήρε μαζί του στην Ελλάδα και απόκτησε από αυτήν τον γιό του Ιππόλυτο.

Η απαγωγή της Αντιόπης προκάλεσε την εκστρατεία των Αμαζόνων στην Αττική. Επακολούθησε μάχη που, σύμφωνα με την παράδοση, έλαβε χώρα κατά τον αττικό μήνα: Βοηδρομιών (15 Σεπτεμβρίου - 15 Οκτωβρίου). Στη μάχη αυτή οι Αμαζόνες νικήθηκαν με μεγάλες απώλειες.

Οι Αθηναίοι σε ανάμνηση του νικηφόρου γεγονότος γιόρταζαν κάθε χρόνο τη γιορτή των Βοηδρομιών, και συγκεκριμένα στις οκτώ (8) του εν λόγω μήνα. Στην υπόψη μάχη έπεσε νεκρή και η Αντιόπη, πολεμώντας γενναία δίπλα στον αγαπημένο της Θησέα, χτυπημένη από κοντάρι, όπως λεγόταν, της Αμαζόνας Μολπαδίας.

Επειδή η διαμάχη του Ηρακλή με τις Αμαζόνες δεν προήλθε από τον ήρωα, και όταν ξεσπά πόλεμος η απάτη είναι μέσα στο πρόγραμμα, η εκστρατεία των Αμαζόνων στην Αττική μπορεί να θεωρηθεί μάλλον άδικη και υπερβολική πράξη. Επομένως, ήταν φυσικό να επέλθει και η τιμωρία τους... Βεβαίως, δεν γλίτωσε την τιμωρία και η Αντιόπη, αφού την προδοσία προς της πατρίδα της την πλήρωσε με το θάνατό της.

•Στη νότια πλευρά, τη διαμάχη των *Κενταύρων* και

των Λαπιθών. Σύμφωνα με το μύθο, ο Πειρίθους, ο μεγάλος Λαπίθης ήρωας, όταν ήταν να παντρευτεί τη Δηϊδάμεια κάλεσε στο γάμο του και τον φίλο του Θησέα.

Στη διασκέδαση που ακολούθησε, οι Κένταυροι που ήσαν επίσης καλεσμένοι μέθυσαν, άρχισαν τις απρέπειες και ρίχτηκαν στις γυναίκες των Λαπιθών με κακές διαθέσεις. Στη μάχη που ακολούθησε οι Λαπίθες με τη συνδρομή και του Θησέα κατόρθωσαν, τελικώς, να νικήσουν τους Κένταυρους. Έτσι αποκαταστάθηκε και πάλι το δίκαιο και οι απρεπείς τιμωρήθηκαν.

•Στη βόρεια πλευρά, τον Τρωϊκό πόλεμο. Άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τιμωρίας άνομης πράξης. Όπως όλοι γνωρίζουμε από το μύθο, ο Πάρις από την Τροία, παρότι τιμώμενος επισκέπτης στα ανάκτορα του Μενέλαου, ξελόγιασε και απήγαγε την ωραία Ελένη. Αποτέλεσμα τούτου ήταν η εκστρατεία κατά των Τρώων, ο σκληρός δεκαετής πόλεμος και τέλος η ολοσχερής καταστροφή της Τροίας από τους Αχαιούς.

Στη ζωφόρο του σηκού, η ανάγλυφη παράσταση δείχνει την επιβράβευση της θεάς Αθηνάς από τους Αθηναίους, με την ετήσια κάθε φορά προσφορά πολύτιμου πέπλου, σε αναγνώριση των... “υπηρεσιών” της στην προκοπή και φύλαξη της πόλης της Αθηνών. Εδώ έχουμε απόδοση δίκαιου με τη θετική έννοια του όρου (επιβράβευση).

Τέλος, στην ανάγλυφη παράσταση του βάθρου του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς, με σκηνές από τη γέννηση της Πανδώρας, έχουμε την παρουσία της πιο επαχθούς τιμωρίας, και μάλιστα των πολλών, για μια άδικη πράξη του ενός. Μια τιμωρία που αφορά όλο το ανθρώπινο γένος έως τη συντέλεια του κόσμου... Ας πάρουμε, όμως, τα πράγματα με τη σειρά.

Μετά την Τιτανομαχία, όταν θεοί και άνθρωποι μαζεύτηκαν στη Μηκώνη, τη μετέπειτα Σικυώνα, για να ορίσουν τα δικαιώματα της κάθε πλευράς, ο Προμηθέας, που η φύση του τον έσπρωχνε πάντα στην πονηριά, έβαλε στο νου του να ξεγελάσει, ξέρετε ποιον; Τον ίδιο το Δία!

Πήρε, λοιπόν, ένα βόδι το έσφαξε, το έγδαρε, το κομματίασε, έκοψε και το τομάρι στα δυο, ύστερα τύλιξε με το ένα κομμάτι όλα τα ψαχνά, με το άλλο όλα τα λίπη και τα κόκκαλα, και τα έβαλε μπροστά στο Δία για να διαλέξει.

Ο Δίας κατάλαβε το σχέδιο του Προμηθέα, καμώθηκε όμως ότι δεν ήξερε τίποτε, πήρε το σακί με τα λίπη και τα κόκκαλα και άφησε το άλλο με το ψαχνό κρέας. Τότε, ο Προμηθέας το πρόσφερε στους ανθρώπους κάνοντας έτσι την αρχή στη συνήθεια, να τρώνε οι άνθρωποι τα ψαχνά από τα ζώα και να καίνε τα λίπη και τα κόκκαλα, για προσφορά στους θεούς!

Οργίστηκε πολύ, όπως ήταν φυσικό, ο Δίας με τον Προμηθέα και με τους ανθρώπους που προστάτευε. Έτσι, πρόσταξε τον Ήφαιστο να πλάσει από χώμα και νερό την Πανδώρα, την πρώτη γυναίκα, και μάλιστα με μορφή θεάς. Ύστερα όλες οι θεές τη στόλισαν, η κάθε μια με τα δικά της χαρίσματα, και την έστειλαν στους ανθρώπους μαζί με ένα κουτί γεμάτο συμφορές. Η Πανδώρα, μη ξέροντας τι έχει μέσα το κουτί, το ξεσκέπασε, ως περίεργη που ήταν, και οι συμφορές ξεχύθηκαν στον κόσμο. Από τότε, ο κόσμος είναι γεμάτος βάσανα.

Αυτό το μήνυμα, της τίσης των άδικων πράξεων και της ύβρης, που το εξέπεμψαν οι Αθηναίοι μέσα από το γλυπτικό διάκοσμο του Παρθενώνα, φαίνεται ότι δεν το κατανόησαν καλά - καλά ούτε οι ίδιοι, αφού η διαρκώς

αυξανόμενη δύναμή τους και η συμπεριφορά τους, που βαθμιαία γινόταν όλο και πιο αλαζονική, ανάγκασε τους αντιπάλους τους να συσπειρωθούν εναντίων τους και να τους καταστρέψουν, με τον φοβερό Πελοποννησιακό πόλεμο. Είναι που λέει: «δάσκαλε που δίδασκες...».

Το εσωτερικό του ναού είχε διαιρεθεί σε δυο ανεξάρτητα και αυτοτελή τμήματα, χωρίς άμεση επικοινωνία μεταξύ τους. Το ανατολικό μέρος λεγόταν **Εκατόμπεδον** ή **Σηκός** και ήταν ο κυρίως ναός. Το δυτικό μέρος ονομαζόταν **Παρθενών** ή **Άδυτο**. Μπροστά από το Εκατόμπεδον ή Σηκό ήταν ο **Πρόναος**, ενώ δυτικά του Παρθενώνα ή Άδυτου ήταν ο **Οπισθόδομος (Οπισθόναος)**.

Το δάπεδο του Σηκού και του Άδυτου, που ήταν υπερυψωμένο σε σχέση με το περιστύλιο, παρουσίαζε κυρτότητα, διέθετε δηλαδή ένταση. Το πάχος των κατά μήκος τοίχων τους δεν μειωνόταν καθ' ύψος, παρόλα αυτά, όμως, και αυτοί οι τοίχοι παρακολουθούσαν, με κλίση προς το εσωτερικό του ναού, την πυραμιδοειδή κίνηση των εξωτερικών κίονοστοιχιών του Παρθενώνα.

Λόγω της ομοιόμορφης κλίσης των παρειών των ενλόγω τοίχων και του ίσου πάχους των, κάτω και πάνω, οι παρειές αυτές ήσαν παράλληλες μεταξύ τους και έτσι οι κατά μήκος αυτοί τοίχοι δεν παρουσίαζαν ούτε μείωση ούτε ένταση, όπως οι κίονες του Παρθενώνα. Σε αντιδιαστολή με τους κατά μήκος τοίχους οι εγκάρσιοι τοίχοι του ναού ήσαν απολύτως κατακόρυφοι.

Μεταξύ κίωνων και φυσικά μεταξύ κίωνων και των έναντι παραστάδων, στις προστάσεις του πρόναου και του οπισθόναου, υπήρχαν σταθερά ξύλινα κιγκλιδώματα από το δάπεδο μέχρι την κορυφή, προκειμένου να υπάρξουν χώροι φύλαξης πολύτιμων αντικειμένων από

χρυσό και άργυρο. Μόνο στα μεσαία μετακίονια, υπήρχαν κινητά κιγκλιδώματα εν είδει θυρόφυλλων που άνοιγαν προς το εσωτερικό των προστάσεων.

Η θύρα του Σηκού (κάτι ανάλογο θα συνέβαινε και με την θύρα του Αδύτου), σύμφωνα με τον καθηγητή Ορλάνδο, και με βάση επιγραφή του 340 / 339 π.Χ. (περί απολογισμού των ετήσιων ταμιών της θεάς) ήταν δίφυλλη με εγκάρσια χωρίσματα και το κάθε θυρόφυλλο διέθετε δυο άνισα τύμπανα (νταμπλάδες): μεγαλύτερος ήταν ο κάτω νταμπλάς. Διέθετε επιχρυσωμένα καρφιά, που κοσμούσαν με κωδύες, δηλαδή με κεφαλές παπαρούνας, εν είδει ρόδακα.

Στα τύμπανα (νταμπλάδες) υπήρχαν χάλκινα έξεργα, με 4 σύμβολα από λεοντοκεφαλή (2 σε κάθε επάνω τύμπανο), 2 σύμβολα από κριό (1 σε κάθε κάτω τύμπανο) και 2 σύμβολα από γοργόνειο (1 σε κάθε κάτω τύμπανο). Αριστερά και δεξιά της θύρας υπήρχαν παραστάδες και πάνω από τη θύρα και τις παραστάδες υπήρχε διάτρητος φεγγίτης.

Το Εκατόμπεδον διαιρείτο μέσα από μια σειρά δίτονων κιονοστοιχιών, σε σχήμα Π, σε τρία κλίτη. Το μεσαίο κλίτος είχε περίπου τριπλάσιο άνοιγμα σε σχέση με τα ακραία κλίτη. Με την ευφυή αυτή διάταξη των κίωνων οι αρχιτέκτονες απέφυγαν τη δημιουργία αισθήματος αλλεπάλληλων μακρών διαδρόμων μέσα στο Σηκό [βλέπε εικ. 69].

Αναφορικά με τους κίονες της Π κιονοστοιχίας του Σηκού δεν υπήρχε κανένα στοιχείο, για το πώς ακριβώς ήταν. Το πρόβλημα αυτό θα έμενε άλυτο, εάν δεν βρίσκονταν τα έτη: 1970, 1971 και 1973, σε ανασκαφές στην *Αρχαία Αγορά* κάποια μέλη των κίωνων αυτών,

εντοιχισμένα σε κτίσματα στο *Μοναστηράκι*.

Από τη μελέτη αυτών των τεμαχίων προκύπτει ότι εν λόγω κίονες είχαν δεκαέξι(16) ραβδώσεις. Η κάτω σειρά κίωνων είχε κάτω διάμετρο 1,114m και επάνω διάμετρο 0,858m, επομένως μείωση $M=(1,114m-0,858m)/1,114m \approx 1/5$, όση δηλαδή περίπου ήταν και η μείωση των κίωνων της εξωτερικής κιονοστοιχίας (των πτερών) του ναού. Οι κίονες της κάτω σειράς αποτελούνταν από επτά (7) σπονδύλους ο καθένας και οι κίονες της πάνω σειράς από πέντε (5) σπονδύλους ο καθένας.

Οι κίονες του σηκού ήσαν δωρικού ρυθμού και όχι μόνον δεν ήσαν μεγαλύτεροι από τους εξωτερικούς, όπως θα ήταν φυσικό και αναμενόμενο, λόγω του μεγαλύτερου ύψους τους, αλλά απεναντίας ήσαν μικρότεροι των εξωτερικών κίωνων του ναού, διότι δεν έφταναν μονοκόμματα μέχρι τη στέγη, γιατί, όπως αναφέραμε παραπάνω είχε προτιμηθεί η ευφυής λύση της διπλής καθ' ύψος (δίτονης) κιονοστοιχίας με ενδιάμεσο οριζόντιο επιστύλιο και άλλο επιστύλιο στην κορυφή της κιονοστοιχίας.

Είναι πιθανόν, οι δίτονες κιονοστοιχίες του Σηκού να σχημάτιζαν υπέρω, στα ακραία κλίτη. Το μεσαίο κλίτος, λόγω του μεγάλου του ανοίγματος(10m), δεν μπορούσε να διαθέτει μαρμάρινη οροφή. Ας μην ξεχνάμε ότι το μάρμαρο δεν είναι σπλισμένο σκυρόδεμα, για να μπορεί να γεφυρώνει πολύ μεγάλα ανοίγματα.

Η ευφυής αυτή κατασκευή, η οποία σχημάτιζε στατικά ένα είδος εσώτερου πυρήνα από κατακόρυφους δίσκους, σχήματος **Π**, μέσα στο βασικό πυρήνα του μνημείου, που σχηματιζόταν από τους τοίχους του σηκού, λειτουργούσε πολύ καλύτερα και αισθητικά και σεισμικά.

Εκεί βρισκόταν το **χρυσελεφάντινο άγαλμα της θεάς**

Αθηνάς, έργο του *Φειδία*, που έφτανε περίπου μέχρι τη στέγη του κτηρίου. Ο καθηγητής *Αναστ. Ορλάνδος* αναφέρει ότι το άγαλμα αυτό άρχισε να σχεδιάζεται και να δημιουργείται από το έτος 447 π.Χ. και περατώθηκε το 438 π.Χ. (απαίτησε δηλαδή εννέα(9) χρόνια!), οπότε και καθιερώθηκε στη γιορτή των *Μεγάλων Παναθηναίων* της 85^{ης} Ολυμπιάδας.

Η κάτοψη του βάθρου του αγάλματος στην επάνω επιφάνειά του, σύμφωνα με τους ειδικούς, πρέπει να ήταν διαστάσεων: 8,043m x 4,096m. Αυτές προκύπτουν από το μέρος του δαπέδου του σηκού, όπου η επιφάνειά του είναι πώρινη, και υποδεικνύει το σημείο τοποθέτησης του εν λόγω μνημείου.

Για το ακριβές ύψος του αγάλματος και του ύψους του βάθρου, η έρευνα δεν έχει οριστικές απαντήσεις, λόγω έλλειψης στοιχείων. Μπορούμε, όμως, να εικάσουμε σχετικά, στηριζόμενοι στα εξής δεδομένα:

α) Στο θεωρούμενο ακριβές ομοίωμά του, που μας έχει διασωθεί και είναι η λεγόμενη *Αθηνά του Βαρβακείου* [βλέπε εικ. 70].

β) Στην πληροφορία του *Παυσανία* ότι το ύψος της *φτερωτής Νίκης*, που κρατούσε στο χέρι της η θεά, ήταν τέσσερεις(4) πήχεις.

γ) Στην πληροφορία του Ρωμαίου *Πλίνιου* («*Historia Naturalis*» XXXVI18), που αναφέρει ότι το μέγεθος του εν λόγω αγάλματος ήταν XXVI cubitorum, δηλαδή 26 πήχεις.

δ) Η οροφή του Παρθενώνα, σύμφωνα με τους μελετητές (π.χ. *Αναστ. Ορλάνδος*), άρχιζε, ανεξάρτητα από το σύστημα διάταξής της, από την επάνω επιφάνεια του *θράνου ή υποδοκίου*, δηλαδή από ύψος (από του δαπέδου του ναού) ίσο με **± 13,19m**.

Εάν παρατηρήσουμε με προσοχή την *Αθηνά του*

Βαρβακείου, θα διαπιστώσουμε ότι το ύψος της φτερωτής *Νίκης* είναι περίπου το 1/5 του όλου ύψους του αγάλματος. Αυτή η αναλογία έχει χρησιμοποιηθεί και άλλες φορές στον Παρθενώνα, συγκεκριμένα στη μείωση των διατομών των δωρικών κιόνων του ναού.

Επομένως, μπορούμε να εικάσουμε ότι το ύψος του χρυσελεφάντινου αγάλματος θα ήταν $5 * 4$ πήχεις = **20 πήχεις**, ήτοι: 20 πήχεις * $0,462\text{m}/\text{πήχyu}$ = **9,24m** (εξάλλου και το χάλκινο άγαλμα της **Αθηνάς Προμάχου** που βρισκόταν πάνω στον Ιερό βράχο της Ακρόπολης είχε ύψος **9m**).

Εάν, τώρα, θεωρήσουμε ότι και το ύψος του βάθρου σε σχέση με το όλο ύψος του μνημείου (σώμα + βάθρο) έχει την ίδια παραπάνω αναλογία 1/5, τότε από την απλή εξίσωση: $x = (1/5) * (20+x)$ προκύπτει ύψος βάθρου **5 πήχεις**, ήτοι: 5 πήχεις * $0,462\text{m}/\text{πήχyu}$ = **2,30m**.

Ύψος δηλαδή ικανό, για να μη μπορεί ο καθένας να βάζει εύκολα χέρι... στα χρυσά της θεάς. Να σημειωθεί ότι και το βάθρο του χάλκινου αγάλματος της *Αθηνάς Προμάχου* ήταν ύψους 2m. Εάν, μάλιστα, υποθέσουμε ότι το κοντάρι της θεάς εξείχε της κεφαλής της κατά ένα **(1) πήχyu**, που μοιάζει λογικό, τότε φτάνουμε στο αριθμό: **26 πήχεις** (= 5 πήχεις + 20 πήχεις + 1 πήχyu), τον οποίο αναφέρει ο Πλίνιος.

Σε αυτή την περίπτωση το όλο μνημείο θα είχε ύψος: 26 πήχεις * $0,462\text{m}/\text{πήχyu}$ = **12 m**. Επομένως, απομένει ικανό κενό («αέρας») μέχρι την οροφή του ναού ίσο με $\pm 13.19\text{m} - 12\text{m} = \pm 1,19\text{m}$.

Για περισσότερες πληροφορίες, αναφορικά με το ύψος του βάθρου του εν λόγω αγάλματος, βλέπε στο Παράρτημα, που ακολουθεί στο τέλος του παρόντος.



Εικ. 70 Η Αθηνά του Βαρβακείου, για να έχουμε μια ιδέα του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς.

Το ίδιο το άγαλμα είχε ξύλινο εσωτερικό πυρήνα (με εσώτατο πυρήνα κορμό δένδρου, πιθανόν κυπαρισσιού που ήταν πακτωμένος στη μαρμάρινη βάση του⁶). Στην ουσία, δηλαδή, ήταν μια ξύλινη κατασκευή καλυμμένη με γύψο.

Τα ενδύματα ήταν από επεξεργασμένο ατόφιο χρυσάφι, συνολικού βάρους περίπου 1.154 κιλών με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορεί ο χρυσός να αφαιρεθεί. Θα δούμε παρακάτω γιατί. Τα γυμνά μέρη του, ήταν από ελεφαντόδοντο. Το κόστος του υπολογίστηκε περίπου στα 700 τάλαντα, ένα ποσό που θα αρκούσε, σύμφωνα με τους ειδικούς, για τον εξοπλισμό ενός στόλου 230 τριήρων!

Σύμφωνα με τον περιηγητή *Παυσανία*, το άγαλμα αυτό παρίστανε την Αθηνά όρθια, με περικεφαλαία, με ποδήρη χιτώνα, στον οποίο ήταν φτιαγμένο (από ελεφαντόδοντο) το κεφάλι της Μέδουσας, συγκεκριμένα πάνω στο στήθος της.

Στο ένα της χέρι (το δεξί), όπως είπαμε παραπάνω, κρατούσε τη φτερωτή Νίκη. Στο άλλο χέρι της κρατούσε δόρυ, κοντά στα πόδια της υπήρχε ασπίδα και κοντά στο δόρυ ένας δράκοντας ή όφεις (πιθανόν ο Εριχθόνιος). Αυτά τα χαρακτηριστικά ταιριάζουν, πλήρως, με το αντίγραφο της λεγόμενης Αθηνάς του Βαρβακείου.

Το γιατί η Αθηνά Παρθένος απεικονίστηκε από τον Φειδία με το δράκοντα δίπλα της, μας το εξηγεί ο

⁶ Επίσης και ο εσωτερικός πυρήνας του αγάλματος της Αθηνάς Προμάχου, που δέσποζε πάνω στον ιερό βράχο της Ακρόπολης, ήταν ψηλός κορμός δένδρου, πιθανόν κυπαρισσιού, καθόσον βρέθηκε σχετική οπή πάκτωσης στη βάση του εν λόγω αγάλματος.

Πλούταρχος πολύ ωραία... Λέει, λοιπόν, κάπου: «*Τῷ δὲ τῆς Ἀθηνᾶς τὸν δράκοντα Φειδίας παρέθηκε, τῷ δὲ τῆς Ἀφροδίτης ἐν Ἴηλιδι τὴν χελώνην, ὡς τὰς μὲν παρθένους φυλακῆς δεομένας, ταῖς δὲ γαμεταῖς οἰκουρίαν καὶ σιωπὴν πρέπουσαν*», που σημαίνει: «*Δίπλα στο ἀγάλμα της Αθηνᾶς ο Φειδίας φιλοτέχνησε το δράκοντα και στο ἀγάλμα της Αφροδίτης στην Ἴηλιδα τη χελώνα, γιατί οι παρθένες θέλουν φύλαγμα, ενώ στις παντρεμένες ταιριάζει να συμμαζεύονται στο σπίτι και να μη λένε πολλά.*»

Η δημιουργικότητα του Φειδία στο ἀγάλμα αυτό εκφράστηκε σε ὅλο της το μεγαλείο, μέσα από:

- Την ανάγλυφη διακόσμηση της βάσης, που, ὅπως ἤδη αναφέραμε, απεικονίζει τη γέννηση της Πανδώρας, της πρώτης γυναίκας που επέβαλε ο Δίας στους ανθρώπους, για να τους τιμωρήσει, λόγω της κοροϊδίας τού Προμηθέα προς τους θεούς, την οποία περιγράψαμε παραπάνω.

- Την ἄκρη της σόλας των σανδαλιῶν της θεάς, ὅπου απεικονίζονταν σκηνές ἀπὸ την Κενταυρομαχία.

- Την εσωτερικὴ ἐπιφάνεια της ασπίδας της, με απεικόνιση σκηνῶν ἀπὸ τη Γιγαντομαχία, μια μάχη σύμβολο της σύγκρουσης ἀνάμεσα στο καλὸ και στο κακό, στην τάξη και στο χάος, στο μέτρο και στην υπερβολή.

- Την εξωτερικὴ ἐπιφάνεια της ἐνλόγω ασπίδας, με σκηνές ἀπὸ την Αμαζονομαχία.

Γενικῶς, δεν πρέπει να υποτιμούμε την ἔννοια του ξύλινου ἀγάλματος, διότι αὐτὸ εἶναι το πλησιέστερο στην ἔννοια του ἀρχικοῦ λατρευτικοῦ ἀγάλματος που ἦταν το **ξόανο**. Τα *ξόανα*, κατὰ κανόνα, ἦταν τελείως ἀτεχνα ἀνθρωπομορφικὰ ομοιώματα θεῶν.

Βεβραίως, το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς δεν έπαιζε το ρόλο του λατρευτικού αγάλματος, αφού ως λατρευτικό άγαλμα της θεάς παρέμενε το αρχαίο ξόναο από ξύλο ελιάς, που σύμφωνα με το μύθο είχε πέσει από τον ουρανό και φυλασσόταν στο εσωτερικό του αρχαϊκού ναού της Πολιάδας Αθηνάς.

Έπαιζε μάλλον το ρόλο μεγαλοπρεπούς αναθήματος, των Αθηναίων στην προστάτισσα θεά τους, όπως, εξάλλου, και ο ίδιος ο Παρθενώνας, με την έννοια της μεγαλειώδους «κοσμηματοθήκης», για τη φύλαξη του χρυσελεφάντινου αγάλματος της θεάς· στην ουσία τους έργα «κράχτες», για να εξυμνούν την αιωνιότητα της δόξας, των ιδανικών και του πολιτισμού της Αθήνας.

Επειδή στη βάση του χρυσελεφάντινου αγάλματος δεν υπήρχε ελεύθερη διαθέσιμη επιφάνεια για να γραφεί το όνομα του γλύπτη - δημιουργού, τοποθετήθηκε χάλκινη πινακίδα στο άδυτο του ναού, όπου γινόταν αναφορά, όχι μόνο στον Φειδία, αλλά και στα πολύτιμα υλικά από τα οποία ήταν φτιαγμένο το περίφημο αυτό άγαλμα.

Όταν ο αρχαίος πιστός στεκόταν λίγα μέτρα μπροστά από τη θέση του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς, παρατηρούσε ότι το μαρμάρινο δάπεδο παρουσίαζε πριν από το άγαλμα, σε μια επιφάνεια διαστάσεων περίπου: 10m x 7m, μια ιδιαίτερη διαμόρφωση. Περιβαλλόταν, δηλαδή, η επιφάνεια αυτή από μια προεσοχή (χείλος) μερικών εκατοστών, προκειμένου να συγκρατείται μια ποσότητα νερού.

Έτσι, σχηματιζόταν μια υδάτινη επιφάνεια με τελείως ήρεμο νερό, κατά τους θερινούς πιθανόν μήνες, που λειτουργούσε και ως κάτοπτρο. Μπορούσε, λοιπόν,

κάποιος να βλέπει τη χρυσελεφάντινη Παρθένο, με όλη της την ομορφιά, να διπλασιάζεται. Την πληροφορία αυτή μας τη μεταφέρει ο Πausανίας, που παράλληλα δίνει και την κύρια εξήγηση του εν λόγω ζητήματος.

Αναφέρει ότι, όταν ένα χρυσελεφάντινο άγαλμα βρίσκεται σε ξηρό περιβάλλον, πρέπει να λαμβάνονται μέτρα για σταθερή υγρασία τού γύρω χώρου, διαφορετικά θα υπάρχει κίνδυνος για σκασίματα στις ελεφαντοστέινες επιφάνειες, αλλά και στην από μέσα ξύλινη κατασκευή του αγάλματος.

Επειδή το κλίμα της Αθήνας είναι ξηρό, η ατμόσφαιρα του σηκού χρειαζόταν ύγρανση, πιθανόν τους θερινούς μήνες, προκειμένου να αποφευχθούν ζημιές στο χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου.

Τέλος, είναι χρήσιμο να αναφέρουμε ότι, σύμφωνα με τον *Lewis Farnell*, έναν από τους σημαντικότερους ιστορικούς της ελληνικής θρησκείας, η φύση και η δύναμη της θεότητας υπήρχαν και στην εικόνα της, όχι μόνο για τους πρώιμους Έλληνες, αλλά μέχρι το τέλος της αρχαίας θρησκείας.

Επομένως, τα αγάλματα των θεών των Ελλήνων μπορούσαν να «ζωντανέψουν» σαν αληθινά είδωλα, ήταν δηλαδή έμψυχα. Εξ αυτού του λόγου ο Έλληνας φιλόσοφος από τα Μέγαρα, ο *Στίλπων*, λέγεται ότι εξορίστηκε από τους Αθηναίους του 3^{ου} αιώνα π.Χ., γιατί υποστήριξε ότι το μεγάλο λατρευτικό άγαλμα της Αθηνάς στον Παρθενώνα δεν ήταν η ίδια η θεά Αθηνά.

Δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας το γεγονός ότι στις εγκάρσιες κιονοστοιχίες του Παρθενώνα ο αριθμός των κιόνων είναι ζυγός αριθμός. Αυτό, βεβαίως, ισχύει πάντοτε στους ναούς δωρικού ρυθμού. Με αυτή

τη διάταξη υποβάλλεται η ιδέα ότι ο άξονας του ναού είναι το απρόσκοπτο πέρασμα, από τον υπαίθριο χώρο, όπου βρίσκεται ο βωμός, προς τον εσωτερικό χώρο του ναού, όπου βρίσκεται το λατρευτικό άγαλμα, χωρίς να παρεμβάλλεται εμπόδιο. Αντίθετα, η τοποθέτηση πέντε(5) κίωνων στην εσωτερική κιονοστοιχία πίσω από το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς δείχνει ότι εκεί, ο αρχιτέκτονας του ναού ήθελε ο άξονας του ιερού οικοδομήματος να σταματάει σε κίονα. Να μην υποβάλλει την ιδέα, στο μάτι του πιστού, ότι η πορεία συνεχίζεται βαθύτερα του χώρου του αγάλματος.

Τώρα, αναφορικά με την τύχη των χρυσών στολιδιών του αγάλματος, αξίζει να αναφερθούν, όσα μνημονεύει ο Πausanias. Συγκεκριμένα: Όταν έγινε βασιλιάς της Μακεδονίας ο **Κάσσανδρος**, πήρε το μέρος του **Λάχαρη**, που ήταν προϊστάμενος του Δήμου και τον έπεισε να γίνει τύραννος. Αυτός αποδείχτηκε ο πιο αδυσώπητος απέναντι στους ανθρώπους.

Ο **Δημήτριος του Αντιόχου**, παρότι είχε διαφορές με τους Αθηναίους, κατάργησε την τυραννία του Λάχαρη. Ο τελευταίος κατόρθωσε να δραπετεύσει και πήγε στους Βοιωτούς. Προηγουμένως, όμως, πρόφτασε να πάρει από τον Παρθενώνα τις χρυσές ασπίδες, που υπήρχαν εκεί, και να ξεγυμνώσει το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς από τα χρυσά στολίδια, όσα βεβαίως μπορούσαν να αφαιρεθούν εύκολα και γρήγορα. Έτσι, στη Βοιωτία τον θεωρούσε ο κόσμος πολύ πλούσιο και γι' αυτό το λόγο τον εξαφάνισαν οι άνθρωποι από την *Κορώνη* της Βοιωτίας.

Όσον αφορά την τύχη του αγάλματος, σύμφωνα με διάσωση κάποιας λατρευτικής παράδοσης από τον ιστορικό *Ζώσιμο* (460 μ.Χ. - 520 μ.Χ.) το χρυσελεφάντινο

άγαλμα της Αθηνάς υπήρχε, με βεβαιότητα, στη θέση του το έτος 375 μ.Χ.⁷

Αυτό, στη συνέχεια, μεταφέρθηκε αλλού, ίσως στην Κωνσταντινούπολη, κατά το 430 μ.Χ. (όπου μάλλον καταστράφηκε από κάποια πυρκαγιά), όπως προκύπτει από το όνειρο του νεοπλατωνικού φιλόσοφου Πρόκλου (412 - 485 μ.Χ.), ο οποίος έμενε κάπου στη σημερινή οδό Διονυσίου Αεροπαγίτου. Το εν λόγω όνειρο αναφέρει ο βιογράφος του, ο Μαρίνος Νεαπολίτης, που υπήρξε μαθητής του Πρόκλου και μάλιστα τον διαδέχτηκε στη Διεύθυνση της Ακαδημίας του Πλάτωνα.

Σύμφωνα με τον Μαρίνο Νεαπολίτη, όταν άρχισαν οι εργασίες μεταφοράς του χρυσελεφάντινου αγάλματος εμφανίστηκε σε όνειρο στον Πρόκλο, μια σεβάσμια κυρία και του είπε να βιαστεί να ετοιμάσει το σπίτι του (που βρισκόταν κάτω από την Ακρόπολη), γιατί η κυρά Αθηνά θέλει να μείνει κοντά του:

⁷ Σύμφωνα με αναφορά της ομότιμης καθηγήτριας Κλασικής Αρχαιολογίας *Ολγας Παλαγγιά* (LIFO PODCASTS: “Πόσο σπουδαίος ήταν ο Φειδίας για την αρχαία Αθήνα;” με την *Αγιάτη Μπενάρδου*), το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου πρέπει να καταστράφηκε από τους Ερούλους (και τα πολύτιμα στοιχεία του συλήθηκαν από αυτούς) κατά τη φοβερή επιδρομή τους στην Αθήνα το 267 μ.Χ.

Πράγματι, σύμφωνα με υπάρχουσα επιγραφή στη νότια πτέρυγα των Προπυλαίων ο *Ερένιος Δέξιππος*, Έλληνας της ρωμαϊκής εποχής, που πολέμησε ηρωικά κατά των παραπάνω επιδρομέων και υπήρξε, αργότερα, αγνοσθέτης των Παναθηναίων, στο πλαίσιο των καθηκόντων του επισκέυασε το Παναθηναϊκό πλοίο και έστησε το άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου στη θέση του στο σηκό του Παρθενώνα, πράγμα που σημαίνει ότι είχε γκρεμιστεί και συλληθεί.

Στην εν λόγω επιγραφή αναφέρεται η λέξη *έδος* που χρησιμοποιείτο στα αρχαία χρόνια για να χαρακτηρίσει το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου.

«[...] ήνίκα τὸ ἄγαλμα αὐτῆς τὸ ἐν Παρθενῶνι τέως ἰδρυμένον, ὑπὸ τῶν καὶ τὰ ἀκίνητα κινούντων μετεφέρετο. Ἐδόκει γὰρ τῷ φιλοσόφῳ ὄναρ φοιτᾶν παρ' αὐτόν εὐσχήμων τις γυνή καὶ ἀπαγγέλλειν ὡς χρή τάχιστα τὴν οἰκίαν προπαρασκευάζειν ἢ γὰρ κυρία Ἀθηναῖς ἔφη, παρά σοι μένειν ἐθέλει».

Εάν σκεφτούμε ότι το λατρευτικό χρυσελεφάντινο ἄγαλμα του Δία, το οποίο βρισκόταν στον ομώνυμο ναό της Ολυμπίας μετά την κατάργηση της αρχαίας λατρείας, το 391 μ.Χ., μεταφέρθηκε στην Κωνσταντινούπολη, για τη συλλογή ενός ειδικού τεχνοκρίτη, δεν αποκλείεται και το χρυσελεφάντινο ἄγαλμα της Αθηνάς να είχε την ίδια τύχη και να κόσμησε δηλαδή και αυτό την ίδια παραπάνω συλλογή.

Στη συνέχεια, ας εξετάσουμε πώς φωτιζόταν ο κυρίως ναός και ειδικά το χρυσελεφάντινο ἄγαλμα της Αθηνάς.

Στην ανατολική πλευρά του Σηκού, σύμφωνα με τις τελευταίες έρευνες (άποψη του καθηγητή Μ. Κορρέ), ο αρχιτέκτονας σκέφτηκε να τοποθετήσει αριστερά και δεξιά της θύρας δυο μεγάλα παράθυρα (διαστάσεων: 3m περίπου ύψος και 2,5m περίπου πλάτους), προκειμένου να αυξηθεί ποσοτικά και κυρίως ποιοτικά το φως μέσα στο ναό [βλέπε εικ. 69].

Με το πλευρικό φως αυτών των παραθύρων δημιουργούνταν, εσωτερικά του Σηκού, οι κατάλληλες ανακλάσεις, και έτσι αναδεικνυόταν η πλαστικότητα του χρυσελεφάντινου αγάλματος, μέσω των κατάλληλων φωτοσκιάσεων πάνω στα επί μέρους στοιχεία του γλυπτού (πτυχές ενδύματος, ασπίδα, κράνος κλπ). Την ίδια λύση έδωσε, λίγα χρόνια αργότερα, και ο αρχιτέκτονας του Ερεχθείου στην ανατολική πλευρά του

κτηρίου (ανατολική πρόσταση), όπως αναφέραμε πιο πάνω.

Το δυτικό μέρος του ναού ονομαζόταν *Άδυτο* ή *Παρθενώνας*, διότι εκεί λέγεται ότι διέμεναν, αρχικά, οι παρθένες ιέρειες της θεάς Αθηνάς. Αργότερα, στο ίδιο μέρος φυλάσσονταν τα πολύτιμα αναθήματα της πόλης, καθώς και οι φόροι των Συμμάχων. Στο χώρο αυτό η στέγη βασταζόταν από τέσσερις κίονες. Δεν έχει διασωθεί κανένα τεμάχιο από αυτούς του κίονες. Εικάζεται, βέβαια, ότι ήταν ιωνικού ρυθμού, διότι :

α) Ο Άγγλος αρχιτέκτονας, αρχαιολόγος και περιηγητής *Cockerell*, το 1814, όταν επισκέφτηκε την Ακρόπολη των Αθηνών, εντόπισε στο Άδυτο του Παρθενώνα ίχνη κυκλικής βάσης, που παραπέμπει άμεσα σε ιωνικό κίονα, αλλά τα ίχνη αυτά, προϊόντος του χρόνου, χάθηκαν, λόγω περιβαλλοντικών συνθηκών.

β) Εάν οι τέσσερις(4) παραπάνω κίονες ήταν δωρικοί, λόγω του μεγάλου ύψους τους, θα είχαν μεγάλη διάμετρο βάσης και, επομένως, θα καταλάμβαναν πολύ εσωτερικό ωφέλιμο χώρο του Άδυτου και αυτό θα έπρεπε να αποφευχθεί. Αυτοί οι τέσσερις ιωνικοί κίονες, που υποβάσταζαν τη στέγη του οικοδομήματος είχαν τοποθετηθεί όχι εν σειρά, αλλά σε ορθογωνική διάταξη, σχηματίζοντας ένα πυρήνα, για καλύτερη σεισμική συμπεριφορά του κτηρίου και, βεβαίως, για τη μείωση των ανοιγμάτων στην οροφή του Αδύτου, ώστε να μπορούν να τοποθετηθούν χωρίς προβλήματα οι φαντωματικές πλάκες της οροφής.

Τώρα, ως προς τη χρήση του Αδύτου έχουν υπάρξει κατά καιρούς πολλές απόψεις. Ο καθηγητής *Αναστ. Ορλάνδος* αναφέρει ότι χρησιμοποιήθηκε και ως

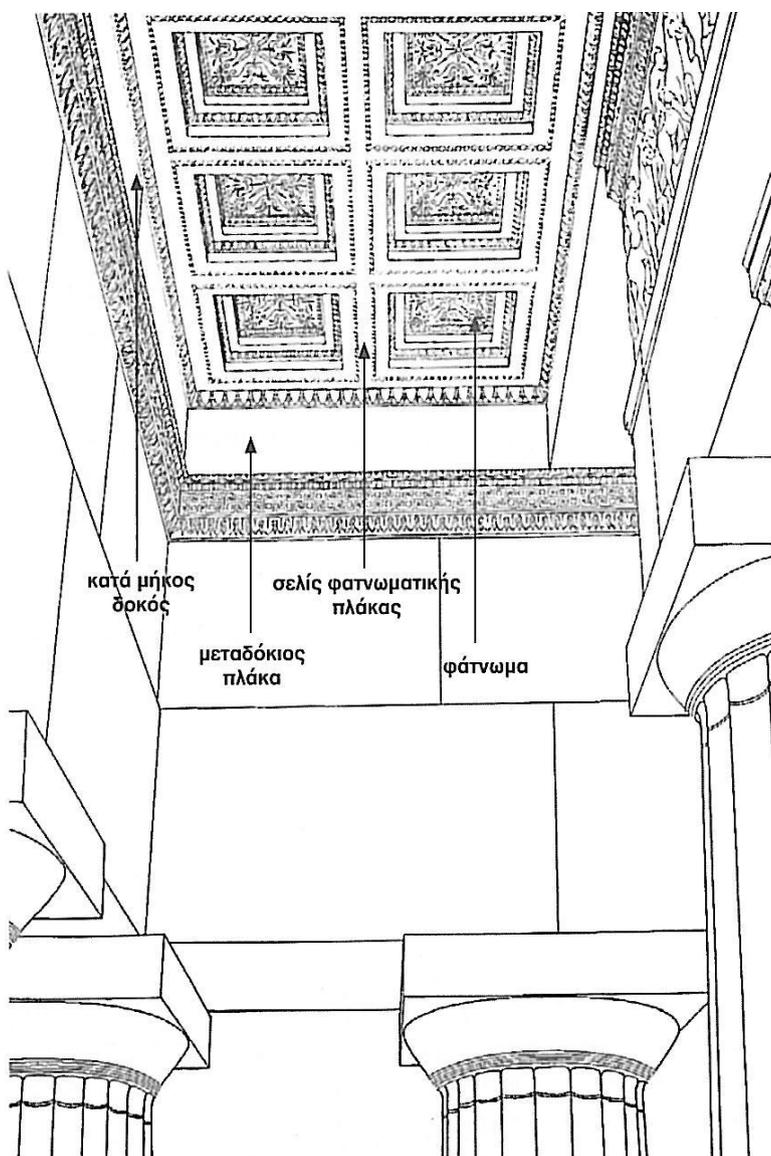
οπλοθήκη την εποχή των Τυράννων (404 π.Χ. / 403 π.Χ.).

Με βάση υπάρχουσες επιγραφές, στο Άδυτο είχε τοποθετηθεί χάλκινη στήλη, πάνω στην οποία ήταν χαραγμένα τα ευγενή μέταλλα, που χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή του χρυσελεφάντινου αγάλματος από τον Φειδία. Επίσης, υπήρχαν και άλλα υλικά, μεταξύ των οποίων και ο δίφρος με τα ασημένια πόδια, πάνω στον οποίο καθόταν ο *Ξέρξης*, στο όρος *Αιγάλεω*, και παρατηρούσε από εκεί την εξέλιξη της *ναυμαχίας της Σαλαμίνας*.

Σύμφωνα με τον παραπάνω καθηγητή ο χώρος του Αδύτου δεν είχε σχεδιαστεί, εξ αρχής, ως αποθηκευτικός χώρος, αλλά μάλλον κατά το υπόδειγμα του αρχαιότερου Παρθενώνα και του Εκατόμπεδου, δηλαδή ως διπλός ναός, με μόνη τη διαφορά ότι στον Ικτίνειο Παρθενώνα δεν μεταφέρθηκε ποτέ η λατρεία του Ποσειδώνα. Δυστυχώς, όμως, πέραν των ανωτέρω αναφερθέντων χρησίμευσε κάποια περίοδο και ως κατοικία του **Δημητρίου του Πολιορκητή**, και ειδικότερα ως χώρος οργίων του με Αθηναίες εταίρες.

Δεν αποκλείεται, πάντως, η ονομασία του Αδύτου ως Παρθενών, να δόθηκε αργότερα, για να δηλωθεί ότι ο αρχικά σχεδιασμένος ως διπλός ναός, ανήκε πλέον αποκλειστικά στη θεά Αθηνά Παρθένο.

Στις κιονοστοιχίες του Πρόναου και του Οπισθόδομου (Οπισθόναου) γίνεται η επαφή των αρχιτεκτονικών μορφολογικών «πλακών», δωρικού και ιωνικού ρυθμού. Πράγματι, ενώ τα επιστύλια των δωρικών κιονοστοιχιών ήσαν δωρικά, δηλαδή είχε γίνει χρήση ταινίας, κανόνων και ήλων(σταγόνων), εντούτοις ο άνωθεν θριγκός δεν κατασκευάστηκε με τρίγλυφα και μετόπες κατά το δωρικό μορφολογικό τυπικό, αλλά εντάχθηκε ο θριγκός



Εικ. 71 Λεπτομέρειες φαντωματικής πλάκας.
(Σχέδιο Αναστ. Ορλάνδου)

αυτός στη ζωφόρο του ναού (σηκού και αδύτου) και επομένως κατασκευάστηκε με την ιωνική τεχνοτροπία της ζωφόρου.

Η οροφή του κεντρικού κλίτους του Σηκού, όπως είπαμε δεν πρέπει να είχε μαρμάρινες φατνωματικές πλάκες, λόγω του μεγάλου ανοίγματός του. Τέτοιου είδους πλάκες χρησιμοποιήθηκαν για την κάλυψη των πτερών, του Πρόναου, του Οπισθόδομου, του Άδυτου και πιθανόν των μικρών κλιτών του Σηκού.

Επομένως, από το μεσαίο κλίτος του Σηκού ίσως φαίνονταν τα ξύλινα ζευκτά της στέγης του ναού με τις ξύλινες τεγίδες και τα μαρμάρινα κεραμίδια (σωλήνες ή στρωτήρες), που αποτελούνταν από διάφανο παριανό μάρμαρο, και έδιναν μια πρόσθετη φωτεινότητα κατά τις ηλιόλουστες μέρες. Θα καταλάβουμε καλύτερα αυτή την πρόσθετη φωτεινότητα, εάν διαβάσουμε τη σχετική αναφορά του Άγγλου αρχαιολόγου και περιηγητή *Richard Chandler*, ο οποίος αναφερόμενος στο ναό της Απτέρου Νίκης(;) έγραψε σχετικά τα εξής:

«[...]Οι πέτρες σε πολλά σημεία αποσυνδέθηκαν ως αποτέλεσμα αυτού του συμβάντος και μετακινήθηκαν από την αρχική θέση καθώς δυο απ' αυτές σχηματίζουν οξεία γωνία. Οι εξωτερικές ακμές τους εφάπτονται, χωρίς να αφήνουν μεταξύ τους σχισμή και καθώς το φως απ' έξω είναι πολύ δυνατότερο από όσο μέσα στο δωμάτιο, που έχει μια νεότερη στέγη και είναι σκοτεινό, και το εν επαφή τμήμα γινόταν διαφώτιστο, φώτιζε τον άδειο χώρο με ένα θαμπό φως που έμοιαζε μ' αυτό του κεχριμπαριού. Θελήσαμε να εξετάσουμε αυτό το εξαιρετικό φαινόμενο, το οποίο οι Έλληνες θεωρούσαν

ως ένα αναμφισβήτητο θαύμα και το οποίο οι Τούρκοι που δεν μπορούσαν να το διαψεύσουν, το αντιμετώπιζαν με τον ίδιο θαυμασμό[...]».

Έχει, επίσης, μεγάλο ενδιαφέρον και η περιγραφή του **Εβλιά Τσελεμπί**, που θα δούμε παρακάτω, όσον αφορά τις καντήλες που άναβαν αυτόματα στο χώρο του Παρθενώνα. Βεβαίως, θα υπήρχε γι' αυτές και ο τεχνητός φωτισμός.

Γενικά, ο φωτισμός των μνημείων της Ακρόπολης με το φως του ήλιου, αλλά και του φεγγαριού, αποδεικνύεται ένα πολύ ενδιαφέρον θέμα, γιατί σχετίζεται με ορισμένες σημαντικές παραμέτρους. Μερικές από αυτές έχουν μακρά προϊστορία ή δημιούργησαν ένα σημαντικό προηγούμενο, και, βεβαίως, είχαν σημαντική στόχευση.

Η αίσθηση που προκύπτει από το φωτισμό των ιερών της Ακρόπολης συναρτάται άμεσα με την “*επιδερμίδα*” (πάτινα) των μαρμάρων που έχουν χρησιμοποιηθεί για την κατασκευή τους. Η πάτινα αυτή δημιουργήθηκε στην αρχαία εποχή και είναι μια πορτοκαλοκάστανη απόχρωση με ομοιόμορφο πάχος (όσο το πάχος ενός σελοφάν και λίγο παραπάνω), σε απόλυτη συνοχή με το μάρμαρο, όπως δηλαδή η κόρα του ψωμιού με την ψίχα του. Τέτοια “*επιδερμίδα*” σε μάρμαρα παρατηρείται, βεβαίως, και σε άλλα μνημεία της Αθήνας, όπως π.χ. στο *Ολυμπείο*, αλλά και σε ναούς της Μικράς Ασίας, όπως π.χ. στην *Έφεσο*, *Μίλητο* και *Αλικαρνασσό*.

Το χαρακτηριστικό της είναι η φωσφορούχα φύση της, δηλαδή περιέχει φωσφόρο σ' όλη της την έκταση. Η ύπαρξη φωσφορικών στρωμάτων στην εξωτερική επιφάνεια των μαρμάρων ήταν άραγε αποτέλεσμα κατεργασίας από ανθρώπινο χέρι, ή συνδέεται με

βιολογικούς παράγοντες (π.χ. μικροοργανισμούς), οι οποίοι ευνοήθηκαν από τις κλιματολογικές συνθήκες της ευρύτερης περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου ή ήταν και τα δυο αυτά μαζί; Μάλιστα, θα είχε ενδιαφέρον να γνωρίζαμε, εάν τούτη η τεχνολογία επεξεργασίας του μαρμάρου ξεκίνησε από την Ιωνία και έφτασε στην Αθήνα ή αντίθετα πρωτοδημιουργήθηκε στο Κλεινό Άστυ και στη συνέχεια μεταδόθηκε στην Ανατολή.

Εν πάση περιπτώσει, η πορτοκαλοκάστανη πάτινα των μαρμάρων της Ακρόπολης με τον ενυπάρχοντα σ' αυτήν φωσφόρο, σε συνδυασμό και με τον αττικό ήλιο των πρώτων πρωινών ωρών και των ύστερων απογευματινών ωρών, που πέφτει με μικρή κλίση στα μνημεία, κάνει τους ναούς της Ακρόπολης να μοιάζουν "πυρπολημένοι".

Το φαινόμενο αυτό επιτείνεται από την ανηλεή φωτεινή διάχυση, που λαμβάνει χώρα ανάμεσα στους κίονες των πτερών, των προστάσεων και των τοίχων των Σηκών των αρχαίων ναών και δίνουν την αίσθηση ότι από εκεί ξεκινάει η καθημερινά επαναλαμβανόμενη "πυρπόλησή" τους.

Τούτη η αίσθηση γίνεται ακόμη πιο εντυπωσιακή από τη διαφορετική ακτινοβολήση των τμημάτων των ναών, επειδή εκείνες τις ώρες φωτίζονται διαφορετικά από τον ήλιο οι διάφορες πλευρές των ναών, με συνέπεια, άλλα μέρη τους να φαίνονται ότι φλογίζονται και άλλα μέρη τους να φαίνονται ότι κατέχονται από μια λεπτή σκιά.

Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι να μοιάζουν τα μνημεία της Ακρόπολης σαν δάδες που ανάβουν καθημερινά πάνω στον Ιερό βράχο ή διαφορετικά σαν "άκαυτες βάτοι", αυξάνοντας έτσι στο έπακρο την υποβλητικότητα του όλου ιερού χώρου. Επίσης, το ξεχωριστό φεγγοβόλημα των ναών, που θα προέκυπτε

από την ενεργοποίηση της φωσφορίζουσας πάτινας των μαρμάρων, κάτω από το φεγγαρόφωτο θα έκανε ιδιαίτερη αίσθηση και θα οδηγούσε, μέσα στη νύχτα, (γιατί ήταν σύνηθες και στα αρχαία χρόνια να γίνονται θρησκευτικές τελετές, οι λεγόμενες «παννύχιες») σε ανείπωτη θρησκευτική έξαρση.

Να ήταν, άραγε, η δημιουργία της “*επιδερμίδα*” των αρχαίων μαρμάρων ένα γεγονός που προέκυψε τυχαία στους αρχαίους Έλληνες και διατηρήθηκε λόγω των πλεονεκτημάτων της ή ήταν από πριν προϊόν εμβριθούς σκέψης τους, προκειμένου τα φωσφορίζοντα μάρμαρα λουσμένα στο φως του αττικού ουρανού και του αττικού φεγγαριού να “*πυρπολούν*” τις καρδιές των πιστών και να τις εξυψώνουν προς το θείο;

Αυτή την επιδερμίδα, δυστυχώς, οι ορθολογιστές Ελγίνοι, στους σύγχρονους καιρούς, στο πνεύμα της κακώς εννοούμενης καθαρότητας, όπως ψυχρά την εννοούν στη Δύση, με χημικά οξέα και βούρτσες, άκουσον - άκουσον, βάλθηκαν να την αποδιώξουν από τα δύσμοιρα μάρμαρα, τα οποία στενάζουν, για πόσα χρόνια άραγε ακόμα(;), μέσα στις υγρές και ανήλιαγες αίθουσες του Βρετανικού Μουσείου, μακριά από τον αττικό ουρανό.

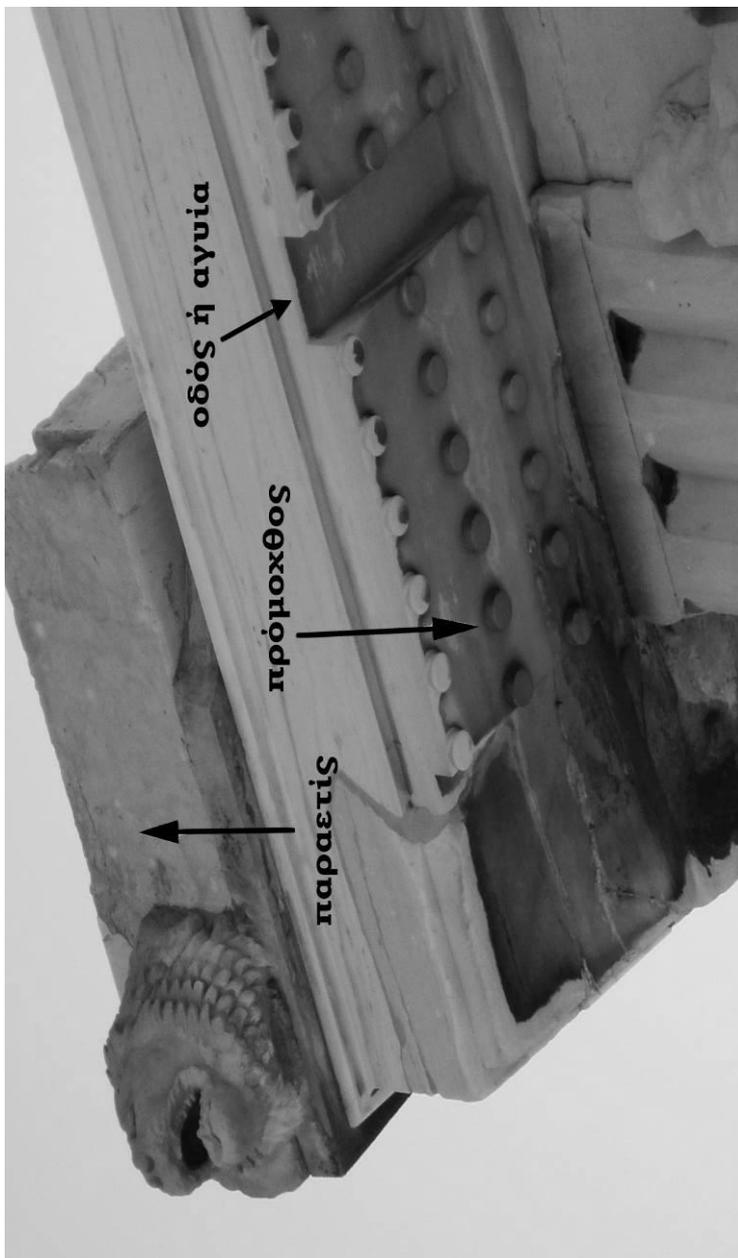
Ας εισέλθουμε και πάλι, νοερά, στο εσωτερικό του ναού (πτερά - προστάσεις), για να παρατηρήσουμε ότι το **αντιτίθημα** του διαζώματος δεν εκτεινόταν, στη εσωτερική κατακόρυφο επιφάνειά του, μέχρι το ίδιο ύψος, όπως και η εξωτερική του επιφάνεια, αλλά διακοπτόταν από τη **μασχαλιαία εγκοπή**, πλάτους 280mm και ύψος 290mm, όπου επικαθόταν νέο μέλος, ο λεγόμενος **θράνος** ή **υποδόκιο** [βλέπε εικ. 68].

Ο θράνος συνεχιζόταν περιμετρικά του πετρού έχοντας απέναντί του ομόζυγο μέλος πάνω από τον τοίχο του Σηκού. Έτσι, δημιουργείτο μια στερεά οριζόντια στρώση, που σχημάτιζε ανθεκτικό υπόθημα, για να εδραστούν αρμονικά και με ασφάλεια τα υπερκείμενα μέλη, τα απαραίτητα για τη ζεύξη των εκατέρωθεν παρειών της περίπτωσης και την κάλυψη του υπάρχοντος κενού. Πράγματι, με εξαίρεση του Σηκού και του Αδύτου όλη η υπόλοιπη έκταση του ναού ήτοι: πτέρωμα, πρόναος και οπισθόδομος (οπισθόναος) καλύπτονταν με μαρμάρινη φατνωματική οροφή και στο ίδιο ύψος $\pm 13,19\text{m}$.

Η μαρμάρινη αυτή οροφή δεν ήταν με όμοιο τρόπο κατασκευασμένη, αλλά είχε διαφορετική διάταξη στα πλάγια πετρώματα και διαφορετική στα πετρώματα των στενών πλευρών του ναού, καθώς και άλλη στον πρόναο και τον οπισθόναο. Με αυτό τον τρόπο εξασφαλιζόταν το καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα, διότι στους ναούς του *Ηφαιστείου*, *Σουνίου* και *Ραμνούνας* (τριών γνωστών ναών του 5^{ου} π.Χ. αιώνα), όπου εφαρμόστηκε ενιαίο σύστημα οροφής, το αποτέλεσμα δεν ήταν και τόσο ικανοποιητικό αισθητικά, καθόσον κατέστη αναγκαία η τοποθέτηση και άλλης δοκού εν είδει μετέωρου θράνου.

Στις μακρές πλευρές (πτερά) του ναού, όπου η απόσταση θριγκού και τοίχου Σηκού - Αδύτου είναι σχετικά μικρή, οι φατνωματικές πλάκες τοποθετούνταν χωρίς τη χρήση εγκαρσίων δοκών, διότι οι μαρμάρινες αυτές πλάκες μπορούσαν να αντέξουν σε κάμψη, έχοντας αρκετά ισχυρό πάχος (περίπου 400mm).

Στις στενές, όμως, πλευρές (πτερά) του ναού, όπου βρισκόταν, αναλόγως, η κιονοστοιχία του πρόναου ή του οπισθόδομου (οπισθόναου), και επομένως εκεί τα



Εικ. 72 Λεπτομέρειες οριζόντιου γείσου.

ανοίγματα ήσαν μεγαλύτερα, γινόταν αναγκαία η εμφάνιση μαρμάρινων δοκών στις περιοχές αυτές του ναού, που γεφύρωναν το μεταξύ κενό.

Μάλιστα, ήσαν τόσο πυκνές, ώστε οι μεταξύ τους αποστάσεις να είναι αρκετά μικρές, για να μπορούν να φέρουν, τελικώς, με ασφάλεια τις μικρές φατνωματικές πλάκες, που ήταν όμοιες με εκείνες που τοποθετούνταν στις κατά μήκος μακρές πλευρές του ναού.

Η λύση αυτή είχε ως αποτέλεσμα να τοποθετηθεί πάνω από τον **θράνο** και καθ' όλο το μήκος του, στις μεγάλες πλευρές του ναού, μια δοκός κατάλληλου ύψους, που ονομαζόταν **κατά μήκος δοκός** [βλέπε εικ. 68 και 71].

Αυτή η δοκός στις μικρές πλευρές του ναού ήταν διακοπτόμενη, καθόσον κάλυπτε, ουσιαστικά, τα κενά μεταξύ των εγκάρσιων δοκών στην περιοχή έδρασής τους. Κάθε τέτοιο κομμάτι δοκού λεγόταν **μεταδόκιος πλάκα** [βλέπε εικ. 71].

Εξυπακούεται ότι οι μαρμάρινες φατνωματικές πλάκες στερεώνονταν με γόμφωση στις θέσεις στήριξής τους και μεταξύ τους, βεβαίως, έτσι ώστε να λειτουργούν ως ένα σώμα σε περίπτωση σεισμικών κραδασμών.

Όσον αφορά την κάλυψη των μεγάλων ανοιγμάτων της οροφής του σηκού και του αδύτου οι φατνωματικές πλάκες θα πρέπει να ήταν ανάλογης μορφής, αλλά ξύλινες.

Οι πλάκες που κάλυπταν, τελικώς, το χώρο (στο επίπεδο της οροφής) ονομάζονται **φατνωματικές πλάκες** [βλέπε εικ. 71], διότι είχαν μορφωθεί, για ελάφρυνσή τους, με λάξευση τετραγωνικών κοιλωμάτων, των λεγόμενων **φατνωμάτων**. Το μεταξύ των φατνωμάτων τμήμα μαρμάρου ονομάζεται **σελίς** [βλέπε εικ. 71]. Αυτές

οι σελίδες, με πλήρη διατομή, έπαιζαν στατικά το ρόλο της εσχάρας δοκών.

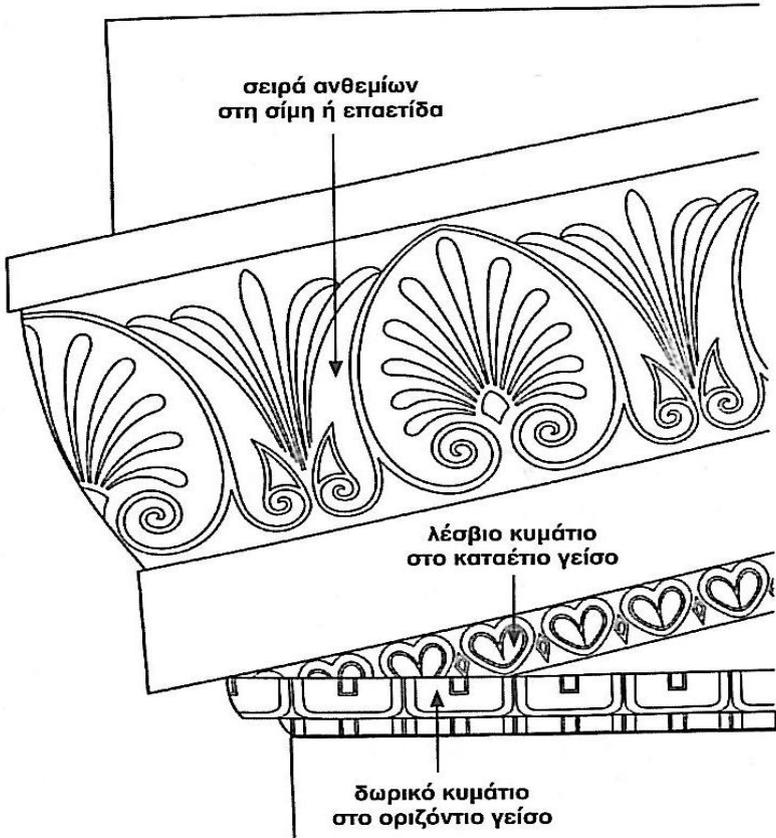
Οι φατνωματικές πλάκες έδιναν στην οροφή μια πιο ελαφριά όψη, οιονεί θολωτή. Πράγματι, το κοίλωμα του φατνώματος διαρθρωνόταν σε δυο διαδοχικά βάθη. Το τελικό βάθος λάμβανε μια ελαφρά κυπελλοειδή μορφή, σαν ένα είδος πεπλατυσμένου θόλου.

Οι πλευρές και ο **πυθμένας** ή **ουρανίσκος** [βλέπε εικ. 71] του φατνώματος καλύπτονταν από διακοσμητικές ζωγραφικές (φτιαγμένες με την εγκαυστική μέθοδο) ωών, αστέρων και ανθεμίων.

Ας συνεχίσουμε εξωτερικά του ναού, ανεβαίνοντας προς τα πάνω, όπου συναντούμε το **οριζόντιο γείσο** [βλέπε εικ. 72] που είναι το επιστέγασμα του θριγκού. Η πλατύγυρη αυτή στέψη δίνει την εντύπωση του τελειώματος της κατασκευής. Ο οφθαλμός του παρατηρητή δεν μπορεί να δει τίποτε πιο πάνω.

Πλην των αισθητικών λόγων έπρεπε να βρεθεί ικανοποιητικός τρόπος, για τα όμβρια νερά της στέγης, ώστε να μη γλύφουν και με το χρόνο φθείρουν την επιφάνεια του οικοδομήματος. Μάλιστα, η κεκλιμένη κάτω επιφάνεια του γείσου απαγόρευε κατηγορηματικά την προσέγγιση των βρόχινων νερών της στέγης προς τη ζωφόρο.

Επιπλέον, υπεισερχόταν ο σημαντικός παράγοντας του σκιοφωτισμού. Ειδικότερα, τις μεσημεριανές ώρες, όταν ο αττικός ήλιος περιλούζει τα πάντα με το φως του, η κάτω ακμή του γείσου έρχεται να ρίξει τη σκιά της στη ζωφόρο, που βρίσκεται από κάτω, και σε αντίθεση με το ανηλεές φως του αττικού ουρανού να την αναδείξει.



Εικ. 73 Διακοσμητικά.
(Σχέδιο Αναστ. Ορλάνδου)

Η κάτω επιφάνεια του γείσου, προκειμένου να εναρμονιστεί με τις αποκάτω τριγλύφους και μετόπες, διαρθρώνεται με τις **προμόχθους** [βλέπε εικ. 72], που έχουν σχήμα πεπλατυσμένων ορθογωνικών πρισμάτων, και οι οποίες αντιστοιχούν σε κάθε τρίγλυφο και σε κάθε μετόπη.

Επειδή για λόγους αρχιτεκτονικής ομοιογένειας το μήκος κάθε προμόχθου είναι ίσο με το μήκος της

αντίστοιχης τριγλύφου, έπεται ότι εκατέρωθεν της προμόχθου που αντιστοιχεί στη μετόπη μεσολαβεί κενό διάστημα, το οποίο λέγεται **οδός ή αγκυιά** [βλέπε εικ. 72] και είναι το μόνο σημείο από το οποίο φαίνεται το βάθος της κεκλιμένης κάτω επιφάνεια του γείσου.

Στις γωνίες του μνημείου, λόγω της γωνιακής τριγλύφου και της στροφής του οριζοντίου γείσου, δεν υπήρχε πρόμοχθος και οι ακραίοι οδοί ενώνονταν, για να σχηματίζουν τετράγωνη επιφάνεια με ελαφριά ακμή κατά τη διαγώνιο, ως τομή των δυο κεκλιμένων επιπέδων της κάτω επιφάνειας του γείσου, που συναντιούνται [βλέπε εικ. 72.] Στην τετράγωνη αυτή επιφάνεια ήταν ζωγραφισμένο κόσμημα της οικογένειας των ανθεμωτών, με την εγκαυστική μέθοδο. Η κάτω επιφάνεια των προμόχθων είχε διακόσμηση με τρεις σειρές από έξι **σταγόνες** η κάθε σειρά, όμοιες με τις σταγόνες, που βρίσκονταν κάτω από τους κανόνες του επιστυλίου [βλέπε εικ. 72].

Τέλος, το γείσο στεφόταν από **δωρικό κυμάτιο**, δηλαδή αλλεπάλληλες ορθογώνιες φολίδες (λέπια) [βλέπε εικ. 73]), χωρίς στενή επαφή μεταξύ τους, με στρογγυλεμένες γωνίες, στις οποίες εισχωρούσαν στενές γλωσσίδες, σαν λόγχες, μέχρι το μέσο του ύψους των φολίδων, και το κάτω μέρος του υποχωρούσε σε σκοτία, εν είδει παραβολικής εσοχής, ικανής να δώσει μια απαλή γραμμή σκιάς [βλέπε εικ. 73].

Στις μικρές πλευρές του ναού, πάνω από το οριζόντιο γείσο, σχηματίζονταν δυο **τριγωνικά αετώματα**, των οποίων τα **τύμπανα** ήταν τα λίθινα πώματα του κενού, που σχηματίζονταν από το οριζόντιο πέλημα και τις κεκλιμένες δοκούς της στέγης.

Τα τύμπανα των αετωμάτων του ναού αποτελούνταν από διπλό μαρμάρινο τοίχο, δηλαδή από ένα μετωπιαίο που συγκροτείτο από δέκα τραπεζοειδείς μαρμάρινους ορθοστάτες με διαφορετικό μήκος και ύψος ο καθένας, και από ένα οπίσθιο χτισμένο ισοδομικά με μαρμάρινες πλινθίδες. Όλο αυτό το σύστημα ήταν κατάλληλα στερεωμένο με γόμφους. Επιπλέον, οι τέσσερις μεγάλοι τραπεζοειδείς ορθοστάτες κάθε τυμπάνου είχαν λαξευθεί (κουλανθεί) κατάλληλα, ώστε να μειωθεί το βάρος τους, με σκοπό την ανακούφιση των από κάτω κεντρικών επιστυλίων των στενών πτερών του ναού.

Το ανατολικό αέτωμα, ο Φειδίας, το διακόσμησε με τα περίφημα γλυπτά συμπλέγματα, που παρίσταναν τη **Γέννηση της Αθηνάς**, ενώ τα γλυπτά συμπλέγματα του δυτικού αετώματος παρίσταναν την **έριδα Ποσειδώνα και Αθηνάς**. Και εδώ το αέτωμα δεν μπορούσε να μείνει χωρίς στιβαρό περιθώριο. Έτσι, υπήρχε το συγγενές προς το οριζόντιο γείσο, το λεγόμενο **καταέτιο γείσο** [βλέπε εικ. 73]. Μάλιστα, το καταέτιο γείσο προεξείχε του οριζοντίου κατά 7mm.

Το καταέτιο γείσο στεφόταν και αυτό από κυμάτιο, όχι όμως δωρικό, αλλά **λέσβιο** ή μάλλον **λεσβιάζον** (δηλαδή με φύλλα, λόγχες σε διαδοχή, χωρίς αστράγαλο και ιδιάζουσα μορφή) [βλέπε εικ. 73], που είναι χαριτωμένο, παρά το στερεοτομικό πρόβλημα της συναρμογής των δυο κυματίων, δηλαδή του δωρικού κυματίου του οριζοντίου γείσου και του λεσβιάζοντος κυματίου του καταέτιου γείσου.

Η κάτω επιφάνεια του καταέτιου γείσου δεν είναι πλέον επίπεδη, αλλά μια ενδεδειγμένη καμπύλη, ώστε να παρουσιάζει μια σοφή διαβάθμιση ηπιότερου σκιοφωτισμού, όσο προχωρούμε από εμπρός προς το

βάθος του αετώματος, και να καλύπτει σαν ένα είδος θόλου τα πλαστικά αριστουργήματα του αετώματος.

Η καμπύλη αυτή πλησιάζει σε μορφή την **τεταμένη υπερβολή** [βλέπε εικ. 68]. Εξάλλου, θα ήταν αισθητικά παράταιρο η κάτω επιφάνεια του καταέτιου γείσου να ήταν επίπεδη, τη στιγμή που υπήρχε έτσι κι αλλιώς η οπτική απάτη της καμπύλωσης του αετώματος, λόγω της τριγωνικής του μορφής.

Πράγματι, τα ισοσκελή τρίγωνα με πολύ ανοικτά σκέλη δίνουν την ψευδαίσθηση ότι παρουσιάζουν εσοχή. Με αυτόν τον τρόπο η ανοικτή καμπύλη των κάτω επιφανειών των καταέτιων γείσων επιτείνει την φαινόμενη καμπύλη του τυμπάνου του αετώματος, και αναδεικνύει το γλυπτικό πλούτο, ο οποίος υπάρχει εκεί, αφού φαινομενικά προσδίδεται βάθος πίσω από τα υπάρχοντα γλυπτά.

Πρακτικοί λόγοι επέβαλλαν την προσθήκη και άλλου μέλους πάνω στο καταέτιο γείσο, και αυτό είναι η λεγόμενη **σίμα** ή **επαετίδα** [βλέπε εικ. 68 και 73]. Η σίμα εμπόδιζε τα όμβρια νερά να υπερχειλίσουν προς τη στενή πλευρά του ναού περιλούζοντας τα αετώματα: τα υποχρέωνε να ακολουθούν τη φυσική τους ροή και να απομακρύνονται δια μέσου του οριζόντιου γείσου των μακρών πλευρών, μακριά από το μνημείο.

Η ονομασία **σίμα** είναι γλωσσικό αντιδάνειο από τη λατινική γλώσσα, συγκεκριμένα από τη λατινική λέξη *sima, ae*, η οποία προέρχεται από την ελληνική λέξη *κύμα*, προφανώς λόγω της κυματοειδούς (καμπύλης) μορφής τού εν λόγω αρχιτεκτονικού στοιχείου.

Η επαετίδα εξείχε ελαφρά του καταέτιου γείσου (κατά 117mm) από το μέτωπό του, ώστε να τονίζεται η υπόστασή της και να υπογραμμίζεται μέσω μιας

σθENAΡΗΣ σκιάς. Στις γωνίες, καμπτόταν και έδειχνε τάσεις συνέχισης κατά μήκος των μακρών πλευρών του μνημείου, ως **παραετίς** [βλέπε εικ. 72]. Αυτό συνέβαινε για λίγο, διότι η διαδρομή της διακοπτόταν από τη **λεοντοκεφαλή**, που είχε απλώς διακοσμητική θέση, αφού η τελευταία είχε χάσει πλέον την οργανική της λειτουργία ως υδρορροή [βλέπε εικ. 72].

Οι λεοντοκεφαλές, που ήσαν συνολικά τέσσερις (4) τον αριθμό, στις άκρες των αετωμάτων, δεν έβλεπαν κατά μέτωπο, αλλά ήταν στραμμένες κατά $\pm 6^\circ$ προς την πλευρά του αντίστοιχου αετώματος. Έτσι, ο επισκέπτης που έβλεπε το ναό ερχόμενος από δυτικά, αλλά και αυτός που βρισκόταν ανατολικά του ναού, όπου ήταν η κύρια είσοδος, ατένιζαν κατά κάποιο τρόπο και την όψη των λεόντων, ως οιονεί φυλάκων του ναού, και ένιωθαν ένα επιπλέον δέος και φόβο, αν σκεφτούμε μάλιστα ότι πάνωθές τους ακριβώς βρισκόνταν οι **γρύπες** (μυθολογικά τέρατα με κεφάλι και φτερά αετού και σώμα λιονταριού) που κοσμούσαν τα ακρωτήρια, στις τέσσερις άκρες του ναού.

Ο αρχιτέκτονας του ναού, όμως, για να μετριάσει αυτή την «απειλή» των λεοντοκεφαλών και των γρυπών, έστρεψε «εν είδει χαιρετισμού - καλωσορίσματος» προς τον επισκέπτη - προσκυνητή, όλα τα ακροκέραμα του ναού, με την ίδια παραπάνω γωνία $\pm 6^\circ$, με αποτέλεσμα τα μισά ακροκέραμα κάθε επιμήκους πλευράς του ιερού οικοδομήματος να είναι στραμμένα προς τα δυτικά και τα υπόλοιπα μισά να είναι στραμμένα ανατολικά με την ίδια, όπως αναφέραμε παραπάνω, γωνία.

Το ότι η σίμα ή επαετίδα προεξέχει του καταέτιου γείσου, το καταέτιο γείσο προεξέχει του οριζοντίου

γείσου και, τέλος, το οριζόντιο γείσο προεξέχει του θριγκού δεν είναι τυχαίο. Ας δούμε το γιατί.

Όταν ο παρατηρητής κινείται προς το παρατηρούμενο αντικείμενο, αυτό μεγαλώνει. Και επειδή μεγαλώνει, του φαίνεται ότι το αντικείμενο πλησιάζει και γέρνει προς αυτόν. Αντίθετα, όταν απομακρύνεται του φαίνεται ότι απομακρύνεται και το αντικείμενο και γέρνει αντίθετα.

Γι' αυτό το λόγο, όταν από μεσαία απόσταση παρατηρούμε ένα κτήριο, για να αναβλέψουμε προς όλο το ύψος του, γέρνουμε ασυναίσθητα λιγάκι πίσω το κεφάλι μας, ώστε να απομακρυνθεί και αυτό λιγάκι και να γίνει η θέαση πιο άνετη. Την κίνηση αυτή προς τα πίσω την έχει αφ' εαυτού ο Παρθενώνας, διότι στενεύει προς τα άνω, λόγω της μείωσης και κάμψης των κιόνων του. Όφειλε λοιπόν, για να μη φανεί ότι οι πλευρές του φεύγουν υπερβολικά προς την κορυφή μιας πυραμίδας, να προβάλλει η κορνίζα του (το οριζόντιο γείσο) και να γείρει το αέτωμα αντίθετα, στεφανώνοντας το σύνολο.

Ας πούμε, τώρα, λίγα λόγια για τα περίφημα αετώματα του ναού: Στο ανατολικό αέτωμα, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, παριστάνεται η **γέννηση της Αθηνάς** από το κεφάλι του Δία, και η φορά της σύνθεσης είναι από αριστερά προς τα δεξιά. Η όλη αυτή σύνθεση, επειδή θεωρείται γνωστός ο τόπος της γέννησης, που είναι προφανώς ο Όλυμπος, περιγράφει μόνο τη στιγμή... της γέννησης.

Στο κέντρο της σύνθεσης, «το καταμεσήμερο», όπως ταιριάζει για γέννηση της πιο φωτεινής από τις θεές, δεσπόζουν αντικριστές οι δυο κύριες πρωταγωνιστικές μορφές. Στην αριστερή άκρη του αετώματος εμφανίζεται η απεικόνιση του τέθριππου άρματος του Ηλίου, που

ανατέλλει από τον Ωκεανό και κατευθύνεται προς το κέντρο, ανοίγοντας την όλη σύνθεση.

Ακολουθούν οι θεότητες της γονιμότητας και της βλάστησης Δήμητρα και Διώνυσος, προτυπώνοντας τη θεϊκή «βλάστηση» που θα ακολουθήσει. Στη συνέχεια, απεικονίζεται η μορφή κόρης μέσω της οποίας προτυπώνεται η γέννηση της Αθηνάς, κόρης του Δία. Μετά ακολουθούν με τη σειρά η Ειλείθια και οι τρεις Μοίρες, που εμφανίζονται πάντα σε κάθε γέννηση, για να πάνε όλα καλά. Ακολουθώς, εμφανίζεται και ο ...μαιευτήρας Ήφαιστος, γυμνός με το μαιευτικό του εργαλείο, ένα τσεκούρι ανασηκωμένο, που μόλις έχει χρησιμοποιήσει.

Στη μέση του τυμπάνου βρίσκεται ο Δίας καθισμένος στο θρόνο του, που μόλις έχει... γεννήσει από το κεφάλι του, την Αθηνά. Κρατάει στο αριστερό του χέρι το σκήπτρο και στο δεξί του χέρι τον κεραυνό, δείχνοντας ότι είναι απόλυτα κυρίαρχος της κατάστασης. Απέναντί του η νεογέννητη Αθηνά πάνοπλη και ολόχαρη, με τη Νίκη να φτερουγίζει και να ακολουθεί έκτοτε τη θεά, πιστά.

Η σύνθεση έχει φτάσει στην κορύφωσή της και αρχίζει η αποδρομή του γεγονότος. Στο δεύτερο μισό της σύνθεσης εμφανίζονται οι θεοί που λίγο πολύ θα αποτελέσουν το άμεσο περιβάλλον της, με το οποίο ορισμένες φορές θα συγκρουστεί, όπως ο Ποσειδώνας που βρίσκεται δίπλα της παρακολουθώντας έκθαμβος το γεγονός. Ακολουθεί η Ήρα, η οποία αυτή τη στιγμή δεν ζηλοτυπεί και γι' αυτό εξάλλου παρευρίσκεται, αλλά έχει και τους προβληματισμούς της για τον άπιστο σύζυγό της.

Στη σειρά μετά απεικονίζονται: ο Απόλλωνας, ο Ερμής,

η Άρτεμη, η Λητώ ή ίσως η Εστία, η Διώνη η μητέρα του Έρωτα και της Αφροδίτης. Η Διώνη, εξάλλου, λατρευόταν από πολύ παλιά πάνω στην Ακρόπολη με δικό της βωμό, που βρισκόταν πιθανόν κοντά στο Ιερό του Πολιέα Δία.

Ακολουθεί, προς το τέλος, η Αφροδίτη και αυτό δεν είναι τυχαίο, διότι ο καλλιτέχνης γνωρίζει την απέχθεια της Αθηνάς για τον έρωτα και τις συζυγικές υποχρεώσεις. Τέλος, στη δεξιά άκρη του αετώματος κλείνει η σύνθεση με τη Σελήνη στο τέθριππο άρμα της, που φεύγει για να βυθιστεί στον Ωκεανό αφήνοντας πίσω τη λάμψη και το φως της δημιουργίας.

Θα πρέπει να τονίσουμε ότι από την υπόψη σύνθεση λείπει παντελώς ο Άρης, ο θεός του πολέμου και της καταστροφής της ζωής, ο πλέον άσοφος μεταξύ των θεών, για να μην αμαυρώσει με την παρουσία του το ευχάριστο γεγονός της γέννησης της Παλλάδας, της θεάς της σοφίας.

Η έμπνευση του καλλιτέχνη να ανοίξει τη σύνθεση από αριστερά με το άρμα του Ηλίου (που εκφράζει την Ανατολή) και να την κλείσει δεξιά με το άρμα της Σελήνης (που εκφράζει τη Δύση) είναι ιδιαίτερα ευφυής, για τους ακόλουθους λόγους:

1)Κάθε μέρα, η ανατολή και η δύση του φωτός, πρωτοεμφανίζεται σ' αυτό το μνημείο, πάνω σ' αυτό ακριβώς το αέτωμα.

2)Ο κατά μήκος άξονας του *Παρθενώνα* είναι λίγο στραμμένος, αναφορικά με τον άξονα Ανατολής - Δύσης, με αποτέλεσμα η νοτιοανατολική γωνία αυτού του αετώματος, σε αντίθεση με τη βορειοανατολική γωνία, να είναι θεωρητικά πλησιέστερη προς την ανατολή του Ηλίου, ο οποίος ξεπροβάλλει από τον Υμηττό.

Στο δυτικό αέτωμα, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, παριστάνεται η **φιλονικία Αθηνάς και Ποσειδώνα**, για την προστασία της πόλης και ευρύτερα της Αττικής, και η φορά της σύνθεσης είναι από τα δυο άκρα προς το κέντρο, όπου κορυφώνεται η σύγκρουση.

Οι δυο θεοί φτάνουν στη θέση της αναμέτρησης από αντίθετες κατευθύνσεις. Και επειδή ο τόπος δεν είναι γνωστός σε όλους τους ανθρώπους πρέπει να δηλωθεί. Η δήλωση γίνεται με την αναπαράσταση των μορφών, που υπάρχουν στα δυο άκρα της όλης σύνθεσης, δηλαδή στις δυο στενές γωνίες του αετώματος. Οι εν λόγω μορφές απεικονίζουν τον Κηφισό ή Ιλισσό από τη μια μεριά και την Καλλιρόη από την άλλη (πάντα τα ποτάμια και γενικά τα υδάτινα στοιχεία χαρακτηρίζουν με σαφήνεια ένα τόπο).

Οι θεοί που ερίζουν, διακρίνονται με τα σύμβολά τους και είναι όρθιοι με έντονα ζωηρή παραστατικότητα. Το γυμνό ρωμαλέο κορμί του Ποσειδώνα, που τινάζεται προς τα πίσω, τονίζει τη νευρική αβεβαιότητά του, για το αποτέλεσμα της κρίσης. Φαίνεται ότι για τον γλύπτη δημιουργό, ακόμα και οι θεοί έχουν... τρακ! Αντίθετα, η ζωηρή, αλλά μεγαλόπρεπη στάση της Αθηνάς φανερώνει σιγουριά για τη νίκη της.

Κοντά στους δυο θεούς εικονίζονται στην παράσταση τα σημάδια - σύμβολά τους, η ελιά και η πηγή με το θαλασσινό νερό, που είναι τα δώρα της προσφοράς τους, για την απόκτηση της αττικής γης. Πίσω - αριστερά και δεξιά - από τους θεούς που συναγωνίζονταν, ήταν τα άρματά τους, τα οποία τους είχαν φέρει στην Ακρόπολη.

Μάλιστα, ο καλλιτέχνης με πολύ ευρηματικότητα έχει απεικονίσει τα άλογα σε ανασηκωμένη στάση, έτσι ώστε αφενός να γεμίσει όμορφα ο πίσω ευρύς φόντος,

καθόσον και τα δυο άλογα βρίσκονται μέσα στην καρδιά της ευρείας γωνίας του τυμπάνου, και αφετέρου να δώσει την εντύπωση της δικής τους αναμέτρησης, για να φαίνονται ότι συμμετέχουν και αυτά στο αγώνα των αφεντικών τους...

Το άρμα της Αθηνάς το οδηγεί η Νίκη (προτύπωση ότι θα νικήσει η Παλλάδα) και το άρμα του Ποσειδώνα η Αμφιτρίτη ή κάποια άλλη από τις Νηρηίδες. Εκατέρωθεν των ανταγωνιστών θεών βρίσκονται οι αγγελιοφόροι του Ολύμπου: Ερμής και Ίρις, έτοιμοι για αναμετάδοση της έκβασης της σύγκρουσης. Το υπόλοιπο της παράστασης πλαισιώνουν μορφές ηρώων και άλλες μορφές κριτών, όπως ο Κέκροπας και ο Ερεχθέας με τα μέλη των οικογενειών τους, που παρακολουθούν τα συμβαίνοντα.

Μπορούμε ακόμα να πούμε ότι και στα δυο αετώματα οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται από ειρηνική και μεγαλειώδη δραματικότητα, που κορυφώνεται στο κέντρο τους ως μια έκρηξη και βαθμιαία ηρεμεί προς τις άκρες τους. Επίσης, είναι αξιοθαύμαστη η κατανομή των μορφών που παριστάνονται, η στάση και η προσαρμογή του μεγέθους τους μέσα στα πολύ δεσμευτικά και προκαθορισμένα όρια των αετωμάτων του ναού.

Αν νοερά συμπτύξουμε το ναό, ώστε τα δυο αετώματα να συμπέσουν, θα παρατηρήσουμε ότι η Αθηνά βρίσκεται προς την ίδια πάντα πλευρά, και η σύμπτωση των μορφών της από τη μια πλευρά και από την άλλη είναι αξιοσημείωτη, ένεκα της σχεδόν ίδιας λοξής στάσης της, ενώ απέναντί της βρίσκεται το δίδυμο Δίας (από τη μια πλευρά) - Ποσειδώνας (από την άλλη).

Μοιάζει, σαν να ήθελε ο μεγαλοφυής καλλιτέχνης να παραστήσει (συμβολίσει) σε ένα δεύτερο επίπεδο τον

αγώνα που κάνει η φρόνηση του ανθρώπου (η οποία του χαρίζεται από την Αθηνά), προκειμένου να επιβιώσει, και τελικώς τα καταφέρνει, απέναντι στο εχθρικό φυσικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο καλείται να δράσει, δεδομένου ότι ο Δίας ήταν η θεότητα που συμβόλιζε τον καιρό (το κλίμα), και ο Ποσειδώνας συμβόλιζε τις “τυφλές” δυνάμεις της Γης (σεισμούς, πλημμύρες και καταποντισμούς).

Είναι ακόμα η νίκη του πολιτισμού, τον οποίο αντιπροσωπεύει η Αθηνά, απέναντι στο χρόνο, που διαφεντεύει ο Δίας (από τότε που νίκησε τον πατέρα του Κρόνο), γιατί πράγματι τα μεγάλα πνευματικά έργα αντιστέκονται στη φθορά του αμείλικτου χρόνου. Τρανό παράδειγμα ο ίδιος ο Παρθενώνας που, αν και πέρασαν 2.500 χρόνια, εξακολουθεί να δίνει το στίγμα του, φωτίζοντας την πορεία της ανθρωπότητας, με όλες τις αξίες του ελληνικού πολιτισμού, με τις οποίες σχετίζεται και συμβολίζει.

Ο Παρθενώνας, εν τέλει, είναι πράγματι ένα ποίημα ανυπέρβλητο. Και όπως κάθε σημαντικό ποίημα, έχει πολλούς τρόπους ανάγνωσης, έτσι και αυτός έχει να δείξει κάθε φορά διαφορετικά σημάδια και μηνύματα, ανάλογα με την κατεύθυνση που τον ερευνάς και τον πλησιάζεις.

Για την **ξύλινη στέγη** του Παρθενώνα δεν έχουμε ακριβείς πληροφορίες τού πώς ήταν κατασκευασμένη. Μπορούμε, όμως, να πάρουμε μια καλή ιδέα, αν μελετήσουμε τη γνωστή επιγραφή, που περιγράφει το κατασκευαστικό μέρος της ξύλινης στέγης της **Σκευοθήκης του Φίλωνος**, στον Πειραιά, κτίσματος του δευτέρου μισού του 4^{ου} π.Χ. αιώνα (346 - 328 π.Χ.).

Βεβαίως, λόγω των μεγαλύτερων διαστάσεων του Παρθενώνα η διάρθρωση των δοκών της στέγης του θα ήταν πολυπλοκότερη.

Αν και δεν γνωρίζουμε επακριβώς την κατασκευή της ξύλινης στέγης του Παρθενώνα, τουλάχιστον μπορούμε να είμαστε πιο βέβαιοι, για το είδος της ξυλείας που χρησιμοποιήθηκε και την προέλευση κάποιου τμήματος αυτής, χάρις σε μια επιγραφή του 5^{ου} αιώνα που βρέθηκε στη νήσο Κάρπαθο.

Σύμφωνα με αυτή, οι Αθηναίοι δείχνουν την ευγνωμοσύνη τους προς τους *Καρπάθιους*, οι οποίοι: *“δώρισαν το κυπαρίσσι για το ναό της Αθηνάς, πολιούχου της Αθήνας”*. Εν πάση περιπτώσει, η στέγη αποτελείτο από κατάλληλη διάταξη κεκλιμένων ξύλινων δοκών (ζευκτών) κατά την κλίση του αετώματος πάνω στην οποία τοποθετούνταν **μαρμάρيني κέραμοι**, για την επικάλυψη.

Τα κεραμίδια ήταν δυο ειδών: οι **στρωτήρες** ή **σωλήνες**, που κυρίως στέγαζαν το ναό, και οι **καλυπτήρες**, με σκοπό την εξασφάλιση των αρμών των στρωτήρων [βλέπε εικ. 77]. Οι κορυφαιοί στρωτήρες και καλυπτήρες, επειδή αφορούσαν και τις δυο κλίσεις της στέγης, είχαν διαφορετικό σχήμα. Τέλος, υπήρχαν τα διακοσμητικά **ακροκέραμα** που ήταν τοποθετημένα κατά μήκος των μακρών πλευρών της στέγης του ναού [βλέπε εικ. 77], για τα οποία έχουμε κάνει εκτενέστερη αναφορά, πιο πάνω.

Καθαρά διακοσμητικά στοιχεία, που συμπλήρωναν τη γενική εμφάνιση του ναού, ήσαν τα **ακρωτήρια**, τα οποία σαν λοφία ορθώνονταν στις τρεις (3) γωνίες κάθε αετώματος. Έτσι, γινόταν διάσπαση της αυστηρής

γεωμετρικής μορφής του όλου οικοδομήματος από τα χαρακτηριστικότερα σημεία του, με τη δυναμική εκπομπή θυσάνων. Και τα μεν τέσσερα (4) γωνιακά «*παρά την βάσιν*» ακρωτήρια ήσαν του ίδιου τύπου, σχετικά απλά, τα δυο (2) όμως κεντρικά (κορυφαία) παρουσιάζονταν πιο διακοσμητικά και πλέον ευμεγέθη, τα οποία τιμούσαν την ιδιαίζουσα θέση τους που δέσποζε του όλου κτηρίου.

Να σημειώσουμε, επίσης, ότι τα παρά τη βάση του αετώματος ακρωτήρια του ναού πέρα από το ρόλο της διακόσμησης έπαιζαν και ένα άλλο ρόλο πιο πρακτικό και ωφέλιμο. Συγκεκριμένα, με το μεγάλο βάρος τους εξουδετέρωναν τις όποιες πλευρικές ωθήσεις των κεκλιμένων πλευρών των αετωμάτων, δηλαδή... «*Το τερπνόν μετά του ωφελίμου*».

Τα γωνιακά «*παρά την βάσιν*» ακρωτήρια παρίσταναν μάλλον **γρύπες** (μυθολογικά τέρατα με κεφάλι και φτερά αετού και σώμα λιονταριού) ως άγρυπνους προστάτες του ναού με εποπτεία ολόγυρα (οριζόντια διάσταση) απέναντι σε κάθε κακόβουλο... Τα κεντρικά ακρωτήρια, που ήσαν ψηλότερα των γωνιακών και είχαν μορφή **ανθεμωτή**, υψώνονταν προς τον αττικό ουρανό, εν είδει λιβανωτού, προς τιμή και δόξα της προστάτιδας θεάς! [βλέπε εικ. 66].

Έτσι, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι, αισθητικά, υπήρχε μια τριπλή άνθηση. Συγκεκριμένα, από τη γύρω περιοχή των Αθηνών, έμοιαζε να φύεται σε πρώτο επίπεδο ως άνθος ο βράχος της Ακρόπολης μαζί με το ισοδομικό τείχος των κλασικών χρόνων. Από το βράχο της Ακρόπολης, έμοιαζε σε δεύτερο επίπεδο να φύεται με την ανεπαίσθητη του καμπυλότητα ο Παρθενώνας, και τέλος, σε τρίτο επίπεδο, από τα πλέον ψηλότερα

σημεία του Παρθενώνα έμοιαζε να φύονται τα εντυπωσιακά ανθεμωτά του ακρωτήρια.

Σε όλους τους ναούς της Ακρόπολης, πόσο μάλλον στον Παρθενώνα, υπήρχε χρώμα, όπως: στα αετώματα, στη ζωφόρο, στις τριγλύφους και μετόπες, στις φατνωματικές οροφές, στις υδρορροές, στις λεοντοκεφαλές, στα ακρωτήρια, καθώς και στα κάθε είδους διακοσμητικά μοτίβα. Χρωματισμένοι πρέπει να ήταν και οι τοίχοι του σηκού.

Τα βασικά χρώματα ήταν: το κόκκινο, το μπλε, το αιγυπτιακό μπλε, το πράσινο καθώς και το μαύρο. Χρησιμοποιούσαν *μαλαχίτη* και *αζουρίτη*, που υπήρχε στο Λαύριο, για να παράγουν το μπλε και το πράσινο χρώμα. Το κόκκινο ήταν *κιννάβαρι* και *οξειδία του σιδήρου* και, βεβαίως, χρησιμοποιούσαν το *χρυσό*. Εφάρμοζαν τη λεγόμενη *εγκαυστική μέθοδο*, δηλαδή αναμείγνυαν τα χρώματα με λειωμένο κερί και τα εφάρμοζαν ζεστά επάνω στην επιφάνεια με πινέλο.

Ένα άλλο θέμα που πρέπει να εξεταστεί είναι, αν πράγματι υπήρχαν ορισμένες κολώνες από έγχρωμα μάρμαρα, στο εσωτερικό του ναού, δηλαδή στον Σηκό και στο Άδυτο, όπως αναφέρει ο περιηγητής *Τσελεμπί* ή απλώς αυτές ήσαν τόσο καλά βαμμένες με κόκκινο και πράσινο χρώμα, ώστε να φαίνονται κατασκευασμένες από κόκκινο ή πράσινο μάρμαρο.

Δεν γνωρίζω, αν υπάρχουν αρχαίες πηγές, που να αναφέρουν κάτι σχετικό με αυτό το ζήτημα. Είναι πάντως λυπηρό που ο περιηγητής Πausανίας δεν εστίασε, κατά την επίσκεψή του στον ιερό βράχο της Ακρόπολης, στην αρχιτεκτονική των μνημείων, αλλά έριξε το βάρος της αφήγησής του μόνο στα υπάρχοντα αγάλματα.

Ας προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε με λεπτομέρεια τα “χρωματικά” του Παρθενώνα, ελπίζοντας ότι, με βάση τα υπάρχοντα ευρήματα, τις διαθέσιμες πληροφορίες, καθώς και τις εικασίες των ειδημόνων (π.χ. Αναστ. Ορλάνδος), δεν θα βρεθούμε μακριά από τη ζωγραφική πραγματικότητα του εν λόγω ναού στα χρόνια της δημιουργίας του.

Τα βασικά χρώματα των αρχαίων ήσαν γενικώς το λευκό, το μαύρο, το κόκκινο και η ώχρα, που θεωρήθηκαν από τους Πυθαγορείους ότι σχετίζονται αντίστοιχα με τα τέσσερα πρωταρχικά στοιχεία της κοσμογονίας: τον αέρα, το νερό, τη φωτιά και τη γη. Επίσης, τα χρώματα για τους Έλληνες αποτελούσαν μέσο για χαρακτηρισμό και νοσηματοδότηση. Οι Θεοί είχαν ξανθή κόμη, που ακτινοβολούσε τη δύναμή τους, οι πολεμιστές φαιόχρωμη επιδερμίδα ως ένδειξη αρετής και ανδρείας, οι κόρες λευκό δέρμα, που δήλωνε τη χάρη και τη λάμψη της νεότητας.

Τις πληροφορίες που έχουμε για τα χρώματα στην αρχαιότητα, τη χρωστάμε στο συνεχιστή του Αριστοτέλη στην Περιπατητική σχολή, τον Θεόφραστο, ο οποίος ασχολήθηκε με τα εν χρήσει τότε χρώματα στο: “περί Λίθων” έργο του, από το οποίο άντλησε αργότερα πολλές πληροφορίες ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος.

Γνωρίζουμε, λοιπόν, ότι οι λευκές χρωστικές ήσαν: **Η μηλία γη** (ο γνωστός σήμερα *καολίνης*), **το ψιμίθιον** (τεχνητή χρωστική του μολύβδου) και η **τυμφαϊκή γη**. Οι κίτρινες χρωστικές ήταν οι εξής: **η ώχρα η παντοδαπή** (η γνωστή μας και σήμερα ώχρα), **η ώχρα της Κύπρου** (με απόχρωση κίτρινη, αυτή του λεμονιού) και **το αρρενικό** (με λαμπερή κίτρινη απόχρωση).

Οι κόκκινες χρωστικές ήσαν: **το κιννάβαρι**, βαθύ κόκκινο που προερχόταν από θειούχο υδράργυρο, ο εμπλουτισμός του οποίου γινόταν με βάση μια μέθοδο, που είχε ανακαλύψει ο Αθηναίος Καλλίας· **Η μίλτος Κέας, η μίλτος Λήμνου, η μίλτος Σινώπης**, αλλά και η **μίλτος η τεχνική** (με τον όρο *μίλτο* οι αρχαίοι Έλληνες δήλωναν γενικώς όλες τις κοκκινωπές σιδηρούχες χρωστικές, και οι διαφορές τους σχετίζονταν με την απόχρωσή τους)· **Η σανδαράκη**, με έντονη κόκκινη απόχρωση, που τριμμένη δίνει πορτοκαλέρυθρη χροιά, και υπό την επήρεια του φωτός μεταπίπτει στο **αρρενικό**.

Οι κυανές χρωστικές ήσαν: **ο κύανος ο Κύπριος**, το γνωστό μας ορυκτό **αζουρίτης**, με λάμψη υαλώδη και χρώμα βαθύ μπλε έως λουλακί, **ο κύανος ο Σκύθης**, το ορυκτό **λαζουρίτης** και **ο κύανος ο Αιγύπτιος**, το γνωστό αιγυπτιακό μπλε, πανάκριβος χρωματικός παίκτης με... μεταγραφή από την Αίγυπτο. Η ανόργανη αυτή χρωστική, που παρασκευαζόταν στην αρχαία Αίγυπτο από την 3^η χιλιετηρίδα π.Χ. αποτελείτο από ένα μείγμα ασβεστίου, χαλκού και πυριτίου και η συνταγή της έμεινε μυστική για πολλούς αιώνες.

Τελευταία, με βάση κάποια νέα επιστημονική μέθοδο, που υιοθέτησε το Βρετανικό Μουσείο, αποδείχτηκε ότι αιγυπτιακό μπλε υπήρχε και στο γλυπτικό διάκοσμο του Παρθενώνα. Συγκεκριμένα, ανιχνεύτηκε τέτοιο χρώμα στη ζώνη της Ίριδας (στο δυτικό αέτωμα) και στο μανδύα της θεάς Διώνης (στο ανατολικό αέτωμα). Εκεί, όμως, όπου το αιγυπτιακό μπλε είχε την τιμητική του στον Ιερό Βράχο, ήταν το Ερεχθείον, στο οποίο χρησιμοποιήθηκε αφειδώς και έκανε το Ιερό αυτό πανάκριβο και πολυτελέστατο.

Οι πράσινες χρωστικές ήσαν: ο **μαλαχίτης** και η λεγόμενη **χρυσόκολλα**. Και οι δυο αυτές χρωστικές ουσίες ήταν ενώσεις χαλκού, μάλιστα τη χρυσόκολλα, τη χρησιμοποιούσαν οι χρυσοχόοι στις επιχρυσώσεις χάλκινων αντικειμένων. Επίσης, πράσινη χρωστική ήταν και ο **ιός χαλκού**, που σημαίνει σκουριά του χαλκού, η λεγόμενη σήμερα γάνα. Το όνομα ιός φαίνεται το πήρε επειδή είναι δηλητηριώδης χρωστική. Είναι η χρωστική που έγινε γνωστή ως πράσινο των Ελλήνων και, αργότερα, ονομάστηκε από τους Ευρωπαίους *verdigris*. Πολλά από αυτά τα χρώματα οι Αθηναίοι τα προμηθεύονταν, σχετικώς ανέξοδα, από τα πλούσια μεταλλεία του Λαυρίου. Άλλα, όμως, τα εισήγαγαν και κόστιζαν πολύ ακριβά, όπως το αιγυπτιακό μπλε, το οποίο πλήρωναν πανάκριβα.

Στον Παρθενώνα χρησιμοποιήθηκαν, ουσιαστικώς, τα τρία βασικά χρώματα: το μπλε, το κόκκινο και το κίτρινο σε βαθιές αποχρώσεις, καθόσον ο αττικός ήλιος αναλάμβανε σχεδόν καθημερινά να τα “ανοίγει” και να τα “ζωηρεύει”, έτσι ώστε να δίνουν την καλύτερη δυνατή αίσθηση. Το κίτρινο σε πολλές θέσεις του ναού υλοποιείτο και με άλλο, ακριβότερο, τρόπο, δηλαδή με τη βοήθεια χρυσού.

Πρέπει να πούμε από την αρχή ότι οι μαϊανδροι, τα ανθέμια και γενικώς όλα τα κοσμήματα του θριγκού εκτελέστηκαν, πιθανότατα, με τον εγκαυστικό τρόπο, που ήταν η διάλυση των χρωμάτων μέσα σε θερμό κεριό, με άπλωμα, στη συνέχεια, του διαλύματος πάνω στη μαρμάρινη επιφάνεια. Το άπλωμα γινόταν με τη βοήθεια πυρακτωμένης γραφίδας, αφού προηγουμένως είχε σχεδιαστεί στο μάρμαρο με οξύ όργανο ο *υπογραμμός* του σχεδίου.

Τη λέξη αυτή, *υπογραμμός*, από εκεί φαίνεται θα την είχαν κληρονομήσει, γενιά με γενιά, οι παλιοί μας δάσκαλοι και μας την υπενθύμιζαν σε κάθε ευκαιρία: “*Να είσαι τύπος και υπογραμμός!*” που σημαίνει καλούπι (υπόδειγμα) και στις δυο περιπτώσεις. Ο “*τύπος*” είναι χωρικό καλούπι και ο “*υπογραμμός*” γραμμικό καλούπι. Το πρώτο χρησίμευε για χύτευση αγαλμάτων και το δεύτερο για δημιουργία καλλιτεχνικών κοσμημάτων, και βεβαίως δεν έχει καμία σχέση με την ... υπογράμμιση.

Μετά το άπλωμα των χρωμάτων ακολουθούσε η τριβή με θερμό σίδηρο, έτσι ώστε το κερί να μπορέσει να εισδύσει στους πόρους του μαρμάρου, προλαμβάνοντας την επίδραση της υγρασίας που θα επέφερε απολέπιση στο χρώμα. Στη συνέχεια, άλειφαν τη ζωγραφισμένη επιφάνεια με λάδι ή λίπος, την έτριβαν με επιμέλεια και το κόσμημα ήταν έτοιμο, όμορφο και ανθεκτικό. Μάλιστα, από “*οικοδομικές επιγραφές*” του Ερεχθείου μαθαίνουμε την αμοιβή των μαστόρων αυτής της τεχνικής, των λεγόμενων “*εγκαυστών*”.

Την ακριβή σύσταση των χρωστικών ουσιών που χρησιμοποιούσαν τότε, την αγνοούμε σήμερα. Ο Πλίνιος αναφέρει ότι χρησιμοποιούσαν γάλα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, αβγό. Μάλιστα, το γάλα εξακολουθούσε να χρησιμοποιείται μέχρι τον Μεσαίωνα, ως φορέας και συνδετικό μέσο των χρωμάτων.

Η τριάδα των βασικών χρωμάτων (*κίτρινο - κόκκινο - μπλε*) είναι η πιο δυνατή και η πιο επιθετική. Αν χρησιμοποιηθούν, δηλαδή, τα εν λόγω χρώματα στην πλήρη τους ένταση, ο χειρισμός τους είναι πολύ δύσκολος και η πιθανότητα να δώσουν χοντροκομμένα και δυσάρεστα οπτικά αισθήματα είναι πολύ μεγάλη. Εάν, όμως, τα ίδια αυτά χρώματα χρησιμοποιηθούν με

δεξιοτεχνία, τότε τα αποτελέσματα είναι ιδιαίτερω ικανοποιητικά και μεγαλοπρεπή, καθόσον επικαλούνται από τη φύση τους κάτι το θεμελιώδες.

Πριν προχωρήσουμε στα χαρακτηριστικά τους, ας δούμε τον παραδοσιακό συμβολισμό τους: Το *κίτρινο* υποδηλώνει το φως, σημαίνει τη θεϊκή αγάπη που φωτίζει το ανθρώπινο πνεύμα και, βεβαίως, θυμίζει το πλέον πολύτιμο μέταλλο της φύσης, το χρυσό και κατ' επέκταση τον πλούτο. Το *κόκκινο* είναι το πιο επιβλητικό σε συγκινήσεις, δηλώνει τη διακαή αγάπη, την ανδρεία, τη φλόγα και το ζήλο, αλλά, βεβαίως, και την οργή με τα επακόλουθά της. Το *μπλε* σημαίνει: την αλήθεια, τη σοφία, τη θεϊκή αιωνιότητα και την ανθρώπινη αθανασία.

Αυτά τα τρία βασικά χρώματα διαθέτουν από τη φύση τους μια ιδιαίτερη σχέση, που τα βοηθάει ώστε, όταν είναι ζωγραφισμένα με ικανότητα και επιδεξιότητα στην ίδια επιφάνεια, να δίνουν αίσθηση ανάγλυφου, πράγμα που εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο ο καλλιτέχνης στη ζωγραφική διακόσμηση του Παρθενώνα.

Ειδικότερα, το κόκκινο χρώμα φαίνεται να προβάλλει περισσότερο σε σχέση με το κίτρινο και το κίτρινο να προβάλλει περισσότερο σε σχέση με το μπλε. Αυτό οφείλεται στα διαφορετικά μήκη κύματος. Πράγματι, εάν περάσουμε μια ακτίνα φυσικού φωτός μέσα από κατάλληλο πρίσμα θα δούμε ότι, μετά τη διάθλαση που λαμβάνει χώρα, η εξερχόμενη μπλε ακτίνα έχει καμφθεί περισσότερο από την κίτρινη ακτίνα και η κίτρινη με τη σειρά της περισσότερο από την κόκκινη ακτίνα.

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, ας δούμε αναλυτικά τα “*χρωματικά*” του Παρθενώνα. Συγκεκριμένα :

1) Τα φέροντα στοιχεία (κίονες και επιστύλια) δεν ήσαν χρωματισμένα, όπως επίσης και τα γείσα (οριζόντια και καταέτια) στις μετωπικές όψεις του ναού, διότι τα τελευταία παρέπεμπαν στα ζευκτά της στέγης, που είναι φέροντα στοιχεία. Πράγματι, στα αετώματα τα καταέτια γείσα παραπέμπουν στους αμείβοντες (“ψαλίδια”) των ζευκτών της στέγης και τα οριζόντια γείσα παραπέμπουν στους ελκυστήρες των ζευκτών, ενώ τα τύμπανα των αετωμάτων είναι “γεμίσματα”, άρα μη φέροντα, και επομένως μπορούσαν να χρωματιστούν.

Τα οριζόντια γείσα των κατά μήκος πλευρών του ναού παραπέμπουν στις εγκάρσιες όψεις των ελκυστήρων των ζευκτών της στέγης του ναού. Και τα γείσα, βεβαίως, διέθεταν κάποιου είδους διακόσμηση (στις ακμές τους), αλλά χωρίς να καταργείται η γενική αρχή της μη διακόσμησης φέροντος στοιχείου. Αυτό έγινε “κατ’ οικονομίαν”, προκειμένου να εκπληρωθούν και άλλες αισθητικές - διακοσμητικές απαιτήσεις. Συγκεκριμένα, προκειμένου να τονιστεί η πλαστικότητα των ανώτερων μερών του ναού.

Ο μη χρωματισμός των φερόντων στοιχείων του Παρθενώνα υπαγορεύτηκε:

α) Από αρχιτεκτονικούς λόγους, για να μη βαρύνει, δηλαδή, αισθητικά η συνολική εικόνα του ναού, και, κυρίως, επειδή η εφαρμογή χρώματος σε φέροντα μέλη ελαττώνει την οπτική ικανότητα τους να βαστάζουν τα υπερκείμενα φορτία. Με άλλα λόγια η έμφαση στο χρώμα ανταγωνίζεται την έννοια της κατασκευαστικής δύναμης και αυτό έπρεπε να αποφευχθεί.

β) Από λόγους σκοπιμότητας, προκειμένου δηλαδή το βλέμμα του θεατή - προσκυνητή να εστιαστεί ψηλά στο οικοδόμημα, όπου παρουσιάζονταν: ανάγλυφα, ήρωες,

προς τους οποίους έπρεπε να μοιάσει και θεοί τους οποίους έπρεπε να σεβαστεί.

Πράγματι, το χρώμα πάντα δίνει λαβή στο μάτι, εμποδίζοντας το σχήμα να διαφύγει. Γι' αυτό μπορούμε να κοιτάξουμε ένα χρωματιστό αντικείμενο πολύ περισσότερη ώρα παρά ένα άχρωμο. Ειδικά, τα χρώματα στην αρχιτεκτονική παροτρύνουν να παρατηρήσουμε λεπτομέρειες και επί μέρους δομικές ενότητες γρήγορα και εύκολα, χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια.

Παρόλα όσα αναφέρθηκαν για το μη χρωματισμό των φερόντων στοιχείων σύμφωνα με τον καθηγητή *Αναστ. Ορλάνδο* δεν φαίνεται απίθανο και οι κίονες, καθώς και οι μεγάλες επιφάνειες του ναού, να βάφονταν με μια υποκίτρινη απόχρωση, λαμβάνοντας περίπου το χρώμα του ελεφαντοστούν.

Με την απόχρωση αυτή δεν θα φαίνονταν οι αρμοί των ανισοϋψών σπονδύλων, με αποτέλεσμα οι κίονες φαίνονταν μονοκόμματοι και επομένως στιβαρότεροι. Επίσης, φαίνεται απίθανο τα φέροντα επιστύλια να παρέμεναν με την εκτυφλωτική στιλπνότητα του νωπού μαρμάρου, τη στιγμή που τα υπέρθεν αρχιτεκτονικά μέλη του ναού (*τριγλυφοί, πρόμοχθοί* κλπ) βάφονταν με ζωνρά σκοτεινά χρώματα.

2) Η χρωματική διακόσμηση του θριγκού άρχιζε από την ταινία και τους κανόνες (στο πάνω μέρος του επιστυλίου), προχωρούσε στο διάζωμα (με τις τριγλύφους και τις μετόπες) και κατέληγε στην κάτω επιφάνεια του οριζοντίου γείσου με τις προμόχθους.

Η ταινία ήταν χρωματισμένη με κόκκινο χρώμα. Κατά μήκος της έτρεχε χρυσούς διπλός μαϊάνδρος, ο οποίος την "*αυλάκωνε*" σαν χρυσό ποτάμι, δίνοντας, τελικώς,

την όψη χρυσοῦ στεφανιοῦ, που κοσμοῦσε την “κεφαλή” του κτηρίου.

Για να αποφευχθεί, μάλιστα, η μονοτονία τῆς κατά μήκος χρυσιζουσας τροχιάς, ἀπό τη μια ἄκρη του κτηρίου ως την ἄλλη, πράγμα που θα κούραζε το μάτι του θεατή· ο ἀρχαῖος καλλιτέχνης φρόντισε, ἀφενός να κάμψει τις κατά μήκος χρυσές τροχιές, ὥστε να προκύψουν διπλοὶ μαῖανδροι και ἀφετέρου πρόσθεσε ἀνάμεσα στους διπλοὺς μαῖανδρους τα χρυσιζόντα τετράγωνα σαν βαθιές στάμπες στον γύρω κόκκινο φόντο, προκειμένου να δικαιολογήσει το “*τυρβώδες*” των μαῖανδρων. Εξάλλου, πάντα, ὅταν ἓνα ποτάμι συναντήσει εμπόδιο, γύρω ἀπὸ αὐτό σχηματίζονται δίνες, το λεγόμενο τυρβώδες. Με τη δημιουργία των διπλῶν μαῖανδρων και των “σταμπῶν”, ο καλλιτέχνης μπόρεσε να δώσει και στην ἄλλη διάσταση (την κάθετη) το αἶσθημα της χρυσιζουσας λάμψης, ἔτσι ὥστε να αποφευχθεί η μονοτονία τῆς κατά μήκος χρυσιζουσας διάστασης.

Οι κανόνες, που βρίσκονταν κάτω ἀπὸ την ταινία, ἦσαν χρωματισμένοι με βαθύ μπλε, ὅπως και οι ἀμέσως ἄνωθεν ἀντίστοιχες τρίγλυφοι (για το χρώμα των τριγλύφων κάνει ρητή μνεῖα ο Βιτρούβιος), καθὼς και οι πρόμοχθοι του οριζόντιου γείσου.

Τους κανόνες κοσμοῦσε χρυσή σειρά ἀπὸ λωτοῦς και ριπιδωτὰ ἀνθέμια, που προβάλλονταν καθαρὰ σε σχέση με το συστολικό μπλε φόντο τους και παρέπεμπαν σε “βλάστηση”, η οποία στραφτάλιζε δίπλα σε “ὄχθες χρυσιζοντος ποταμοῦ”. Ἐτσι ἐξηγείται καλύτερα η ἀντεστραμμένη τους ἀπεικόνιση, για την οποία κάνουμε μνεῖα πιο κάτω [βλέπε σελ. 338].

Οι τρίγλυφοι, που ἦσαν χρωματισμένες με σκούρο μπλε χρώμα, με τη φαινόμενη “*συστολή - σύσφιξη*”

έδιναν την αίσθηση ενίσχυσης της στερεότητας της ανωδομής του κτηρίου. Ακόμη, αυτές μαζί με τις άνωθεν μπλε προμόχθους του γείσου, έδιναν την εντύπωση ύπαρξης “ελάσματος”, που είχε “ηλωθεί” αφενός επί του επιστυλίου και αφετέρου επί της οροφής του ναού ενισχύοντας το αίσθημα της αγκύρωσης της στέγης επί του όλου οικοδομήματος. Κανένα άλλο χρώμα πλην του μπλε δεν θα μπορούσε να αποδώσει καλύτερα αυτή τη “σύνδεση - αγκύρωση”.

Όταν ο ήλιος ανέβαινε στον αττικό ουρανό, οι εγκοπές τριγλύφων έδιναν τη δυνατότητα αλληπάλληλων μεταβολών στις εντάσεις των ακτινοβολήσεων του μπλε, με αποτέλεσμα τη δημιουργία πάνω στο διακοπτόμενο από τις μετόπες μπλε κυματισμό των τριγλύφων του διαζώματος, ενός μπλε επικυματισμού με τα ανοιχτά του (κορυφές) στους μηρούς των τριγλύφων και τα σκούρα του (κοίλα) στις γλυφές των τριγλύφων.

Οι σταγόνες των κανόνων του επιστυλίου και των προμόχθων του γείσου αφήνονταν εκθαμβωτικά λευκές, καθόσον η κυλινδρική μορφή τους ούτως ή άλλως θα ακύρωνε στην πράξη με τη “γυαλάδα” τους, κάθε άλλη χρωματική σκοπιμότητα του καλλιτέχνη.

Το έξεργο των μετοπών ήταν ζωγραφισμένο και με άλλα χρώματα πλην των βασικών, γιατί έπρεπε να αποδοθούν ενδυμασίες, μορφές κλπ. Το φόντο στις μετόπες, σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες⁸, ήταν ζωγραφισμένο με κόκκινο που προερχόταν από ανάμειξη τριοξειδίου του σιδήρου (Fe_2O_3 , αιματίτης) και μονοξειδίου του μολύβδου (PbO , λιθάργυρος), ενώ η άνωθεν ταινία ήταν βαμμένη με μπλε χρώμα.

⁸ Βλέπε στο «*Βήμα Science*», της 21 Ιουλίου 2024, το άρθρο του Άλκη Γαλδαδά, με τίτλο: «*Κυνηγώντας «αόρατα» χρώματα του Παρθενώνα*».

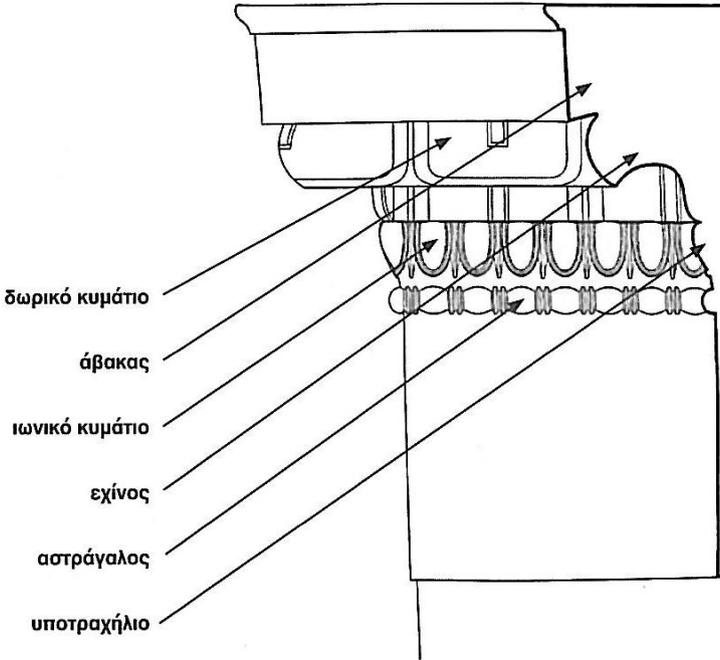
Το εντυπωσιακό για το σημερινό άνθρωπο, που προσπαθεί να φανταστεί το πώς ήταν το διάζωμα, στην ολότητά του, διακοσμημένο και χρωματισμένο, είναι ότι του δημιουργείται η αίσθηση σκηνών τυπωμένων, όπως στο σύγχρονο “σελιλόιντ” (!).

3) Η εσοχή του οριζόντιου γείσου ήταν χρωματισμένη με κόκκινο (με εξαίρεση τις προμόχθους που ήσαν μπλε), προκειμένου να προβάλλει και να διακρίνεται καθαρά η γεωμετρία της.

Την κόκκινη αυτή ζώνη “*αυλάκωνε*” επίσης χρυσούς *διπλός μαιάνδρος* ίδιας μορφής με αυτόν, που υπήρχε στην ταινία του επιστυλίου, δίνοντας στο θεατή παρόμοιο αίσθημα με εκείνο, που απεκόμιζε κατά τη θεώρηση της ταινίας [βλέπε εικ.76].

Με αυτό τον τρόπο διακόσμησης το χρωματισμένο διάζωμα του Παρθενώνα, εγκιβωτισμένο ανάμεσα σε δυο χρυσιζουσες ζώνες, έφτιαχνε λαμπρό και ανυπέβλητο διάδημα στην “*κεφαλή*” του ναού.

Είναι ενδιαφέρον να δούμε ότι οι δυο *διπλοί μαιάνδροι* στην εξωτερική πλευρά του Παρθενώνα αντιστοιχίζονται για λόγους ισορροπίας της όλης σύνθεσης με τους *τετραπλούς (δυο διπλούς) μαιάνδρους* του εσωτερικού ζωγραφικού κοσμήματος στο θράνο [εικ. 75]. Τα αντεστραμμένα ζωγραφικά κοσμήματα των κανόνων στην εξωτερική πλευρά του ναού αντιστοιχίζονταν για τους ίδιους λόγους με το λέσβιο κυμάτιο στο ζωγραφικό κόσμημα του θράνου [βλέπε εικ. 75]. Τέλος, τα δωρικά κυμάτια στην ακμή του οριζόντιου γείσου [βλέπε εικ. 73] αντιστοιχίζονταν με τα δωρικά κυμάτια του θράνου.



Εικ. 74 Διακόσμηση επίκρανου παραστάδας στο Σηκό.
(Σχέδιο Αναστ. Ορλάνδου)

Μάλιστα, το εν λόγω συνολικό ζωγραφικό κόσμημα, που υπήρχε στο θράνο των πτερών του ναού επαναλαμβανόταν κατοπτρικά στο ίδιο ύψος, για λόγους ισορροπίας της διακοσμητικής σύνθεσης, και στον εξωτερικό τοίχο του κυρίως ναού (Σηκού - Αδύτου).

Με το ίδιο σκεπτικό μπορούμε να εικάσουμε ότι το εν λόγω σύνθετο ζωγραφικό κόσμημα, επαναλαμβανόταν, ίσως, στο ίδιο ύψος, και στους εσωτερικούς τοίχους του Σηκού και του Αδύτου.

4) Στα τύμπανα των αετωμάτων είναι πιο πιθανό να είχε χρησιμοποιηθεί το κόκκινο χρώμα, δεδομένου ότι το μπλε, ιδιαίτερα συστολικό, θα επέτεινε το αίσθημα βυθίσματος, που ούτως ή άλλως υπάρχει σε κάθε

τρίγωνο και μάλιστα πιο πολύ σε αμβλυγώνιο χαμηλού σχετικά ύψους, όπως είναι το σχήμα του αετώματος του Παρθενώνα. Επιπλέον, το κόκκινο χρώμα σε σχέση με το κίτρινο παρότι είναι πλέον διαστολικό, εν τούτοις δίνει πιο σταθεροποιητικό φόντο για να αναδειχτεί η έμπροσθεν μεγαλειώδης γλυπτική σύνθεση του αετώματος.

Μάλιστα, το κόκκινο των τυμπάνων με το φως της αυγής και του δειλινού καθώς και της υπόλοιπης μέρας έπαιρνε μια ακόμη “δυνατή ανάσα” και ενίσχυε τη δραματική ένταση των ιστοριών που αφηγούνταν οι γλυπτικές συνθέσεις των αετωμάτων (τη γέννηση της Αθηνάς στο ανατολικό, και τη διαμάχη Ποσειδώνα - Αθηνάς στο δυτικό). Στο γλυπτικό διάκοσμο των αετωμάτων, καθώς και στα ανάγλυφα των μετοπών, γινόταν χρήση περισσότερων χρωμάτων, για να αποδοθούν μορφές θεών, ενδυμασίες κλπ.

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι το φόντο στη ζωφόρο του κυρίως ναού (Σηκού - Αδύτου) δεν ήταν κόκκινο, όπως στα αετώματα ή λευκό όπως στις μετόπες, αλλά μπλε (έχουν διαπιστωθεί ίχνη τέτοιου χρώματος), διότι έπρεπε το υπόβαθρο να είναι πιο σταθεροποιητικό (για να υπάρχει εδώ μεγαλύτερη αντίθεση), καθόσον το γλυπτικό έξεργο ήταν πάρα πολύ μικρό (μόλις 4,5 εκατοστών).

Βεβαίως, και στον γλυπτικό διάκοσμο της ζωφόρου είχαν χρησιμοποιηθεί περισσότερα χρώματα από τα βασικά, για να αποδοθούν μορφές θεών και ανθρώπων, όψεις ζώων, ενδυμασίες κλπ. και τέλος, για να αποδοθεί το πέπλο, που προσφερόταν από τους Αθηναίους, στην Αθηνά παρθένο.

5) Ο χρωματισμός των κυματίων του Παρθενώνα καθώς και των λοιπών στολιδιών της στέγης είναι ένα άλλο ενδιαφέρον θέμα. Στο δωρικό κυμάτιο πρέπει να είχε χρησιμοποιηθεί το κόκκινο και το μπλε εναλλάξ, έτσι ώστε να ξεπηδάει από αυτό ένα ζωηρό αίσθημα ανάγλυφου. Έτσι, η μια “ασπίδα” κυματίου θα είχε ζωγραφιστεί μπλε και η διπλανή της κόκκινη. Όταν μια “ασπίδα” είχε βαφεί μπλε η εσωτερική της γραμμή θα είχε βαφεί, σε αντίθεση, κόκκινη· και όταν η διπλανή της ασπίδα είχε βαφεί κόκκινη, τότε η εσωτερική της γραμμή θα είχε βαφεί, σε αντίθεση, μπλε.

Με αυτό τον τρόπο το δωρικό κυμάτιο παλλόταν και έδινε το αίσθημα των “αλληλοσυγκρουόμενων ασπίδων” καθ’ ομοίωση των μαχών στην αρχαία Ελλάδα, όπου οι σχηματισμοί οπλιτών με τις ασπίδες τους προσπαθούσαν να διασπάσουν τις γραμμές των αντιπάλων τους.

Στο ιωνικό κυμάτιο τα “ωά” θα παρέμεναν ίσως στο χρώμα του μαρμάρου, διότι ούτως ή άλλως παρέπεμπαν στο γυναικείο στήθος. Εξάλλου, κάθε άλλο χρώμα θα ήταν περιττό, αφού η “γυαλάδα” από την καμπυλότητα τα “ωών” θα ακύρωνε κάθε άλλη χρωματική επιλογή. Τα λογχίδια ανάμεσα στα “ωά” καθώς και τα περιθώρια των “ωών” πιθανόν να ήσαν χρωματισμένα χρυσαφί, και θα παρέπεμπαν σε γυναικεία χρυσά περιδέραια.

Στα λέσβια και τα λεσβιάζοντα κυμάτια το υπόβαθρο θα ήταν μπλε, για δημιουργία ζωηρής αντίθεσης, και στα “άνθη” θα είχε χρησιμοποιηθεί το κόκκινο χρώμα, για να αποδοθεί η λαμπρότητα των πετάλων τους. Τέλος, οι ηγεμόνες καλυπτήρες και τα ακρωτήρια θα ήσαν ζωγραφισμένα, έτσι ώστε τα “φύλλα” τους, με μπλε και κόκκινο εναλλάξ να έδιναν από μακριά έντονη αίσθηση

του ανάγλυφου, καθόσον ήσαν τα πιο απομακρυσμένα διακοσμητικά στοιχεία στο βλέμμα του θεατή.

6) Στα ουρανίσκους των φατνωμάτων των πλακών, στις οροφές των πτερών του ναού, στις οροφές των κλιτών του σηκού και του αδύτου είχε χρησιμοποιηθεί:

α) Το ανοικτό μπλε χρώμα, για τη συμβολική απόδοση της έννοιας του ουρανού και, βεβαίως, για την αποφυγή δημιουργίας βαθιών σκιών.

β) Το χρυσαφί για την απόδοση του οκτάκτινου αστεριού κεντρικά στον ουρανίσκο του φατνώματος, με ανθέμια και λωτούς (εναλλάξ) στις άκρες των ακτίνων, που παρέπεμπαν στα αστέρια και στους αστερισμούς του ουρανού.

Ας αναφερθούμε, τώρα, στα διακοσμητικά μοτίβα του Παρθενώνα. Αυτά είναι:

α) Το δωρικό κυμάτιο [βλέπε εικ. 74].

Αποτελείται από διαδοχικά ορθογώνια, με γραμμές στο μέσον, που παραπέμπουν σε ασπίδες πολεμιστών, και άρα συμβολίζουν το αρσενικό - ηρωικό στοιχείο. Χρησιμοποιήθηκε στη στέψη του οριζόντιου γείσου, στο επάνω μέρος των επίκρανων των παραστάδων και στο επάνω μέρος του θράνου.

Το δωρικό κυμάτιο εμφανίζεται σε διπλή σειρά, αλλά η κατώτερη σειρά δεν απεικονίζεται ολοκληρωμένη με αποτέλεσμα να μοιάζει περισσότερο με μοτίβο κατακόρυφων γραμμών που παραπέμπουν σε “πόδια” πολεμιστή. Έτσι, όλο το δωρικό κυμάτιο παραπέμπει συμβολικά σε “πολεμιστές” που φρουρούν γύρω - γύρω το ναό, και εξωτερικά (στο επιστύλιο) και εσωτερικά (στο θράνο), καθώς και δίπλα στις πύλες του κύριου ναού (επίκρανα παραστάδων).

β) Το ιωνικό κυμάτιο [βλέπε εικ. 74].

Αποτελείται από σειρά ωών με λόγχες και παραπέμπει στο γυναικείο στήθος, συμβολίζοντας τη γονιμότητα και επομένως το θηλυκό στοιχείο. Μοιάζει, έτσι, σαν ο ναός να φροντίζεται και να υπηρετείται συμβολικά από “ιέρειες”, προστατευμένες κάτω από την φρουρά “πολεμιστών”. Γι’ αυτό, ίσως, χρησιμοποιήθηκε κατ’ εξαίρεση το ιωνικό αυτό κόσμημα (μοτίβο θηλυκού συμβόλου) στον Παρθενώνα, σε ναό κατ’ εξοχήν δωρικό, που παραπέμπει στην αρρενωπότητα. Χρησιμοποιήθηκε, όπου έπρεπε σύμφωνα με το σκοπό του, δηλαδή εσωτερικά μόνο στις παραστάδες του κυρίως ναού (εάν εξαιρέσεις τα φατνώματα), για να είναι έτοιμες οι “ιέρειες” να υπηρετούν τη θεά.

γ) Το σύμπλεγμα των μαιάνδρων[βλέπε εικ. 75].

Αισθητικά είναι το πιο πολύπλοκο, το πιο ευέλικτο, το πιο εφευρετικό και το πιο εναργές διακοσμητικό μοτίβο του ναού. Είναι, επίσης, και συμβολικά το πιο πολύσημο.

Χρησιμοποιήθηκε, ως *διπλός μαιάνδρος*, στην ταινία των επιστυλίων, στην κάτω κορνίζα των οριζόντιου γείσου, καθώς και στις σελίδες των φατνωματικών πλακών. Ως *τετραπλός μαιάνδρος* χρησιμοποιήθηκε μόνο στο θράνο. Οι *διασταυρούμενοι μαιάνδροι* παραπέμπουν σε τροχούς άμαξας σε κίνηση, και γι’ αυτό το λόγο το υπόψη διακοσμητικό μοτίβο δίνει, αισθητικά, μια ενάργεια εξωτερικά και εσωτερικά του ναού, ώστε να διασπάσει κάπως την ακινησία των μαρμάρινων δομικών στοιχείων.

Οι μαιάνδροι είναι ευέλικτο διακοσμητικό μοτίβο παρά την πολυπλοκότητά του και δίνει εύκολα λύσεις, χωρίς διαταραχή της διακοσμητικής συνέχειας, σε θέσεις γωνιών ή διασταυρώσεων, όπως συμβαίνει κατά κόρο

στις σελίδες των φατνωματικών πλακών, αλλά και σε γωνίες του ναού. Συμβολίζει τις μεταβολές της φύσης και της ζωής, και γιατί όχι προτυπώνει τα «πάνω και κάτω» της ελληνικής φυλής μέσα στη μακραίωνη ιστορία. Εσωτερικά των πλοκαμιών των μαιάνδρων εμφανίζονται πέντε(5) τετραγωνίδια μέσα σε επίσης τετράγωνο πλαίσιο, που πιθανόν τα τέσσερα (4) εξ αυτών παραπέμπουν στην παλιά φιλοσοφική άποψη των τεσσάρων βασικών στοιχείων: *χώμα - νερό - φωτιά - αέρας*, από τα οποία αποτελείται ο κόσμος (το σύμπαν). Το πέμπτο κεντρικό τετραγωνίδιο παραπέμπει, πιθανόν, στη λεγόμενη «*πεμπτουσία*».

δ) Το λέσβιο κυμάτιο [βλέπε εικ. 75].

Αποτελείται από καρδιόσχημα άνθη στο θράνο, στην κατώτερη διακοσμητική θέση, δηλαδή κάτω από τα μαιανδρικά συμπλέγματα. Η θέση του αυτή ίσως πάσχει αισθητικά, καθώς δείχνει το όλο διακοσμητικό μοτίβο του θράνου να στηρίζεται στις ακίδες των αλλεπάλληλων καρδιόσχημων φύλλων και βελών, χωρίς από την άλλη μεριά να μπορεί, σε αντιστάθμισμα, να του αποδοθεί κάποια ισχυρή συμβολική σκοπιμότητα.

ε) Η εναλλάξ σειρά των ριπιδωτών ανθεμίων και λωτών [βλέπε εικ. 73].

Βρίσκεται στους κανόνες των επιστυλίων, που παραπέμπουν στις από κάτω σταγόνες των κανόνων, οι οποίες συμβολίζουν εκτός από ήλους και τις στάλες της βροχής, απαραίτητης για κάθε βλάστηση.

Εδώ κάνει εντύπωση ότι τα υπόψη ανθέμια έχουν απεικονιστεί ανάποδα, δηλαδή με το ριζικό τους σύστημα προς τα επάνω και τα φύλλα τους προς τα κάτω. Αυτό, βεβαίως, δεν θα έγινε από λάθος, αλλά για να συνδυαστούν σωστά τα φύλλα με τις από κάτω

στάλες του κανόνα. Εξάλλου, οι στάλες της βροχής πρώτα πέφτουν στα φύλλα των φυτών και μετά εισχωρούν στο ριζικό τους σύστημα.

στ) Η σειρά των ανθεμίων στη σίμη ή επαετίδα των αετωμάτων [βλέπε εικ. 73].

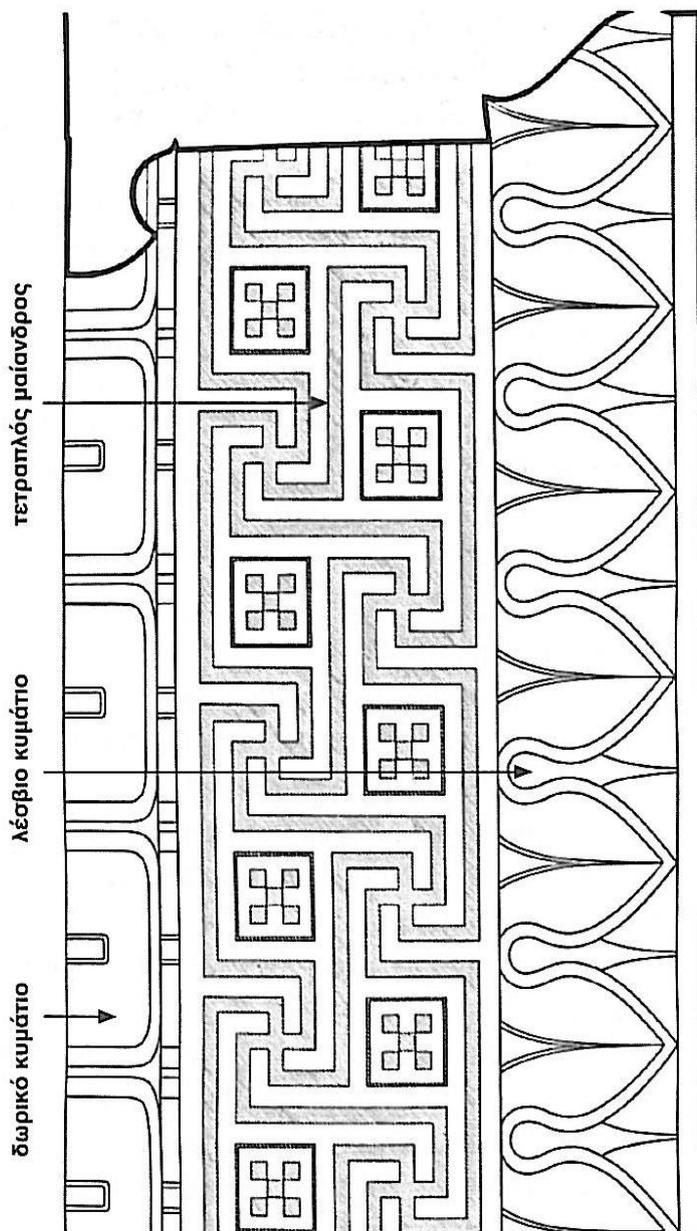
Τα ανθέμια αυτά, διαφοροποιημένα στη μορφή όχι στο θέμα (παραμένει το μοτίβο των ριπιδωτών ανθεμίων και λωτών) από εκείνα που βρίσκονται στους κανόνες των επιστυλίων, εναρμονίζονται καλύτερα με το κεντρικό ανθεμωτό θύσανο στην κορυφή του κάθε αετώματος, και τους ανθεμωτούς καλυπτήρες ηγεμόνες της στέγης, με τελικό σκοπό να επιταθεί ο συμβολισμός της άνθισης του όλου ναού πάνω στον Ιερό Βράχο.

ζ) Ο αστράγαλος [βλέπε εικ. 76].

Είναι η γνωστή διαδοχή ατρακτοειδών και δισκοειδών στοιχείων σαν ένα είδος αρμαθιάς. Ο αστράγαλος εμφανίζεται συνήθως πλησίον ιωνικού κυματίου και παραπέμπει στα περιδέραια των γυναικών, που είναι τα «*αρχετυπικά*» διακοσμητικά στοιχεία του γυναικείου σώματος, και γι' αυτό το λόγο, ίσως, χρησιμοποιήθηκε ως διακοσμητικό μοτίβο σε διάφορες καλλιτεχνικές απεικονίσεις.

Τελικώς, ο Παρθενώνας ούτε ακολούθησε, ούτε δημιούργησε σχολή. Μένει εντελώς μοναδικός, όπως μοναδική σε όλη την ελληνική ιστορία είναι και η εποχή, η οποία τον δημιούργησε.

Έχοντας υπόψη αυτό που ο σημαντικός φιλόσοφος τέχνης Γερμανός *Fr. Schlegel* (1772 - 1829) ισχυρίστηκε ότι, δηλαδή, η αρχιτεκτονική είναι «*κρυσταλλωμένη μουσική*», δεν είναι λάθος να πιστέψουμε ότι ο αρχαίος επισκέπτης του Ιερού βράχου της Ακρόπολης, καθώς



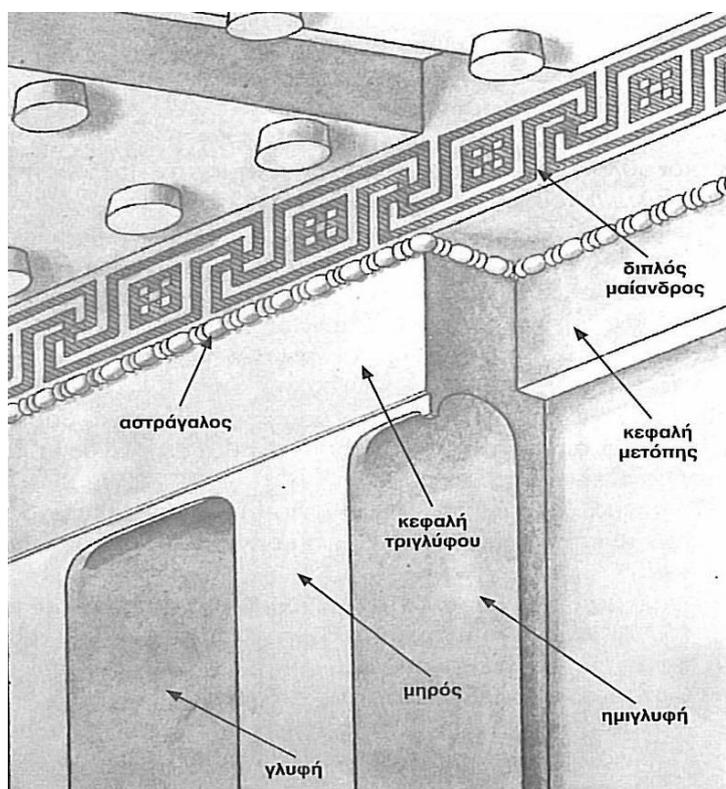
Εικ. 75 Διακόσμηση Θράνου (σχέδιο Αναστ. Ορλάνδου).

παρατηρούσε τον Παρθενώνα, ένιωθε τη μουσικότητα που ξεπηδούσε μέσα από τα αρχιτεκτονικά, καθώς και από τα χρωματικά στοιχεία του υπέροχου αυτού ναού.

Συγκεκριμένα, αναδυόταν μια «*διδιάστατη ιδιότυπη φούγκα*», καθόσον σε οριζόντια και κατακόρυφη κατεύθυνση εξελισσόταν, αρχικά και από τη βάση του ναού, ρυθμικά η ζώνη των κιονοστοιχιών των πτερών του· μετά, πιο πάνω, με παρεμβολή (διαφορά φάσης) το επιστύλιο, εξελισσόταν, με πιο γοργό ρυθμό, η ζώνη των τριγλύφων με τις από πάνω τους προμόχθους του γείσου (που παρέπεμπαν επίσης σε κιονοστοιχία), και τέλος με νέα παρεμβολή (νέα διαφορά φάσης) το γείσο, κατέληγε η κατακόρυφη αυτή φούγκα με ακόμα γοργότερο ρυθμό με τη ζώνη των ακροκεράμων (τα οποία με τη βάση τους, τους έλικες και τα ανθέμιά τους παρέπεμπαν σε κίονες και μάλιστα αυτή τη φορά αντεστραμμένους και όχι δωρικούς, αλλά ιωνικούς), προς τον ουρανό.

Με αυτόν τον τρόπο, ο αττικός ουρανός έπαιζε το ρόλο υποδοχέα αυτής της εξαισίας αρχιτεκτονικής μουσικής δέησης, και έτσι στο άκρο των ακροκεράμων του Παρθενώνα γινόταν συμβολικά, η επαφή του αισθητού και του υπερβατού, η συνάντηση της ανθρώπινης αρμονικής δημιουργίας με τη θεία δημιουργία.

Επιπλέον, αυτή η ιδιότυπη φούγκα συνοδευόταν και εκοσμείτο, αφενός με την αντίστιξη των λευκών ζωνών του στυλοβάτη, των κιόνων, του επιστυλίου και του γείσου, και αφετέρου των χρωματικών ζωνών του θριγκού(*ταινία - τρίγλυφα - μετόπες, πρόμοχθοι, ακροκέραμα και ακρωτήρια*), αφήνοντας έκθαμβο τον επισκέπτη του ναού, είτε αυτός παρατηρούσε κατά τη



Εικ. 76 Διακόσμηση κάτω από προμόχθους και πάνω από τριγλύφους και μετόπες. (Σχέδιο Αναστ. Ορλάνδου)

οριζόντια κατεύθυνση, είτε κατά την κατακόρυφη, είτε τέλος, σε σύνθεση, κατά τη διαγώνιο, κάθε πλευρά του Παρθενώνα.

Μάλιστα, σε ορισμένες θέσεις που ο επισκέπτης μπορούσε να δει ταυτόχρονα και τις δυο πλευρές του ναού, η μουσικότητα ενισχυόταν ακόμα περισσότερο από τα δομικά και χρωματικά στοιχεία του αετώματος, είτε ανατολικού, είτε δυτικού μαζί με τα επ' αυτών εντυπωσιακά ακρωτήρια, αγγίζοντας έτσι πραγματικά

την πιο μεγαλειώδη αίσθηση που θα μπορούσε να βιώσει αισθητικά ο επισκέπτης προσκυνητής!

Αξίζει εδώ να αναφέρουμε το παρακάτω δίστιχο του **Goethe** (από το 2^ο μέρος του *Φάουστ* δια του στόματος του Αστρολόγου), με αφορμή, βεβαίως, την αρμονία του αρχαίου ελληνικού ναού, την οποία αισθάνθηκε ο μεγάλος αυτός Γερμανός διανοητής και ποιητής:

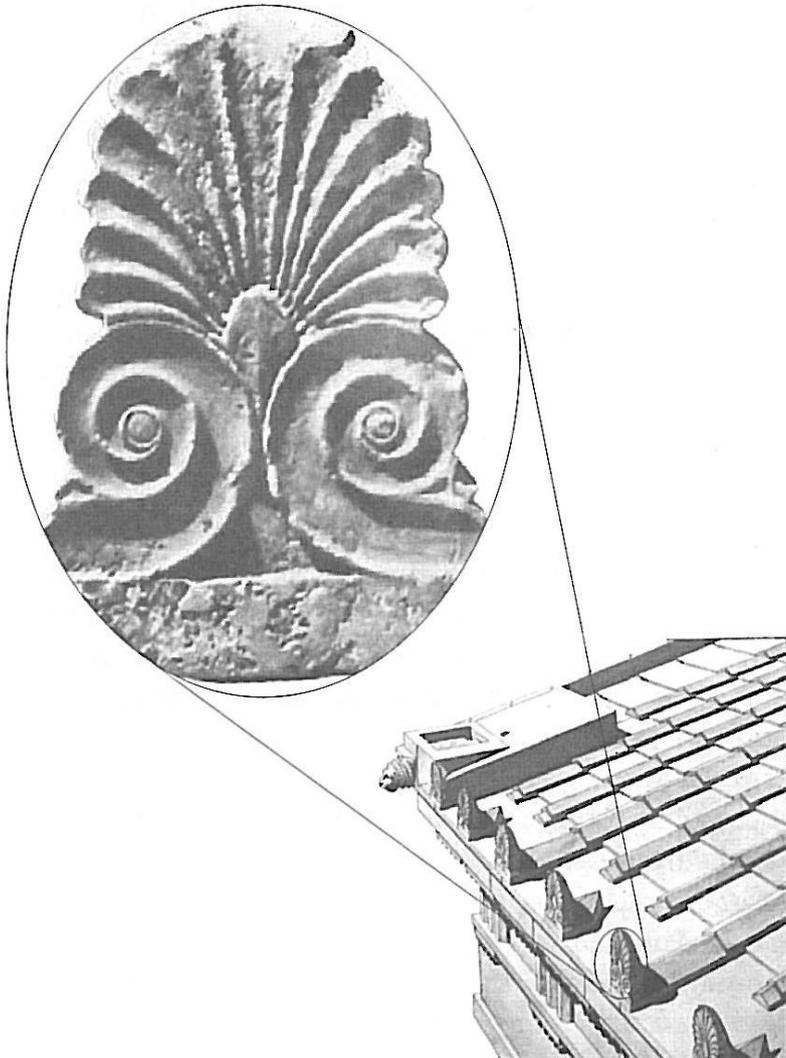
*«Του στύλου ο κορμός κι η τρίγλυφος ακόμ' ηχεί
ολόκληρος μου φαίνεται' ο ναός πως τραγουδεί.»*

Και όπως συμπληρώνει ο καθηγητής Αναστ. Ορλάνδος: *«Το τραγούδι των αρμονικών αναλογιών και των ζωντανών καμπύλων του τραγουδεί και ο Παρθενών επί δύομισι χιλιάδες χρόνια. Και αν μια - δυο χορδές της λύρας του έσπασαν, όμως, η αρμονία της μολπής του πάντοτε γοητεύει και συγκινεί ως τα τρίςβαθα της ψυχής τον στοχαστικόν παρατηρητήν του.»*

Οι Αθηναίοι κατά τους μακεδονικούς χρόνους, όπως αναφέραμε και παραπάνω παρεχώρησαν το Άδυτο του Παρθενώνα μαζί και τον οπισθόδομό του, τιμής και αυλοκολακίας ένεκεν, στο **Δημήτριο τον Πολιορκητή**, ως κατάλυμά του, ο οποίος έμενε σ' αυτό τον ιερό χώρο μαζί με τις εταίρες του! Οποίος ξεπεσμός...

Στα χρόνια του *Ιουστινιανού* λήφθηκε η απόφαση να μετατραπεί ο Παρθενώνας σε χριστιανικό ναό, αρχικά αφιερωμένο στην **Αγία Σοφία** και αργότερα στη **Θεοτόκο** (στην *«Παναγιά την Αθηνιώτισσα»*), και έτσι σώθηκε από μεγαλύτερη καταστροφή. Βεβαίως, για τη μετατροπή του Παρθενώνα σε χριστιανική βασιλική έγιναν ορισμένες απαραίτητες μετατροπές (*«αβαρίες»*).

Ενδεικτικά, αναφέροντα οι εξής:



Εικ. 77 Καλυπτήρ ηγεμών (ακροκέραμο) στη στέγη του Παρθενώνα.
(Σχέδιο Αν. Ορλάνδου)

• Άνοιγμα δυο πλάγιων θυρών, ίχνη των οποίων υπάρχουν ακόμα και σήμερα στο βόρειο και νότιο τοίχο του Άδυτου.

• Άνοιγμα τριών θυρών στον τοίχο μεταξύ Άδυτου και Εκατόμπεδου(Σηκού). Επίσης ίχνη των κατωφλίων τους υπάρχουν ακόμη και σήμερα.

• Κλείσιμο της μεγάλης ανατολικής θύρας του Σηκού.

• Θραύση του μεσαίου τμήματος του ανατολικού αετώματος, για να φωτιστεί το εσωτερικό της εκκλησίας.

• Κτίσιμο με τοίχο των κενών των εξωτερικών κιόνων.

Το 1204, όταν οι Φράγκοι κατέλαβαν την Αθήνα μετέτρεψαν την ορθόδοξη αυτή εκκλησία σε καθολική. Στη συνέχεια, οι Τούρκοι το 1466 κάνοντας και αυτοί τις απαραίτητες αλλαγές τους, την μετέβαλαν σε τζαμί, ανεγείροντας μιναρέ στη Ν.Δ. γωνία του οπισθόδομου.

Την εποχή που ο Παρθενώνας ήταν χριστιανική εκκλησία (δηλαδή από 6^ο μέχρι 15^ο αιώνα) χαράσσονταν στους κίονες του ναού διάφορες πληροφορίες από κατοίκους των Αθηνών. Είναι τα λεγόμενα **ακιδογραφήματα** του Παρθενώνα, ορισμένα εκ των οποίων, εκατόν δυο (102) τον αριθμό, καταγράφηκαν και εκδόθηκαν από τον αρχαιολόγο *Πιττάκη* και τον Ρώσο αρχιμανδρίτη και καθηγητή της Ελληνικής Πατρολογίας στο Πανεπιστήμιο του Κιέβου, *Αντωνίνο*. Τα υπόλοιπα καταγράφηκαν από τον καθηγητή *Αναστάσιο Ορλάνδο*, με αποτέλεσμα να έχουν έρθει στο φως συνολικά διακόσια τριάντα δυο (232) ακιδογραφήματα.

Η σημασία αυτών των χαραγμάτων είναι πολύ μεγάλη για τη σημερινή ιστορική έρευνα, καθόσον μέσω αυτών αποδεικνύεται ο συνεχής και αδιάσπαστος ιστορικός βίος στην πόλη των Αθηνών, από τους πρώτους

χριστιανικούς αιώνες και καθ' όλους τους λεγόμενους σκοτεινούς αιώνες, που ακολούθησαν μέχρι την εθνική παλιγγενεσία των Ελλήνων. Έτσι, βοηθούν ώστε να καταρριφθούν οι περιώνυμες θεωρίες του *Fallmerayer*, σύμφωνα με την οποία η Αττική ήταν έρημη και ακαλλιέργητη επί τετρακόσια χρόνια από τον έκτο (6^ο) αιώνα μέχρι και τον δέκατο (10^ο) αιώνα.

Τα χαράγματα του Παρθενώνα μπορεί να μην μνημονεύουν ιστορικά γεγονότα γενικότερης σημασίας, παρέχουν, όμως, άφθονα στοιχεία για την Εκκλησία των Αθηνών, τους προκαθημένους της, τους λειτουργούς της και κατά προέκταση, για την τύχη της πόλης των Αθηνών κατά τους λεγόμενους σκοτεινούς αιώνες.

Η ιστορία της Αθήνας στα χρόνια αυτά είναι στενά συνυφασμένη με την εκκλησιαστική και επισκοπική ιστορία της και αυτή θα ήταν σε πολλά και καίρια σημεία ελλιπής, εάν δεν είχαν διασωθεί τα εν λόγω χαράγματα. Συγκεκριμένα, σε πολλά από αυτά αναγράφονται χρονολογικές ενδείξεις και σε άλλα καταγράφονται τα ονόματα είκοσι οκτώ (28) αρχιερέων της Εκκλησίας των Αθηνών, εκ των οποίων:

- Οκτώ(8) επίσκοποι από τον 6^ο αιώνα μέχρι το έτος 819.
- Εννέα(9) αρχιεπίσκοποι από το έτος 841 μέχρι το έτος 975.
- Έντεκα(11) μητροπολίτες από το έτος 981 μέχρι το έτος 1175.

Επίσης, αναγράφονται περισσότερα από εβδομήντα (70) ονόματα κληρικών, μοναχών καθώς και άλλων εκκλησιαστικών λειτουργών της ίδιας χρονικής περιόδου.

Σε πολλά άλλα χαράγματα υπάρχουν επικλήσεις προς την Παναγία και τους Αγίους, για βοήθεια προς άφεση αμαρτιών και αποκατάσταση υγείας. Είναι άξιο ιδιαίτερης προσοχής ότι αυτοί που χάραξαν τα ακιδογραφήματα από τον έκτο(6^ο) μέχρι και τον δέκατο πέμπτο(15^ο) αιώνα είναι αρκετά εγγράμματοι, κατέχουν και χρησιμοποιούν τη λόγια ελληνική γλώσσα με άνεση.

Είναι επιγραμματικοί στις εκφράσεις τους, τηρούν τους καθιερωμένους τύπους, συντομογραφούν λέξεις και καταλήξεις με ακρίβεια έμπειρων κωδικογράφων. Αξίζει με την ευκαιρία αυτή να αναφέρουμε ένα χάραγμα, που βρίσκεται πάνω στον κίονα της δυτικής πλευράς του Παρθενώνα, αυτόν που γειτνιάζει άμεσα με τον κίονα της βορειοδυτικής γωνίας του ναού. Μάλιστα, σ' αυτόν τον συγκεκριμένο κίονα υπάρχουν συνολικά είκοσι ένα (21) άλλα χαράγματα.

Το εν λόγω χάραγμα είναι το μοναδικό από όλα τα άλλα και έχει λαογραφικό ενδιαφέρον. Αναφέρεται στην επίκληση μιας γυναίκας προς την Παναγία, προκειμένου να «παρακινηθεί» ο άντρας που ερωτοτροπεί με την κόρη της, αλλά δεν το αποφασίζει να την παντρευτεί, να μαγευτεί και στη συνέχεια, μετά το «συνετισμό» του (την παντρεία του), να μπορέσει η ίδια ως καλός γιατρός να λύσει («κόψει») τα μάγια αυτού του άντρα.

Συγκεκριμένα:

**ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ
ΚΑΙΧΑΡΙΤΩ
ΜΕΝΗ ΚΑΙ
ΛΕΥΣΟΝ⁹ ΤΟΝ**

⁹κελεύω σημαίνει, μεταξύ των άλλων, ωθώ προς τα εμπρός,

ΓΑΜΩΝΤΑ
 ΤΗΝ ΝΥΜΦΗΝ
 ΜΟΥ ΚΗΛΗΤΗΝ¹⁰
 ΓΕΝΕΣΘΑΙ Κ[ΑΙ]
 ΕΜΕ [Ι]ΑΤΡΟΝ ΙΝΑ
 ΕΧΩ Κ[ΑΙ]ΡΟΝ ΠΩΣ ΚΟ
 ΨΩ ΤΟΝ ΡΟΜΒΟΝ¹¹ ΑΥΤΟΥ

Και σε ελεύθερη μετάφραση:

«Αγία Μαρία Κεχαριτωμένη, παρότρυνε αυτόν που ερωτοτροπεί με την κόρη μου να μαγευτεί, και εγώ (αφού αυτός «συνετισθεί» και προχωρήσει σε γάμο) να γίνω γιατρός, και να βρω την ευκαιρία με σκοπό να κόψω τα μάγια του».

Είδαμε ότι ο Παρθενώνας με τις αλλεπάλληλες χρηστικές του διαρρυθμίσεις υπέστη σοβαρές αλλοιώσεις και καταστροφές. Η πιο μεγάλη όμως καταστροφή συνέβη την εσπέρα της 25^{ης} Σεπτεμβρίου του 1687, όταν οι Ενετοί, υπό την αρχηγία του Σουηδού κόμητα **Königsmark**, και κάτω από την επίβλεψη του Προβλεπτή **Μοροζίνι**, πολιορκούσαν την Αθήνα.

Τότε, έριξαν μια οβίδα μέσα στον Παρθενώνα, που

παροτρύνω παρακινώ.

¹⁰ κηλητής σημαίνει αυτός που έχει μαγευτεί. Παράγεται από το ρήμα κηλέω = θέλω, γοητεύω, μαγεύω.

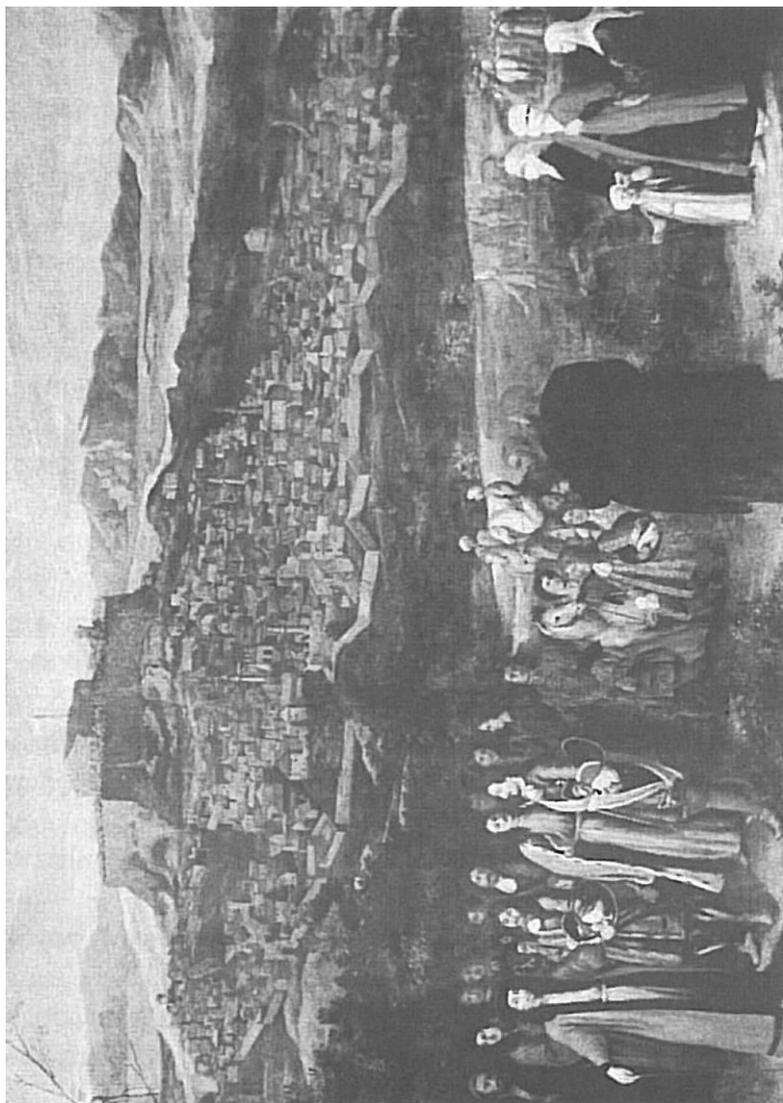
¹¹ Σύμφωνα με το διαπρεπή καθηγητή Φ. Κουκουλέ, **ρόμβος** σήμαινε στα βυζαντινά χρόνια το μαγικό κατάδεσμο. Αρχικά, η λέξη **ρόμβος** σήμαινε και το μαγικό τροχό που χρησιμοποιούσαν οι μάγοι και οι φαρμακεύτριες, για να τους βοηθούν στις μαγείες τους. («χώς δινεϊθ' ὄδε ρόμβος ὁ χάλκεος ἐξ Ἀφροδίτας, ὡς τήνος δινοῖτο πόθ' ἀμφοτέροισι θύρησιν» = όπως στρέφεται αυτός ο χάλκινος τροχός, έτσι και εκείνος, από ερωτική επιθυμία, να στρέφεται γύρω από τις δικές μου πόρτες.)

προκάλεσε την ανάφλεξη της πυριτιδαποθήκης, την οποία οι Τούρκοι είχαν εγκαταστήσει μέσα στο ναό. Η έκρηξη που ακολούθησε, μετέβαλε το αριστούργημα του Ικτίνου σε θλιβερά ερείπια.

Με τη μεγάλη αυτή έκρηξη, τα αετώματα του Παρθενώνα ήταν τα μόνα τμήματα του ναού, που δεν έπαθαν πολύ μεγάλες ζημιές. Μάλιστα, το δυτικό αέτωμα ήταν αυτό που διασώθηκε καλύτερα. Οι δυο θεοί, Ποσειδώνας και Αθηνά, στέκονταν στο μέσο και πίσω τους υπήρχαν τα δυο θαυμάσια άλογα, που έσερναν τα άρματά τους.

Τότε, ο αχρείος *Μοροζίνι* θέλησε να τα αφαιρέσει και να τα μεταφέρει στην πατρίδα του ως λάφυρα. Από την αδεξιότητα, όμως, των εργατών τα αγάλματα αυτά έπεσαν στο έδαφος και κατασυντρίφτηκαν. Ο *Μοροζίνι*, τότε, πήρε άλλα αρχαία αγάλματα. Το παράδειγμά του μιμήθηκαν και αξιωματικοί του, οι οποίοι διασκόρπισαν με αυτόν τον τρόπο αρχαία κομμάτια από την Ακρόπολη των Αθηνών μέχρι και τη Δανία! Συγκεκριμένα, δύο κεφαλές (*Κενταύρου* και *Λαπίθη*) απέκτησε ο Δανός αξιωματικός του *Μοροζίνι*, **Moritz Hartmann**, το 1687, που συμμετείχε στον παράλογο βομβαρδισμό του Παρθενώνα.

Αργότερα, οι Τούρκοι στη μέση του ερειπωμένου ναού που είχε μετατραπεί σε τζαμί έκτισαν ένα νέο (μικρότερο) τζαμί. Το τελειωτικό κτύπημα στο μνημείο το έδωσε, στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα (19^{ου}) αιώνα, ο λόρδος *Έλγιν*, ένας στυγνός αρχαιοκάπηλος, που απέσπασε βίαια πολλές από τις μετόπες του Παρθενώνα, αδιαφορώντας για την καταστροφή τους.



Εικ. 78 Η Ακρόπολη το 1674 κατά την επίσκεψη του Μαρκήσιου De Nointel στην Αθήνα.

11. Λίγο πριν τον Μοροζίνι, λίγο μετά τον Έλγιν

Στα χρόνια της δουλείας, αλλά και αργότερα, όσοι από τους Ευρωπαίους περιηγητές έτυχε να επισκεφτούν την Ακρόπολη, παρότι αντίκρισαν ερείπια και χαλάσματα, δεν είχαν παρά μόνο λόγια θαυμασμού να εκφράσουν.

Αυτό έως ένα βαθμό ήταν αναμενόμενο, γιατί προέρχονταν από χώρες που είχαν εμβαπτιστεί στον ελληνικό πολιτισμό και στις αξίες του, και όντας μορφωμένοι για την εποχή τους θεωρούσαν την Ακρόπολη “δική τους” υπόθεση.

Υπάρχει, όμως, ένας άλλος επισκέπτης της, ο **Εβλιά Τσελεμπί**, σημαντικός Τούρκος ευπατρίδης, ο οποίος προερχόταν από άλλο πολιτισμό και είναι αλήθεια ότι, όχι μόνον αγνοούσε την αρχαία ελληνική ιστορία, αλλά και είχε σίγουρα την αίσθηση του κατακτητή (μιλούσε συχνά απαξιωτικά, για όσους δεν ήσαν μουσουλμάνοι). Δεν ήταν επαρχιώτης της οθωμανικής αυτοκρατορίας, αλλά άνθρωπος που έζησε και έδρασε επί χρόνια μέσα στο παλάτι του Σουλτάνου, στην Κωνσταντινούπολη.

Όταν, λοιπόν, αυτός έφτασε στην Αθήνα, το έτος 1667 και ανέβηκε στον Ιερό Βράχο, αντίκρισε τα μάρμαρα του Παρθενώνα, πριν την καταστροφή τους από τον

Μοροζίνι, και αμέσως γοητεύτηκε τόσο πολύ από την ομορφιά τους, που χωρίς ζήλεια, χωρίς φειδώ τα ύμνησε ανυπόκριτα με την αισθαντικότητα και τον ενθουσιασμό, που μπορεί να διαθέτει ένας γνήσιος ανατολίτης. Γράφει, συγκεκριμένα, ο **Εβλιά Τσελεμπί** για την Ακρόπολη των Αθηνών και τον Παρθενώνα τα εξής:

«Στη μέση του κάμπου πάνω σ' ένα στρογγυλό και κατακκόκινο βράχο, είναι θεμελιωμένο το φρούριο. Πρόκειται για ένα αρχαίο και απλό κτίσμα που εκτείνεται από την ανατολή στη δύση. Όμοιο κάστρο με αυτό δεν ματάγινε στον κόσμο, μιας και το ύψος του - από τη γη - ξεπερνάει τις εκατό πήχεις.

Η λιθοδομή του αποτελείται από ογκόλιθους μεγέθους ελέφαντα ή - έστω - τρούλου χαμάμ. Όλοι τους είναι από φυσικό μάρμαρο, γυαλισμένοι και δουλεμένοι καθένας χωριστά. Δεν υπάρχει συνεκτικό υλικό: γύψος ή ασβέστης, που να συγκρατεί την τοιχοποιία. Οι ογκόλιθοι συγκρατιούνται στη θέση τους χάρη στο καλλιτεχνικό αρμολόγημά τους [...]».

«Στη μέση του φρουρίου βρίσκεται ένα τζαμί (είναι το τζαμί το οποίο βρισκόταν μέσα στον Παρθενώνα), που το μήκος του είναι διακόσια πενήντα πόδια και το πλάτος του ογδόντα. Πρόκειται για αρχαίο λαμπρό οικοδόμημα, που θεωρείται πρότυπο στο είδος του κι είναι φημισμένο ανάμεσα στους ταξιδιώτες και περιηγητές του κόσμου.

Αν έπρεπε να περιγράψω λεπτομερειακά τ' ανάγλυφα και τις διακοσμήσεις που υπάρχουν ένα γύρο θα χρειαζόταν να γράψω ένα ειδικό τόμο, πράγμα που αξίζει τον κόπο, μα που θα μ' έκανε να σταματήσω την περιοδεία μου και ν' απασχοληθώ μόνο μ' αυτή τη δουλειά. Αλλά ακόμα και έτσι, ένα τέτοιο εγχείρημα θα

ήταν σχεδόν ακατόρθωτο, μιας κι είναι πολύ δύσκολο στο ανθρώπινο μυαλό να συλλάβει το μεγαλείο που υπάρχει σ' όλα αυτά.

Τα γλυπτά και τ' αγάλματα είναι «θαύματα των θαυμάτων» και ξεπερνούν σε σύλληψη και κατασκευή τις δυνατότητες του νου των απλών ανθρώπων. Θα πρέπει κανείς να διαθέτει το ανάστημα του Αριστοτέλη, για να κατανοήσει το μέγεθος της καλλιτεχνικής αξίας τους.

Όποιο άγαλμα κι αν παρατηρήσεις προσεκτικά, θ' ανακαλύψεις απάνω του τη σφραγίδα της δημιουργίας. Και, τότε, ίσως κατανοήσεις πως αυτά όλα τα δημιουργήματα δεν είναι απλώς προϊόντα ανθρώπινης δεξιοτεχνίας, αλλά κάποιας θείας επιταγής.

Γιατί όσα έπλασε ο θεός του κόσμου την ημέρα της δημιουργίας κι ό,τι έφτιαξε ο άνθρωπος ή θα φτιάξει μελλοντικά (από την εποχή του Αδάμ μέχρι τη συντέλεια των αιώνων) όλα, μα όλα, θα τα βρεις ιστορημένα απ' τα καλέμια θείων τεχνιτών σε τούτον εδώ το ναό της Αθήνας.

Κι ό,τι κι αν γράψεις γι' αυτά τα αριστουργήματα, πάλι λίγα θα είναι και κατώτερα απ' την αλήθεια. Για να μπορέσει κανείς να πάρει μια ιδέα για τα θαυμάσια αυτά έργα τέχνης, θα πρέπει να 'ρθεί επιτόπου και να τα δει με τα ίδια του τα μάτια.

Γιατί, ό,τι και ν' ακούσει, δεν μπορεί να αναπληρώσει - ούτε στο ελάχιστο - το μεγαλείο του θεάματος που θ' αντικρίσει... Στηρίζεται σε εξήντα συνολικά μαρμάρινους κίονες από λευκό φυσικό μάρμαρο, τοποθετημένους διαδοχικά σε διπλή σειρά, με απόλυτη συμμετρία και τάξη. Οι κίονες αυτοί καταλήγουν σε περίτεχνα κιονόκρανα. Εξωτερικά έχουν χτίσει σοφά δες, ώστε να

φαίνονται σαν ένα κανονικό διώροφο τζαμί [...].

Υπάρχουν στον αυλόγυρο του τζαμιού εξήντα μαρμαροκολώνες - όλες κατάλευκες - που καταλήγουν σε κιονόκρανα και φτάνουν σε ύψος τις εικοσιπέντε πήχες. Δεν είναι ακέραιες, αλλά αποτελούνται από πολλά κομμάτια, που - όσο και να προσέξεις - δεν μπορείς να διακρίνεις τα σημεία ενώσεών τους. Έτσι δημιουργείται η εντύπωση πως είναι συμπαγείς. Είναι τοποθετημένες εκεί σε απόλυτη γεωμετρική τάξη...

Παρόλες τις καταστροφές, στον Άτλαντα του Κόσμου δεν βρίσκεται καταγραμμένο άλλο τέτοιο τζαμί, που να μπορεί να ανοίγει φωτεινά μονοπάτια στην ψυχή του ανθρώπου [...].».

«Εσωτερικά, ανάμεσα στο τέμπλο και τον άμβωνα, υπάρχουν άλλες τέσσερις κολώνες από κόκκινο - σαν ρουμπίνι-μάρμαρο(σομακί), στολισμένες και γυαλισμένες με μεγάλη τέχνη, που μπορούν να συγκριθούν μόνο με τη “φιλοσοφική λίθο”. Στην καλογυαλισμένη επιφάνειά τους, αντικατοπτρίζεται ακόμα και το χρώμα του προσώπου. Υπολογίζουν πως η αξία καθεμιιάς απ’ αυτές, είναι ίση με τους φόρους μιας χώρας.

Πάνω στις κολώνες είναι τοποθετημένος ένας επίχρυσος τρούλος, σαν σπιτάκι. Όποιος τον αντικρίσει, μένει εκστατικός και χάνει το μυαλό του. Τόσο περίτεχνος είναι. Ο Ιλαχί Εφλατούν (εννοεί τον ιερό Πλάτωνα) είχε κρεμάσει στον τρούλο μια καντίλα.

Στο τείχος πάλι, το προσανατολισμένο προς το Κιμπλέ - είναι η κατεύθυνση προς την οποία στρέφονται οι Μουσουλμάνοι, όταν προσεύχονται, και είναι αυτή προς την Κάαμπα - είχε φροντίσει να τοποθετηθούν λεπτές πλάκες απ’ το μάρμαρο εκείνο που επιτρέπει στο φως να

το διαπερνά. Οι πλάκες αυτές είχαν την ιδιότητα - μόλις τις ζέσταιναν οι ακτίνες του ήλιου - να μεταδίδουν τη θερμότητα στα φιτίλια των καντιλιών, που ήταν μουσκεμένα στο νέφτι και που άναβαν αμέσως από μόνα τους.

Οι καφίριδες (οι άπιστοι, δηλαδή οι χριστιανοί) αποδίνανε το φαινόμενο σε τελεσιμάτ (θαύμα) κι ονόμαζαν αυτά τα καντίλια: «Καντίλια θείου φωτός» [...].

Υπάρχουν άλλες τέσσερες στήλες κοντά στο μινιέρ (άμβωνα) από πράσινο μάρμαρο - στην απόχρωση του σμαραγδιού - στολισμένες με περίτεχνα λουλούδια. Εκτός από τις χρωματιστές υπάρχουν στο ισόγειο και στο ανώγειο άλλες εξήντα συνολικά στήλες από λευκό μάρμαρο, όλες γυαλισμένες μ' εξαιρετική τέχνη.

Αριστερά από τις τέσσερις πράσινες μαρμαροκολώνες βρίσκονται και έξι μικρότεροι μαρμάρινοι κίονες που - πάνω τους - κάποιος δεξιότηχνης γλύπτης κατασκεύασε ένα θρόνο από λευκό μάρμαρο για τον Ιλαχί Εφλατούν. Είναι από τα δημιουργήματα εκείνα που σου παίρνουν το μυαλό και σου βουρκώνουν τα μάτια [...].

Το δάπεδο είναι στρωμένο με τετράγωνες μαρμαρόπλακες πεντάπηχες και τόσο πολύ γυαλισμένες, που βλέπεις το πρόσωπό σου σαν σε καθρέπτη. Το τζαμί έχει τρεις πύλες επάλληλες και προσανατολισμένες προς το Κιμπλέ. Ανάμεσα στην εξωτερική και τη μεσαία πύλη, αριστερά καθώς μπαίνουμε υπάρχει ένα τεράστιο ποτήρι σκαλισμένο σε λευκό μάρμαρο. Στο ποτήρι αυτό χωράνε άνετα πέντε άνθρωποι [...].

Οι πράσινες και οι κόκκινες κολόνες στο εσωτερικό του τζαμιού δεν υπάρχουν πουθενά αλλού - ίσως - στην Αγία Σοφία ή το Σουλεϊμανιέ Τζαμί, στην Ισλαμπόλ...

Οι μαρμαρόπλακες της εξωτερικής ορθομαρμάρωσης είναι λευκές, γυαλιστερές και - σε μέγεθος - ίσες μ' έναν ελέφαντα. Το πιο αξιοθαύμαστο - και κει βρίσκεται η δεξιοτεχνία του τεχνίτη - είναι ότι ούτε κι ένας ειδικός γλύπτης μπορεί να διακρίνει το αρμολόγημά τους.

Η όλη κατασκευή σου δίνει την εντύπωση πως είναι μια μονοκόμματη μαρμάρινη επιφάνεια σαραντάπηχη. Το νερόλουστρο έχει τέτοια επιτυχία, που το παραμικρό αντικείμενο κι αυτή ακόμα η πνοή του ανέμου, καθρεφτίζονται μέσα στις γυαλισμένες επιφάνειες, όπως και τα πρόσωπα και οι κινήσεις των εκκλησιαζομένων.

Αποτέλεσμα, να σου δημιουργείται η εντύπωση πως βρίσκεσαι μέσα σε μια αίθουσα καλυμμένη από τεράστιους καθρέπτες. Μια άλλη κατασκευαστική λεπτομέρεια του οικοδομήματος είναι ότι τα μάρμαρα δεν συγκρατούνται με κουρασάνι, γύψο ή ασβέστη, αλλά συνδέονται μεταξύ τους εσωτερικά, ώστε να μη φαίνεται το σίδερο και το μολύβι...

Τα θυρόφυλλα της πύλης είναι κατασκευασμένα από ξύλο κυπαρισσιού και το ύψος τους φτάνει τις σαράντα πήχεις. Όταν το κτήριο ήταν ακόμα ναός των καφίριδων Γιουνάν (άπιστων αρχαίων Ελλήνων), όλες οι πόρτες ήταν ντυμένες με φύλλα χρυσού και διακοσμημένες με πολύτιμες πέτρες. Αν παρατηρήσεις προσεκτικά θα διακρίνεις τις θέσεις που ήταν τοποθετημένα τα πολύτιμα πετράδια και που τώρα χάσκουν κενές[...]

«[...]Κάθε φορά που τον επισκέπτεσαι, ανακαλύπτεις όλο και καινούργια αριστουργήματα που - σε άλλες επισκέψεις - σου είχαν διαφύγει[...].»

«[...]Μακάρι να είναι στέρεος ως τη συντέλεια των αιώνων[...].»

Τον Ιούνιο του 1807, η πρώτη συλλογή των “*Ελγινείων Μαρμάρων*” που είχε μεταφερθεί σε υπόστεγο - αποθήκη, πίσω από το *Πικαντίλλυ*, είχε αποσυσκευαστεί και ήταν έτοιμη για έκθεση.

Ένας αριθμός διακεκριμένων καλλιτεχνών, γλυπτών και ειδημόνων πήραν άδεια να επισκεφτούν τη συλλογή αυτή και να σχεδιάσουν κομμάτια της. Το αποτέλεσμα ήταν συγκλονιστικό.

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες, που ήλθαν για να υποβάλλουν τα... “*σέβη*” τους στα ανυπέβλητα αυτά καλλιτεχνήματα, ήταν ο νεαρός ιστορικός ζωγράφος **Μπέντζαμιν Ρόμπερτ Χέυντον**, άνθρωπος κολοσσιαίας ενέργειας και παθιασμένος από συναισθήματα.

Όταν, μαζί με τον άλλο συνάδελφό του, τον *Ντέιβιντ Γουίλκι* ξεκίνησαν να επισκεφτούν τη συλλογή, δεν είχαν την παραμικρή ιδέα για το τι επρόκειτο να δουν. Όπως έγραψε στην αυτοβιογραφία του, ο *Χέυντον*, η εντύπωση ήταν συγκλονιστική. Έγραψε σχετικά:

«Πήγαμε και εμείς τότε στην Παρκ Λέιν, και αφού διασχίσαμε το χολ και από εκεί περάσαμε σε μια ανοιχτή αυλή, μπήκαμε σε ένα υγρό, βρώμικο εξωτερικό κτίσμα όπου τα μάρμαρα ήσαν εκτεθειμένα, έτσι ώστε να μπορείς να τα δεις και να τα αγγίξεις.

Το πρώτο πράγμα στο οποίο στυλώθηκαν τα μάτια μου ήταν ο καρπός του χεριού μιας μορφής, σε μιαν από τις γυναικείες ομάδες, στο οποίο ήσαν ορατές, αν και σε θηλυκή φόρμα, η κερκίδα και η ωλένη.

Έμεινα κατάπληκτος, γιατί δεν τις είχα ξαναδεί ποτέ να εμφανίζονται σε κανένα γυναικείο καρπό αρχαιοτήτων. Μετακίνησα το βλέμμα μου στον αγκώνα,

και είδα τον εξωτερικό κόνδυλο να επηρεάζει εμφανώς το σχήμα όπως και στη φύση.

Είδα ότι ο βραχίονας ήταν σε κατάσταση ανάπαυσης και τα μαλακά του μέρη σε χαλάρωση. Ο συνδυασμός αυτός φύσης και ιδέας, ο οποίος ένιωθα ότι έλειπε τόσο πολύ στην υψηλή τέχνη, ήταν τώρα μπροστά μου εκτεθειμένος με μεσημεριάτικη βεβαιότητα. Η καρδιά μου χτυπά!

Ακόμη κι αν δεν έβλεπα τίποτε άλλο, είχα δει αρκετά για να με κρατήσουν κοντά στη φύση για όλη την υπόλοιπη ζωή μου.

Όμως, όταν γύρισα προς τον Θησέα και είδα ότι κάθε φόρμα ήταν διαφοροποιημένη από δράση ή ανάπαυση - όταν είδα ότι οι δυο πλευρές της πλάτης του διέφεραν, η μια πλευρά τεντωμένη από την ωμοπλάτη που ήταν τραβηγμένη μπροστά και η άλλη πλευρά συμπιεσμένη, επειδή η ωμοπλάτη ήταν πιεσμένη κοντά στη ραχοκοκαλιά καθώς ακουμπούσε στον αγκώνα του, με την κοιλιά επίπεδη, επειδή τα σπλάχνα έπεφταν στην κοιλότητα της λεκάνης καθώς καθόταν - και όταν, στρεφόμενος προς τον Ιλισσό [την άλλη ημικλινή μορφή του αετώματος], είδα την κοιλιά προτεταμένη, από τη φιγούρα που ήταν πλαγιασμένη στο πλευρό της - και ξανά, όταν στη μαχόμενη μορφή της μετόπης είδα τον μυ να ξεχωρίζει κάτω από τη μια μασχάλη σ' αυτή την ακαριαία ενέργεια της εκτίναξης, και να μη διακρίνεται στην άλλη μασχάλη, επειδή δεν χρειαζόταν, όταν είδα, στην πραγματικότητα, την πιο ηρωική μορφή τέχνης συνδυασμένη με όλες τις βασικές λεπτομέρειες της πραγματικής ζωής, το πράγμα είχε επιτελεσθεί μια για πάντα.

Εδώ, υπήρχαν αρχές τις οποίες η κοινή λογική των Άγγλων θα μπορούσε να αντιληφθεί. Εδώ, υπήρχαν αρχές για τις οποίες είχα αγωνιστεί στον πρώτο μου πίνακα άτολμα και με ανησυχία.

Εδώ, υπήρχαν οι αρχές τις οποίες είχαν θεμελιώσει οι μεγάλοι Έλληνες στις καλύτερες εποχές τους, κι εδώ ήμουν εγώ, ο πλέον διακεκριμένος ιστορικός σπουδαστής, έχοντας όλα τα απαραίτητα προσόντα να τα εκτιμήσω όλα αυτά με τον δικό μου θεληματικό τρόπο μελέτης, αντιλαμβανόμενος τέλεια τη νύξη στο δέρμα, με το να ξέρω πολύ καλά τι βρισκόταν από κάτω του!

Ω! πόσο ευχαριστούσα από μέσα μου τον Θεό, που ήμουν προετοιμασμένος να κατανοήσω όλο αυτό το πράγμα! Τώρα, ανταμειβόμενοι για όλο το μικρόπρεπο πιλάτεμα που είχα υποφέρει. Ένιωθα σαν μια θεϊκή αλήθεια να φλόγιζε εσωτερικά το μυαλό μου και ήξερα ότι θα μπορούσαν επιτέλους να ξυπνήσουν την τέχνη της Ευρώπης από το λήθαργό της μέσα στο σκοτάδι.»

12. Εν κατακλείδι

Μέχρι τώρα ασχοληθήκαμε με τα δημιουργήματα πάνω στον Ιερό βράχο. Καιρός να ρίξουμε λίγες ματιές στη μοίρα των δημιουργών τους. Ειδικότερα:

Με τον *Σόλωνα* και τα νομοθετήματά του, επήλθε επιτέλους η κοινωνική ηρεμία σε ολόκληρη την Αττική. Έτσι, μπήκαν οι βάσεις για τη μελλοντική άνθιση των Αθηνών.

Ακολούθησαν σημαντικοί πολιτικοί άντρες, όπως: ο *Πεισίστρατος*, που προώθησε καινοτομίες και έργα στην Αθήνα, ο *Κλεισθένης* που εισήγαγε τη δημοκρατία, ο *Μιλτιάδης*, ο *Θεμιστοκλής* και ο *Κίμωνας* που συντέλεσαν στη συντριβή και στην οριστική απομάκρυνση του περσικού κινδύνου. Προετοιμάστηκε, έτσι, κατάλληλα το έδαφος, για να εμφανιστεί το θαύμα του *Περικλή*, ο «*χρυσός αιώνας*, και συνακόλουθα τα απaráμιλλα δημιουργήματα πάνω στην Ακρόπολη.

Η θαυμαστή ομάδα δημιουργίας των επιτευγμάτων της Ακρόπολης, αποτελείτο από:

- Τον μεγάλο πολιτικό ηγέτη **Περικλή** (*περί + κλέω* = εξυμνώ - δοξάζω γύρω),
- τον φιλόσοφο **Αναξαγόρα** (*άναξ + αγορά* = κυρίαρχος της αγοράς), ως "εξωτερικό" συνεργάτη, αλλά και

μέντορας του Περικλή,

- τον ανυπέρβλητο καλλιτέχνη **Φειδία** (*φείδομαι* = μεταχειρίζομαι με οικονομία κατ' επέκταση με μέτρο),
- το ιδιοφυές τεχνοκρατικό δίδυμο: **Ικτίνο**ς (*ικτίνος* = είδος γερακιού (περδικογέρακο) - **Καλλικράτης** (*κάλλος + κρατώ* = αυτός που γίνεται κύριος του κάλλους), και τέλος,
- την **Ασπασία** (*ασπάζομαι* = υποδέχομαι φιλόφρονα, αλλά και προσκολλώμαι σε κάποιον και τον ακολουθώ με ζήλο), που εξέφραζε τη γυναικεία εμπνευσμένη ματιά πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία λάμβανε χώρα.

Την τρομερή αυτή ομάδα πρέπει να τη φανταστούμε να συνεδριάζει - το πιο πιθανό στο σπίτι του Περικλή (που απόφευγε τις πολλές δημόσιες εμφανίσεις) - να συζητάει, να διαφωνεί, να μεθάει από διάθεση για δημιουργία.

Στη συνέχεια, όλες οι αναζητήσεις και συμφωνίες της ομάδας έπαιρναν σάρκα και οστά με τη μορφή εισηγήσεων από τον Περικλή προς την *Εκκλησία του Δήμου*, διότι τίποτε δεν μπορούσε να προχωρήσει, χωρίς την έγκριση των Αθηναίων πολιτών.

Η ίδια τούτη παρέα παρακολουθούσε από κοντά την υλοποίηση των λαμπρών αυτών έργων. Ήταν επόμενο, λοιπόν, να ξεσηκώσει βαθμιαία τη δυσπιστία όσων αντιπολιτεύονταν τον Περικλή, δυσπιστία που εξελίχθηκε σε φθόνο και είχε ως τελικό στόχο να πλήξει καίρια τον μεγάλο πολιτικό ηγέτη.

Εμφανίστηκε το χαρακτηριστικό διαλυτικό σύνδρομο που διαπερνά, κατ' εξοχήν, την ελληνική φυλή από τα αρχαία χρόνια μέχρι και σήμερα. Αυτό το σύνδρομο

μορφοποιείται στο κυνήγι και την απαξίωση των ικανών και εμπνευσμένων ανθρώπων, από τη μετριότητα που καιροφυλακτεί και είναι έτοιμη να πλήξει ο,τιδήποτε καλό κυοφορείται και εκδηλώνεται.

Αξίζει να δούμε, με συντομία, την τύχη που είχαν στη συνέχεια οι πρωτουργοί της Ακρόπολης.

- Ο *Περικλής* πέθανε από λοιμό, αφού προηγουμένως οι Αθηναίοι τον πίκραναν πολλές φορές με την άδικη κριτική τους και την αγνωμοσύνη τους.

- Ο μέντορας του Περικλή, ο φιλόσοφος *Αναξαγόρας*, κατηγορήθηκε για ασέβεια προς τους θεούς και για να σωθεί, φυγαδεύτηκε από το μεγάλο πολιτικό φίλο του. Αφού περιπλανήθηκε, κατέληξε στη Λάμψακο, όπου και πέθανε.

- Ο *Φειδίας*, επειδή θεωρείτο πολύ στενός φίλος και συνεργάτης του Περικλή συγκέντρωσε από νωρίς τη μήνι των αντιπάλων του φίλου του. Στην πρώτη επίθεση που του έγινε, για δήθεν κατάχρηση - κλοπή, σχετικά με το χρυσάφι, που του παραδόθηκε για το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς, σώθηκε χάρις στην προνοητικότητα του Περικλή.

Ο μεγάλος πολιτικός, που γνώριζε καλά τα τερτίπια των αντιπάλων του, υπέδειξε έγκαιρα στον Φειδία να φιλοτεχνήσει με τέτοιο τρόπο τη χρυσή επένδυση της θεάς, ώστε να μπορεί αυτή να αφαιρεθεί και ζυγιστεί σε πρώτη ζήτηση.

Οι φόβοι του Περικλή δεν άργησαν να επαληθευτούν. Η αντίπαλη πολιτική μερίδα με όργανο κάποιον εργάτη, που απασχολούσε ο Φειδίας στο εργαστήρι του, ονόματι *Μένων*, έσυραν τον μεγάλο καλλιτέχνη σε δίκη. Μόλις, όμως, ο χρυσός ζυγίστηκε και βρέθηκε στο σωστό βάρος,

οι δικαστές τον αθώωσαν. Το εξωφρενικό της υπόθεσης είναι ότι η Εκκλησία του Δήμου, όχι μόνο έδωσε εντολή στους στρατηγούς να φροντίζουν για την ασφάλειά του κατηγορού Μένωνα, αλλά αποφάσισε και τη φορολογική του ασυλία!

Η κατάσταση αργότερα ξέφυγε, όταν ο *Φειδίας* έκανε(;) το μοιραίο απόπημα. Σύμφωνα με τους νέους κατηγορούς του ασέβησε, φιλοτεχνώντας δήθεν την προσωπογραφία του (στη μορφή ενός φαλακρού γέρου που κρατούσε ψηλά με τα δυο του χέρια μια πέτρα, πάνω σε μια ασπίδα στα γλυπτά, τα οποία παριστούσαν τη μάχη κατά των Αμαζόνων).

Λέγεται ότι είχε προσθέσει μια ωραιότατη παράσταση του *Περικλή*, φιλοτεχνημένη με μεγάλη επινοητικότητα. Για το λόγο αυτό και αφού, βεβαίως, είχε αποπερατώσει όλα τα γλυπτά στον Παρθενώνα και η πόλη δεν τον είχε πια ανάγκη, οδηγήθηκε στις φυλακές...

Εκεί αρρώστησε και πέθανε, το έτος 432 π.Χ. Όπως αναφερόταν από μερικούς, πέθανε από δηλητήριο, που του χορήγησαν οι εχθροί του, για να συκοφαντήσουν τον Περικλή. Τέτοια αμοιβή από τους συμπολίτες του για την όλη προσφορά του, ο Φειδίας, ούτε θα μπορούσε να την φανταστεί...

- Ο *Ικτίνος*, όντας ευφυέστατος και προνοητικός, εγκατέλειψε την Αθήνα, όταν εκδηλώθηκαν οι έντονες κατηγορίες εναντίον του Περικλή και του Φειδία, για οικονομικές καταχρήσεις κατά την εκτέλεση του οικοδομικού προγράμματος.

- Ο *Καλλικράτης*, ως ικανός εργολάβος που ήταν (οι εργολάβοι, άλλωστε, πάντα έχουν τον τρόπο τους να ξεγλιστρούν από τα δύσκολα), φαίνεται ότι τα κατάφερε

μια χαρά με τους συμπολίτες του και γλίτωσε από ταλαιπωρίες και κινδύνους. Αργότερα, τον βλέπουμε να αναλαμβάνει και πάλι δημόσια έργα, συγκεκριμένα την κατασκευή του *Ναού της Απτέρου Νίκης*.

Τέλος, όσον αφορά την *Ασπασία*, αυτή ήταν το πιο εύκολο θύμα, γιατί, όντας εταίρα, ήταν συχνά-πυκνά στο στόχαστρο των εχθρών του Περικλή. Κατηγορήθηκε από τον κωμικό ποιητή *Έρμιππο*, για ασέβεια και παράνομες ενέργειές της, που είχαν σχέση με το επάγγελμά της... και οδηγήθηκε στο δικαστήριο. Διασώθηκε την τελευταία στιγμή, αφού προηγουμένως ο Περικλής αναγκάστηκε να εξευτελιστεί μπροστά στους δικαστές, χύνοντας πολλά δάκρυα για χάρη της.

Μετά τον θάνατο του Περικλή η Ασπασία ήξερε πώς να επιβιώσει και πώς να παρηγορηθεί... και εάν πιστέψουμε τα λόγια του ρήτορα *Αισχύνη*, έπεσε στην αγκαλιά του *Λυσικλή*, ενός άσημου προβατέμπορα!

Για να μην κλείσουμε, όμως, με πικρή γεύση το παρόν πόνημα, θα στραφούμε πάλι στα μνημεία του Ιερού Βράχου, επιχειρώντας τούτη τη φορά μια γενικότερη καλλιτεχνική τους αποτίμηση. Σε όλα τα δημιουργήματα της Ακρόπολης παρατηρείται μια αγαστή συμπόρευση μεταξύ της ελεύθερης καλλιτεχνικής έμπνευσης και της αυστηρής τήρησης τεχνικών κανόνων, χωρίς βλάβη στην αρχική ορμή της έμπνευσης.

Η ομορφιά, εδώ, δεν έρχεται σε προστριβή με την τάξη και η τάξη δεν περιορίζει την ομορφιά. Στόχος ήταν να παραχθεί ανεπανάληπτο καλλιτεχνικό δημιούργημα, με οδηγό αυτό που συμβόλιζε την κυρίαρχη αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων για την ιδανική ζωή, δηλαδή, **μια**

τέλεια ισορροπία μεταξύ πνεύματος και ύλης.

Εδώ, δεν χωράει ο ρομαντισμός, όπου τα σκοτεινά άγνωστα τρομάζουν την ανθρώπινη ψυχή, καθώς αυτή ατενίζει τα βαθιά χάσματα, που προκύπτουν από την ελλιπή συμπαντική γνώση του ανθρώπου.

Στο ρομαντισμό, λείπει η γραμμικότητα και η πιο μικρή δράση μπορεί να οδηγήσει σε παρεπόμενες δράσεις με απρόβλεπτες διαστάσεις. Αποτέλεσμα, η αδυναμία εμφάνισης της πολυπόθητης ισορροπίας. Επίσης, είναι ανύπαρκτη μια σταθερή μετρική, που τακτοποιεί τα πράγματα κατά τη θεώρηση - εξέταση της ανθρώπινης, αλλά και της συμπαντικής ύπαρξης.

Στο γοτθικό, ας πούμε, αρχιτεκτονικό ρυθμό («παιδί» του ρομαντισμού), όπου κύριο χαρακτηριστικό είναι η μη γραμμικότητα, κυριαρχεί η τεταμένη σχέση. Δεν έχεις παρά να προσέξεις τις οξυκόρυφες αψίδες στους γοτθικούς ναούς. Ενώ σου δίνουν την εντύπωση ότι αψηφούν τη βαρύτητα, παρ' όλα αυτά δεν σε ελευθερώνουν, αντίθετα σε συνθλίβουν. Εκφράζουν το απροσπέλαστο, που σε σπρώχνει σε αδιόρατη αγωνία...

Στην Ακρόπολη, δεν μπορούσε να εισχωρήσει το μπαρόκ στοιχείο, το οποίο, άλλωστε, εμφανίστηκε πολύ αργότερα στη Δύση, αρχικά για να αποφευχθεί η γοτθική όξυνση, στη συνέχεια, όμως, παρέμεινε και έδωσε βαριά σωματικότητα σε κάθε επιφάνεια δομικού ή γλυπτικού στοιχείου.

Μοναδική, ίσως, εξαίρεση υπήρξε στα δυο αγάλματα της Αθηνάς (στο χάλκινο και στο χρυσελεφάντινο), που καθήλωναν με τις τεράστιες διαστάσεις τους τον προσκυνητή του Ιερού Βράχου· και μπορεί να θεωρηθεί ότι αυτά περιείχαν «εν σπέρματι» ή θα λέγαμε καλύτερα

ότι προτύπωναν το μπαρόκ στοιχείο, το οποίο μετά από αιώνες σάρωσε τη Δύση. Γι' αυτά, όμως, τα μεγαλειώδη καλλιτεχνικά δημιουργήματα υπήρξε δικαιολογημένη εξαίρεση. Ενήργησε «το κατ' οικονομίαν», καθόσον ο μεγαλοφυής δημιουργός τους συνειδητά (και όχι από εσωτερική παρόρμηση ή αγωνία) στόχευε να δείξει, στο μέγιστο δυνατό βαθμό, την άμεση και έντονη παρουσία της ίδιας της προστάτιδας θεάς, τόσο στους Αθηναίους που ευνοούσε, όσο και στους εχθρούς τους, για να αποφεύγουν, οι μεν πρώτοι την ύβρη, και οι δεύτεροι επιθέσεις κατά του Κλεινού Άστεως!

Ειδικότερα, οι διαστάσεις αυτών των αγαλμάτων δεν υπηρετούσαν το κάλλος, αλλά το “υπέροχον”, δηλαδή αυτό που υπερέχει με βάση τα ανθρώπινα μέτρα και συνθλίβει παρά λυτρώνει ή λυτρώνει συνθλίβοντας μετά από δοκιμασία της ψυχής. Έτσι, αποφεύχθηκε να δοθεί λανθασμένο μήνυμα, στον αρχαίο επισκέπτη του Ιερού Βράχου, γιατί διαφορετικά θα του δημιουργείτο εκεί λανθασμένο βίωμα.

Αποφεύχθηκε, δηλαδή, ο κίνδυνος να υπάρξει μόνο τέρψη στη ματιά και στην ψυχή του προσκυνητή, σαν σε “*αρχαία Ντίσνεϊλαντ*”, χωρίς να προσφερθεί ταυτόχρονα η ευκαιρία έναρξης, αλλά και ενίσχυσης εσωτερικών διεργασιών, για βαθιά συναίσθηση της μηδαμινότητας και της παροδικότητας της ύπαρξής του.

«Ο πάντων επίσκοπος» στα έργα του Ιερού Βράχου, Φειδίας, θέλησε με τα εν λόγω δημιουργήματά του να προκαλέσει ένα είδος αισθητικού σοκ στον προσκυνητή, προκειμένου, στη συνέχεια, να επιτευχθεί ένα είδος πνευματικού μεταβολισμού του.

Πράγματι, όταν αρχικά ατένιζε ο θεατής την Αθηνά

Πρόμαχο και την *Αθηνά* στα χρυσελεφάντινά της, κυριευόταν από δέος, τρόμαζε και πιεζόταν.

Επειδή εδώ «*η κάθαρση*» δεν προσφερόταν από τον καλλιτέχνη, όπως προσφερόταν από τον αρχαίο τραγικό ποιητή στα έργα του, έπρεπε ο ίδιος ο προσκυνητής να βρει την κάθαρση, με δική του πρωτοβουλία και ψυχική του δοκιμασία. Η ασφαλής διέξοδος γινόταν με το που ένιωθε βαθιά μέσα του όχι πλέον το “*απέναντι*” στη θεά, αλλά το “*δίπλα*” της και τέλος το “*μαζί*” της, με ψυχολογικό αποτέλεσμα την αίσθηση της προστασίας της και του φωτισμού από τη σοφία της.

Ο *Φειδίας* με τις “*υπέροχες*” συνθέσεις του ήθελε, φαίνεται, ο προσκυνητής της Ακρόπολης να καταβάλει προηγουμένως το απαραίτητο ψυχικό τίμημα, προκειμένου, στη συνέχεια, να μπορέσει, εν είδει ανταμοιβής, να απολαύσει το κλασικό κάλλος των λοιπών εκεί δημιουργημάτων.

Μοιάζει σαν να χρησιμοποίησε, από αισθητικής πλευράς, την αρχή «*του καρότου και του μαστίγιου*», για να πετύχει τον πραγματικό του σκοπό, που δεν ήταν άλλος παρά η πνευματική άνοδος του επισκέπτη, ώστε η ψυχή του από τη θέαση της Αθηνάς και των λοιπών καλλιτεχνικών δημιουργημάτων, σ’ αυτόν εδώ το βράχο, να μεταλλαχτεί και λουστεί στο ολύμπιο φως.

Μια τέτοια εξήγηση θα μπορούσε να υπάρξει, εξάλλου, και για τους Βούδες τεραστίων διαστάσεων των ανατολικών λαών, όπου και εκεί ο σκοπός των δημιουργών τους ήταν μάλλον ο προσκυνητής, αφού ξεπεράσει το αρχικό αισθητικό σοκ και αφού διώξει από μέσα του το “*απέναντι*” που προκαλεί δέος και τρόμο, να πραγματοποιήσει στη συνέχεια τη δική του προσέγγιση

και κάθαρση, ώστε η ψυχή του να αφεθεί και λουστεί στο φως και τη γαλήνη του Βούδα.

Κατά τα άλλα, στην ελληνική αρχιτεκτονική, γενικώς, και στους ναούς της Ακρόπολης, ειδικώς, παρατηρείται μια θαυμαστή ισορροπία της τάσης από κάτω προς τα άνω με την τάση από πάνω προς τα κάτω.

Μια συμμετρία, προς κάθε κατεύθυνση, σε κάθε υλοποιούμενη επιφάνεια, απ' όπου εκχέεται αρμονία. Πράγματι, στην ελληνική αρχιτεκτονική εμπεριέχεται ως πρωτογενές στοιχείο η γραμμικότητα, δηλαδή η αναλογία και ισόρροπη αντίθεση προς κάθε κατεύθυνση (είτε αναφέρεται σε δομικά στοιχεία, είτε σε γλυπτικά και διακοσμητικά στοιχεία), που εξασφαλίζει μian απaráμιλλη ισορροπία, οδηγεί σε αρμονία έκφρασης και μορφής και, εν τέλει, εκπέμπει φως που καταυγάζει το γύρω χώρο και την ψυχή του αρχαίου πιστού, αλλά και του διαχρονικού επισκέπτη.

Αυτή η γραμμικότητα δεν διατρέχει μόνο την κλασική αρχιτεκτονική, αλλά και ολόκληρο τον ελληνικό πολιτισμό, όπου με γενικότερο εργαλείο τη διαλεκτική γεννάει, εν τέλει, ισορροπία. Ελκύει κάθε φορά, όσο είναι δυνατό, προς τα άνω ένα μέρος από το σκοτεινό άγνωστο, το φωτίζει, το ισορροπεί και το εξασφαλίζει, με αποτέλεσμα να αναπαύει και να γλυκαίνει το πνεύμα του ανθρώπου.

Τέλος, πρέπει να έχουμε πάντα υπόψη μας αυτό που αναφέρει ο διαπρεπής καθηγητής της αισθητικής **Π. Μιχαήλς**, ότι δηλαδή, η αξία του Παρθενώνα και των άλλων μνημείων του Ιερού Βράχου, παρ' όλη την αναγνωρισμένη ομορφιά τους, δεν μπορεί να εκτιμηθεί πραγματικά, παρά μόνον όταν διεισδύσουμε στο πνεύμα

της κλασικής εποχής και στις αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων για θεούς και ανθρώπους. Διαφορετικά, γινόμαστε απόξενoi από το βαθύ περιεχόμενο αυτών των έργων και μας κατέχει μόνο η μαγεία από την υποβολή της αρμονίας των μορφών τους, αρμονία, που συγκινεί μεν και διεγείρει το θαυμασμό μας, χωρίς όμως να γεμίζει ολόκληρο το είναι μας.

Αναφορικά με τον Ιερό Βράχο της Ακρόπολης, ως σύνολο, τον μεγάλο θαυμασμό κλέβει η δυτική του όψη, με θέασή του από το λόφο της Πνύκας, που όντως είναι συγκλονιστική και ανυπέρβλητη, καθώς προβάλλουν τα υπέροχα Προπύλαια και ο απαράμιλλος Παρθενώνας.

Θέα ζυμωμένη με αρμονία και μεγαλείο. Σχεδόν μαγική, οσάκις ο θερινός αττικός ήλιος, παίρνοντας να βασιλέψει ρίχνει σχεδόν κάθετα πάνω της τις τελευταίες του ακτίνες. Θέα που σίγουρα ντόπαρε τους Αθηναίους του χρυσού αιώνα, όταν κατά χιλιάδες συνέρχονταν στο λόφο της άμεσης δημοκρατίας, για να πάρουν κρίσιμες αποφάσεις για την πόλη τους και τους οδηγούσε υποσυνείδητα στην ύβρη.

Ίσως αυτός ήταν ένας ακόμη λόγος που οδηγήθηκαν βαθμιαία στην αλαζονεία(ύβρι) και στην επανάπαυση, με αποτέλεσμα την παρακμή τους, τον παραμερισμό τους και, τέλος, την κατοχή τους από τον Φίλιππο και τους Ρωμαίους.

Οι άλλες απόψεις της Ακρόπολης σε σχέση με τη δυτική είναι λιγότερο εντυπωσιακές, με ένα αίσθημα αποστασιοποίησης και αποξένωσης του ορώμενου, καθότι αυτές οι πλευρές του βράχου είναι απρόσιτες και με μικρή θέαση του περιεχομένου. Πρέπει, δηλαδή, ο

παρατηρητής να απομακρυνθεί σε κατάλληλη απόσταση, για να μπορέσει να νοιώσει και γι' αυτές τις πλευρές θαυμασμό.

Ειδικότερα, η νοτιοανατολική άποψη από τις χαμηλές υπώρειες του Υμηττού (περιοχή Βύρωνα) που συνδυάζει με τον καλύτερο τρόπο θέα και ύψος και απόσταση, γίνεται επίσης πολύ θαυμαστή όλες τις ώρες της ημέρας δηλαδή από την ανατολή του Ηλίου μέχρι και τη δύση του.

Για ένα σχολαστικό παρατηρητή από κατάλληλη στάση και θέση σε αυτή την περιοχή, η θέαση της Ακρόπολης με την ανεμπόδιση όψη της μεσημβρινής και ανατολικής πλευράς του Παρθενώνα και του Ερεχθείου, είναι πραγματικά μια οπτική απόλαυση, ένα έργο στα όρια του θαύματος που εξελίσσεται μπροστά σου όλο το χρόνο.

Ένα οπτικό θαύμα που αλλάζει και ποικίλλει, καθόσον υπεισέρχεται η κλιματική παράμετρος: καιρός με ηλιοφάνεια ή νέφωση του αττικού ουρανού, με υγρότητα ή ξηρότητα της αττικής ατμόσφαιρας, με συνθήκες λίγο πριν τη βροχή ή το απόβροχο και, τέλος, με συνθήκες καταιγίδας και αστραπόβροντων.

Τις μέρες που ο ήλιος παίζει με τα σύννεφα, στον αττικό ουρανό, συμβαίνει κάποιες στιγμές να φωτίζεται μόνο ο Ιερός Βράχος, σαν πρωταγωνιστής σε σύγχρονο θέατρο, και γύρω στην πόλη επικρατεί σκιά. Άλλες πάλι στιγμές, καθώς ένα σύννεφο κάθεται στον αττικό ουρανό, τα πράγματα αντιστρέφονται, σκιάζεται μόνο ο Ιερός Βράχος και λούζεται στο φως η υπόλοιπη γύρω περιοχή.

Στο χειμωνιάτικο δειλινό, εκεί γύρω στο χειμερινό ηλιοστάσιο, ο ήλιος δύνοντας προσπίπτει σχεδόν κάθετα από την πλευρά του Σαρωνικού στον Παρθενώνα, και το μεσημβρινό επιστύλιο του ναού ακτινοβολεί λαμπρά παιχνιδίζοντας σε αντίστιξη με τις από κάτω σκιές που δημιουργούνται, ανάμεσα στους δωρικούς στύλους της κιονοστοιχίας, προσφέροντας μια εξάισια εικόνα.

Στο καλοκαιριάτικο δειλινό, εκεί γύρω στο θερινό ηλιοστάσιο, ο Ήλιος δύει σε θέση που λούζει από τα βορειοδυτικά τον Ιερό βράχο εγγράφοντάς τον ολόκληρο μέσα σε μια φωτεινή χοάνη με πορτοκαλί και μαβιά χρώματα.

Ορισμένες φορές, την αυγή, λίγο πριν προβάλλει ο ήλιος από τον Υμηττό, τα Ιερά της Ακρόπολης παίρνουν την όψη κοραλιού. Άλλες φορές, αναλόγως της ατμοσφαιρικής υγρασίας και πίεσης, τα μάρμαρα έχουν πάλλευκη όψη, σαν κόκκαλα αφημένα από καιρό στον καυτό ήλιο, και άλλες φορές κρεμ όψη.

Τυχαίνει, πάλι, αλλά σπανιότερα, μετά από απόβροχο και κάτω από ειδικές συνθήκες θερμοκρασίας και ατμοσφαιρικής πίεσης, ο Παρθενώνας να μοιάζει ξύλινος! Ναι ξύλινος! Βλέπεις, δηλαδή, τα μάρμαρά του να έχουν την απόχρωση ξύλου καστανιάς! Κι άλλες φορές, πάλι μετά από απόβροχο, παίρνει τέτοια όψη, που σχεδόν δεν τον ξεχωρίζεις, νομίζεις δηλαδή ότι είναι απλώς η φυσική απόληξη του Ιερού βράχου.

Αν τύχει η ομίχλη και κατακλύσει τη Δυτική Αττική και πια δεν φαίνεται, ούτε το Αιγάλεω, ούτε το *Ποικίλον όρος*, ούτε πόλη, ούτε σπίτια· Βλέπεις, δηλαδή, μόνο ένα λευκό φόντο, τότε η Ακρόπολη θαρρείς και μοίρασε τη μεταξύ σου απόσταση και έχεις την ψευδαίσθηση ότι ο

Παρθενώνας προβάλλει σχεδόν δίπλα σου ζητώντας από σένα ένα μονάχα, να τον θαυμάσεις!

Το απόβραδο, που πέφτει το σκοτάδι και ανάβει ο λαμπρός φωτισμός του μνημείου, έχεις την εντύπωση πως ο αρχαίος ναός και όλος ο ιερός Βράχος εκεί ψηλά είναι γεμάτος από προσκυνητές και όπου να 'ναι θα αρχίσει παννύχια τελετή. Με ένα λόγο, εικόνες απίστευτης ομορφιάς, που είναι κάθε στιγμή, την κάθε μέρα του έτους, εντελώς ξεχωριστές, χωρίς να μοιάζουν η μια με την άλλη.

Γράφω τα παραπάνω εξ ιδίας εμπειρίας (βιωματικά), καθώςον κατοικώ πολλά χρόνια στο Βύρωνα Αττικής, συγκεκριμένα στην περιοχή της «*Ανάληψης*», και στον καθημερινό μου περίπατο πολλές φορές τη μέρα (άρα χιλιάδες φορές το χρόνο) και σε διαφορετικές κάθε φορά ώρες, έχω τύχει να ατενίζω από το σημείο του δρόμου, όπου βρίσκεται η κύρια είσοδος του μοναστηριού της «*Ανάληψης*», ολόκληρη τη νότια και δυτική πλευρά της Ακρόπολης και τα επ' αυτής μνημεία (Παρθενώνα και Ερεχθείον).

Μάλιστα, η θέση παρατήρησης απέχει από τον Ιερό βράχο σε ευθεία γραμμή 2.800 m περίπου και έχει το ίδιο περίπου υψόμετρο με αυτό το σημείο της Ακρόπολης που βρίσκεται μπροστά από την ανατολική πλευρά του Παρθενώνα.

Θέση, δηλαδή, που προσφέρει εξαιρετική, ιδανική θα έλεγα, θέαση του Ιερού βράχου από τη βάση έως την κορυφή του, χωρίς να αδυνατίζει υπερβολικά, λόγω απόστασης, η θέαση των εκεί ευρισκομένων μνημείων. Μάλιστα, όταν είναι καθαρή η ατμόσφαιρα, μπορεί κάποιος να παρατηρήσει το μπλοκ των Καρυάτιδων να

ξεπροβάλλει καθαρά έξω από τη μεσημβρινή πλευρά του Ερεχθείου!

Είναι όλο αυτό, πραγματικά, μια ευλογία που, δυστυχώς, οι περισσότεροι διαβάτες τής εν λόγω περιοχής, ούτε νιώθουν, ούτε απολαμβάνουν, διότι δεν την αντιλαμβάνονται, αφού δεν κοιτάζουν με προσοχή προς τον Ιερό Βράχο, απορροφημένοι καθώς είναι από τις καθημερινές τους έγνοιες, τα προβλήματα τους και τα άγχη τους, εξαιτίας της βιοπάλης....

13. Προ ...αιρετικά

Το παρόν κεφάλαιο απευθύνεται στους εραστές του αιρετικού, στους αναζητητές κάθε είδους συμπτώσεων, προτυπώσεων, κεκρυμμένων κλπ. και σε όσους χαίρονται με τα παιχνίδια των αριθμών, ειδικά εδώ με πεδίο δράσης τον Παρθενώνα, για να μη μείνουν με το... παράπονο. Το μόνο που τους ζητείται είναι να αφήσουν ελεύθερη τη φαντασία τους και να πάρουν... βαθιά ανάσα, για να βγούνε... “σώοι” στην απέναντι “στεριά”... Οι συνήθεις αναγνώστες, που δεν τους αρέσουν τέτοιου είδους περιπέτειες και θέλουν να μένουν στη σιγουριά της “ακτής” τους, μπορούν να προσπεράσουν τις γραμμές αυτές με τα ψιλά γράμματα, χωρίς κανένα πρόβλημα.

Συγκεκριμένα, θα αναφέρουμε κάποιες σκέψεις μας, αναφορικά με “μυστικά” του Παρθενώνα που εισέδυσαν από τη φάση σχεδιασμού του και εν αγνοία των δημιουργών του... - διαφορετικά τι “μυστικά” θα ήταν;

Για την αποδοχή των παρακάτω αναφορών είναι βασικό να τονίσουμε εξαρχής ότι, όταν σε ένα δεδομένο χώρο και κάποια δεδομένη στιγμή του χρόνου συμβαίνει κάτι, που θα σηματοδοτήσει ολόκληρη την κοσμική γραμμή του ανθρώπινου πολιτισμού μέχρι εσχάτων καιρών, όπως π.χ. είναι η δημιουργία του Παρθενώνα, τότε φαίνεται ότι το Σύμπαν είναι έτοιμο για τη δική του... “*συνωμοσία*”.

Στη συνέχεια, θα ιχνηλατήσουμε μηνύματα που φαίνεται εκπέμφθηκαν από τον πιο υπέροχο ναό της αρχαιότητας, τον Παρθενώνα, η εξέταση των οποίων θεωρώ ότι αξίζει. Πάμε λοιπόν...

Θα χρειαστεί, αρχικά, να κατεβούμε στην *κρηπίδα* του ναού και να παρατηρήσουμε με πολλή προσοχή την καμπύλωσή της, για την οποία κάναμε μνεία πιο πάνω. Εάν προσέξουμε καλύτερα, θα διαπιστώσουμε ότι στην πραγματικότητα η κρηπίδα του Παρθενώνα δεν είναι μια απλή, συνεχής, λεία καμπύλη επιφάνεια, μικρής

βεβαίως καμπυλότητας. Αντίθετα, είναι ένα “αχνό” πολύπτυχο καμπυλοειδές, το οποίο συνθέτουν τέσσερεις, σε αλληλοτομία, κυλινδροειδείς επιφάνειες, με διαφορετική καμπυλότητα. Πράγματι, η καμπυλότητα των επιφανειών που προβάλλουν στις κατά μήκος και στις κατά πλάτος πλευρές της κρηπίδας είναι διαφορετική. Οι επιφάνειες αυτές, θεωρητικά, συναντιούνται σε κάτοψη όλες μαζί στο σημείο τομής των διαγωνίων της κρηπίδας.

Αυτό το πολύπτυχο καμπυλοειδές («αχνό σταυροθόλιο») δεν είναι, βεβαίως, ορατό στην κάτοψη του ναού, διότι κατασκευαστικά οι επιφάνειες των δαπέδων κάθε φτερού του ναού έγιναν με τέτοιο αριστοτεχνικό τρόπο, ώστε να προκύψει ένα αχνό σφαιροειδές, που ούτε και αυτό, εν τέλει, γίνεται αντιληπτό από τον επισκέπτη του ναού.

Το ενδιαφέρον της υπόθεσης είναι ότι, εάν σκεφτούμε νοερά αυτή την επιφάνεια, θα συνειδητοποιήσουμε ότι είναι ένας σταυρός στο χώρο, λίαν ανεπαίσθητος, σχεδόν ιδεατός, αλλά ...σταυρός! Εδώ έχουμε την προτύπωση των λατρευτικών αλλαγών, που θα συνέβαιναν στο ναό με το πέρασμα των αιώνων. Πράγματι, μετά από χίλια περίπου χρόνια από την κατασκευή του, μετατράπηκε σε χριστιανική εκκλησία, οι Αθηναίοι, έκτοτε, έπαψαν να πιστεύουν στο Δωδεκάθεο και προσκυνούσαν στην ίδια αυτή θέση, για άλλα χίλια περίπου χρόνια, το σύμβολο του Σταυρού!

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι, επειδή και οι εξωτερικές κιονοστοιχίες ακολούθησαν την πτύχωση της κρηπίδας, οι δυο πλευρικές όψεις και οι δυο προσόψεις του ναού έχουν, ουσιαστικά, τη μορφή “αχνών” θόλων, με διαφορετική καμπυλότητα, οπότε στη συναρμογή τους υπολανθάνει και πάλι “αχνός” σταυρός. Τελικώς, μπορεί να υποστηριχθεί ότι ολόκληρος ο Παρθενώνας είναι ένας οιονεί, υπολανθάνων, χωρικός σταυρός!

Αν δεχτούμε ότι στο σχήμα της κρηπίδας του ναού, υπάρχει η προτύπωση της λειτουργίας του Παρθενώνα ως χριστιανικής εκκλησίας για χίλια(1.000) περίπου χρόνια, μπορούμε άραγε να δεχτούμε κάτι αντίστοιχο και για τη λειτουργία του ίδιου ναού ως μουσουλμανικού τεμένους, για άλλα τετρακόσια περίπου χρόνια; Υπάρχει απάντηση και σ’ αυτό το ζήτημα. Συγκεκριμένα, η προτύπωση για χρήση του Παρθενώνα ως τζαμί, μπορεί αναζητηθεί στον αριθμό των ανοιγμάτων του ναού, που είναι συνολικά 114, όπως θα αναφέρουμε πιο κάτω, όσα δηλαδή και τα *σούρατ* του

Κορανίου, που για τους μουσουλμάνους ο αριθμός αυτός θεωρείται ιερός.

Ο *Ικτίνος*, βεβαίως, όταν σχεδίαζε και διαμόρφωνε την κρηπίδα, σίγουρα ούτε γνώριζε, ούτε μπορούσε να φανταστεί κάτι για το Χριστό ή για το Ισλάμ. Αυτός σκεφτόταν τις απορροές ομβρίων, την εξαφάνιση των αρνητικών ψευδαισθήσεων κοιλότητας στην επιφάνεια της βάσης του ναού, κυρίως δε τη δημιουργία αίσθησης ότι ο Παρθενώνας δεν κάθεται βαρύς στον Ιερό Βράχο, αλλά ξεφυτρώνει σαν λουλούδι.

Για να μην τον αδικήσουμε, εντελώς, δεν αποκλείεται να προχώρησε στην πύκνωση της κρηπίδας, έχοντας υπόψη του κάτι βαθύτερο, ότι δηλαδή με αυτόν τον τρόπο εξασφάλιζε επιπλέον, με συγκεκριμένο πολλαπλό τρόπο, την τήρηση του ιερού αριθμού της Αθηνάς - το επτά (7) - και στις εξωτερικές επιφάνειες του ναού.

Πράγματι, εάν θεωρήσουμε σε κάτοψη το καμπύλο πολύπτυχο της κρηπίδας, μοιάζει να αποτελείται από τέσσερα (4) “αχνά” προσαρμοσμένα τρίγωνα, τα οποία σχηματίζονται από τις διαγώνιες της οιονεί ορθογώνιας κρηπίδας. Έτσι, ο αριθμός επτά (7) υποκρύπτεται, και μάλιστα με συγκεκριμένη πολλαπλότητα, και στη δομή της συνολικής εξωτερικής επιφάνειας του Παρθενώνα (λαμβάνεται υπόψη και η κρηπίδα ως τμήμα της εν λόγω επιφάνειας), καθόσον αποτελείται:

α) Από έξι (6) ορθογώνια, που παραπέμπουν σε έξι τετράδες. Είναι οι τέσσερις παράπλευρες ορθογώνιες επιφάνειες του κτηρίου συν οι δυο ορθογώνιες επιφάνειες της στέγης.

β) Από έξι (6) τρίγωνα, που παραπέμπουν σε έξι τριάδες. Είναι τα δυο (2) αετώματα συν τα τέσσερα (4) τρίγωνα της καμπυλωμένης κρηπίδας, που αναφέραμε προηγουμένως.

Έχουμε, λοιπόν, μια ομάδα έξι ορθογωνίων παραλληλογράμμων (έξι τετράδες) και έξι(6) τριγώνων (έξι τριάδες), που παραπέμπουν, τελικώς, σε **έξι(6) επτάδες**, δηλαδή τόσες επτάδες, όσες είναι ο λεξάριθμος της Αθηνάς, που αναφέραμε πιο πάνω!

Ας δούμε και άλλα ενδιαφέροντα. Αρχικά, θα αναφερθούμε στο φοβερό αριθμό **137**, που στοιχειώνει τη σύγχρονη Φυσική και αποτελεί τον πλέον βασικό αριθμό της Φύσης. Τόσο βασικό, που οι επιστήμονες τον θεωρούν, πλέον, ως «*μυστικό αριθμό*».

Για να ακριβολογούμε, πρέπει να μιλάμε για τον αριθμό 1/137, ο

οποίος έχει επικρατήσει να αναφέρεται ως 137, για λόγους συντομίας. Ο εν λόγω αριθμός, δίνει την πλέον βασική - θεμελιώδη - σταθερά της Φυσικής, που λέγεται «σταθερά λεπτής υφής». Αποδεικνύεται ρυθμισμένη εξαίσια και επιτρέπει την εμφάνιση της ζωής στο σύμπαν, όπως πράγματι αυτή υπάρχει.

Η εύρεση της σταθεράς λεπτής υφής προέκυψε από την Κβαντική Θεωρία. Μόλις, οι επιστήμονες άρχισαν να έχουν στη διάθεσή τους φασματοσκόπια υψηλής διακριτικής ικανότητας, τα οποία τους έδιναν τη δυνατότητα να εξετάσουν προσεκτικότερα τις φασματικές γραμμές, ανακάλυψαν ότι πολλές από τις μεμονωμένες αυτές γραμμές αποτελούνταν με τη σειρά τους από άλλες πυκνά διατεταγμένες γραμμές, διέθεταν δηλαδή, λεπτή υφή.

Η εν λόγω σταθερά, ουσιαστικά, είναι ο αριθμός που καθορίζει την απόσταση μεταξύ των διαχωρισμένων φασματικών γραμμών, ήτοι την κλίμακα λεπτής υφής τους, και μάλιστα είναι αδιάστατη. Αυτό, με απλά λόγια, σημαίνει ότι είναι η μόνη θεμελιώδης σταθερά της Φύσης, που έχει την ίδια μορφή, για οποιοδήποτε νοήμων ον στο Σύμπαν! Προκύπτει από συγκεκριμένο συνδυασμό των τριών πιο βασικών, με διαστάσεις, σταθερών της Φυσικής, ήτοι: της ταχύτητας του φωτός, της κβαντικής ενεργειακής σταθεράς (σταθερά Planck) και του ηλεκτρικού φορτίου του ηλεκτρονίου, καθώς και του γνωστού μας από τη γεωμετρία αριθμού $\pi = 3,14$.

Η ανακάλυψή της από τους Φυσικούς αποτέλεσε ένα βήμα προς το μεγάλο στόχο της ενοποίησης των θεωριών της Σχετικότητας και Κβαντικής Βαρύτητας, ήτοι θεωριών για το μεγάλο και το μικρό, για το μακρόκοσμο και το μικρόκοσμο.

Ο **Richard Feynman** διάσημος Αμερικανός φυσικός, κάτοχος βραβείου Νόμπελ, έχει γράψει σχετικά: «Η σταθερά $1/137$ υπήρξε μυστήριο από τότε που ανακαλύφτηκε περισσότερο από πενήντα χρόνια πριν, και όλοι οι καλοί θεωρητικοί φυσικοί δίνουν στον αριθμό αυτό μεγάλη προτεραιότητα και βασανίζονται με αυτόν. Θα θέλαμε να γνωρίζουμε αμέσως από πού προέρχεται... Κανείς δεν ξέρει. Είναι ένα από τα μεγαλύτερα αναθεματισμένα μυστήρια της φυσικής: ένας μαγικός αριθμός που μας έρχεται χωρίς να τον καταλαβαίνει κανείς.»

Το ενδιαφέρον της υπόθεσης είναι ότι ο αριθμός 137 σχετίζεται με τη σειρά αριθμών **Λικά** : 2, 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, 76, 123, 199, 322, 521, 843, 1364, 2207... , η οποία με τη σειρά της συνδέεται με

τη σειρά **Φιμπονάτσι** : 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987..., και οι δυο αυτές σειρές συνδυάζονται με τον αριθμό της χρυσής τομής $\phi = 1,618...$

Πράγματι, οι λόγοι των διαδοχικών όρων και των δυο παραπάνω σειρών τείνουν στον αριθμό της χρυσής τομής. Όμως, οι αριθμοί *Λικά* και *Φιμπονάτσι* είναι πανταχού παρόντες στην έμβια φύση, από τον ρυθμό αναπαραγωγής των κουνελιών μέχρι τα θαλάσσια όστρακα και το σχήμα των φύλλων των φυτών.

Ο αριθμός 137, που σύμφωνα με τις πιο ακριβείς μετρήσεις είναι **137,0359**, ταυτίζεται, μπορούμε να πούμε, με τη **χρυσή γωνία**, η οποία έχει τιμή 137,508 μοίρες, μετρημένη στις ίδιες μονάδες, που μετρείται και ο χρόνος (βασική παράμετρος της δημιουργίας).

Η χρυσή γωνία (τόξο) προκύπτει από τη διαίρεση του όλου κύκλου (360° μοίρες) σε δυο άνισα τόξα με το ίδιο όμως σκεπτικό, αυτό δηλαδή της χρυσής τομής ενός ευθυγράμμου τμήματος. Πράγματι, έχουμε: $137^\circ,508 / (360^\circ - 137^\circ,508) = (360^\circ - 137^\circ,508) / 360^\circ = 0,618 [= (\phi - 1)] = 1/1,618 [= 1/\phi]$.

Εάν στα άκρα του χρυσού τόξου ενός οριζόντιου κύκλου τοποθετήσουμε, νοερώς, κάθετα στο επίπεδο του κύκλου δυο ευθύγραμμα τμήματα, τότε λαμβάνουμε, μορφολογικά, το ανάλογο της λεπτής υφής των φασματικών γραμμών. Και εάν, συμβολικά, θεωρήσουμε ότι το κέντρο του συμπαντικού κύκλου κατέχει ο Δημιουργός, η χρυσή γωνία των 137°,508 μοιάζει να υποδεικνύει την αρμονική ματιά του Υπέρτατου Όντος κατά το χτίσιμο του κόσμου... και συνακόλουθα την αιτία επιλογής της συγκεκριμένης τιμής του θεμελιώδη συντελεστή λεπτής υφής, ήτοι 1/137,0359.

Επιστρέφοντας στα του ναού, θεωρούμε τον αριθμό όλων των δυνατών κιονοστοιχιών του Παρθενώνα: $\kappa = 20 = 4(\text{εξωτερικές}) + 4(\text{εσωτερικές που σχηματίζονται από τον πρόναο και τον οπισθόδομο, δηλαδή από τον εσωτερικό ναό}) + 4(\text{εσωτερικές στο άδυτο}) + 2 \times 4 (\text{εσωτερικές στο σηκό})$. Επίσης, θεωρούμε τον αριθμό των ανοιγμάτων, όλων των δυνατών κιονοστοιχιών του εν λόγω ναού: $\delta = 114 = 46 (\text{εξωτερικά}) + 14 (\text{πρόναου και οπισθόδομου}) + 4 (\text{άδυτου}) + 2 \times 25 (\text{σηκού})$. Διαπιστώνουμε, έτσι, ότι ο αριθμός των ανοιγμάτων (δ) μεταξύ των κίωνων που παραπέμπει, οπτικά, στα διαστήματα μεταξύ φασματικών γραμμών και ο αριθμός των κιονοστοιχιών (κ), που παραπέμπουν, οπτικά, σε γραμμικά φάσματα

χημικών στοιχείων [βλέπε εικ.79], συνδέονται με τη μαθηματική σχέση: $[\delta/(\phi^k)] = \alpha$ όπου: $\phi = 1,618$ ο αριθμός της χρυσής τομής και $\alpha = 1/137,0359 = 0,00729$ η σταθερά λεπτής υφής.

Πράγματι, έχουμε $[114 / (1,618^{20})] = 0,00753$, τιμή δηλαδή που έχει ελάχιστη απόκλιση από την πραγματική τιμή 0,00729 της σταθεράς λεπτής υφής. Συγκεκριμένα, υπάρχει απόκλιση της τάξης του $[(0,00753 - 0,00729) / 0,00729] = 0,00024/0,00729 = 0,0329 = 3,29\% < 4\%$, που είναι κάτω από το μέγιστο επιτρεπόμενο όριο, το οποίο θέτουν οι επιστήμονες.

Οι επιστήμονες πιστεύουν ότι, εάν η σταθερά της λεπτής υφής διέφερε περισσότερο από **4%** από τον αριθμό **0,00729**, τότε όλος ο άνθρακας και το οξυγόνο κάθε άστρου του σύμπαντος θα καταστρεφόταν και η ζωή στον πλανήτη μας δεν θα εμφανιζόταν ή θα ήταν εντυπωσιακά διαφορετική από αυτή που γνωρίζουμε και βιώνουμε.

Και μη θεωρηθεί ότι ο εκατόν δεκατέσσερα (114) είναι τυχαίος αριθμός. Όχι, ανήκει σε μια άλλη ενδιαφέρουσα μαθηματική σειρά, τη λεγόμενη **Padovan**: 1, 1, 1, 2, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 12, 16, 21, 28, 37, **49**, **65**, 86, **114**, 151, 260, 265,... η οποία ικανοποιεί τη σχέση: $P(n) = P(n-2) + P(n-3)$, με $P(0) = P(1) = P(2) = 1$.

Μάλιστα, οι λόγοι των διαδοχικών όρων της σειράς αυτής τείνουν προς ένα συγκεκριμένο αριθμό, τον $\psi = 1,324...$ που ονομάζεται **πλαστικός αριθμός** (το όνομα αυτό παραπέμπει σε κάτι, που μπορεί να δοθεί σε τρισδιάστατη μορφή, το γιατί θα το καταλάβουμε αμέσως παρακάτω), και μάλιστα από ορισμένους ονομάζεται **ασημένιος αριθμός** (*silver number*).

Αυτός ο αριθμός είναι η μοναδική πραγματική ρίζα της κυβικής εξίσωσης $x^3 = x + 1$ (ο κύβος σηματοδοτεί χώρο) κατ' αναλογία με τη μεγαλύτερη ρίζα της τετραγωνικής εξίσωσης $x^2 = x + 1$ που μας δίνει τον αριθμό της χρυσής τομής $\phi=1,618...$, ο οποίος είναι, όπως αναφέραμε πιο πάνω, το όριο στο οποίο τείνουν οι διαδοχικοί όροι των *σειρών*: *Φιμπονάτσι και Λικά*.

Οι αριθμοί της *σειράς Padovan* συγκροτούν μορφολογικά και αυτοί σπείρα, αλλά αποτελούμενη όχι από μαθηματικά σημεία, όπως η συνήθης λογαριθμική έλικα, αλλά από ισόπλευρα τρίγωνα(επιφάνειες δηλαδή), με πλευρές που ακολουθούν τη *σειρά Padovan*. Είναι το λεγόμενο **κυβοειδές σπείράλ**.

Ενδιαφέρον, επίσης, είναι το γεγονός, ότι ο αριθμός 114 συντίθεται αθροιστικά από τους αριθμούς 46 (ανοίγματα των εξωτερικών κιονοστοιχιών) και 68 (ανοίγματα εσωτερικών κιονοστοιχιών).

Εάν προσθαφαιρέσουμε αντίστοιχα σ' αυτούς τον αριθμό τρία(3), καθότι μιλάμε για πλαστικότητες, κυβικές εξισώσεις και κυβοειδείς σπείρες, τότε προκύπτουν αντίστοιχα οι αριθμοί $46+3=49$ και $68-3=65$, οι οποίοι ανήκουν στη *σειρά Padovan*, και έχουν άθροισμα τον αριθμό 114.

Δεν πρέπει να παραλείψουμε ότι ο αριθμός (114) έχει μια μοναδική ιδιότητα στη *σειρά Padovan*, όπου ανήκει. Συγκεκριμένα, είναι ο μοναδικός αριθμός που ισούται με το γινόμενο του αύξοντα αριθμού του στην εν λόγω σειρά και του θεοσοφικού του αθροίσματος. Πράγματι: $114 = 19 * 6$, ο αριθμός 114 είναι ο 19^{ος} στη *σειρά Padovan* και το 6 είναι το θεοσοφικό άθροισμα του 114 ($1 + 1 + 4 = 6$), επιπλέον δε ο έξι (6) είναι ο λεξάριθμος της θεάς Αθηνάς, όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Εάν εξετάσουμε τη σχέση: $\delta/(\Phi^k) = \alpha$, θα διαπιστώσουμε ότι σ' αυτήν υφίσταται μια κυκλική πορεία (δεξιόστροφη) ως εξής:

Αρχικά, από τον τρόπο δομής της ύλης του σύμπαντος (σταθερά λεπτής υφής [α]) προς το δημιούργημά της, που είναι η έμβια ύλη (αριθμός χρυσής τομής [φ] μέσω των αριθμών Λικά και Φιμπονάτσι), με κορωνίδα βεβαίως τον άνθρωπο. Στη συνέχεια, από τον άνθρωπο προς ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά δημιουργήματά του, τον Παρθενώνα (με [κ] αριθμό κιονοστοιχιών και [δ] αριθμό ανοιγμάτων των κιονοστοιχιών).

Τέλος, από το σχεδιασμό και την εκτέλεση της εν λόγω κατασκευής (αριθμός κιονοστοιχιών και ανοιγμάτων τους, που παραπέμπουν ευθέως στα γραμμικά φάσματα των χημικών στοιχείων) προς την κωδικοποίηση της σταθεράς λεπτής υφής, με την οποία έχει δομηθεί το σύμπαν.

Έτσι, έχουμε προτύπωση της γνώσης του πιο μυστηριώδη δομικού λίθου της δημιουργίας, που ήρθε στο φως τον 20^ο αιώνα (συγκεκριμένα το 1916), μέσω της Κβαντικής Φυσικής!

Εάν τώρα προσθέσουμε, θεοσοφικά, τα ψηφία του ακεραίου 137 παίρνουμε: $1 + 3 + 7 = 11 \rightarrow 1 + 1 = 2$. Όμως, ο αριθμός δυο (2), σύμφωνα με την αρχαία σοφία, σημαίνει τη διαφόριση, τη διάσταση

από τη μονάδα, εξ ου και το όνομα του αριθμού δυο (2) από το ρήμα *δίημι*, που μεταξύ άλλων σημαίνει: *αφήνω κάποιον να διέλθει δια μέσου, επιτρέπω τη δίοδο*. Αλλά και η λεπτή υφή δείχνει, μορφολογικά, το ίδιο πράγμα, δηλαδή τη θεμελιώδη παράθεση δυο γραμμών που σχηματίζουν μια άγνωστη - μυστηριώδη δίοδο, οι οποίες δομούν πολλές από τις φασματικές γραμμές των θεμελιωδών χημικών στοιχείων.

Ας ρίζουμε και μια... υπερβατική ματιά στον Παρθενώνα. Οι κίονες κυκλικής διατομής με είκοσι(20) ραβδώσεις ο καθένας, δομούν τις κιονοστοιχίες του ναού και αυτές με τη σειρά τους, που ανέρχονται σε είκοσι (20) τον αριθμό, δομούν στο χώρο ολόκληρο το ναό. Όμως, η κυβική ρίζα του αριθμού 20 παραπέμπει σε θεμελιώδη αριθμό. Συγκεκριμένα, παραπέμπει στη βάση των *Νεπέρειων λογαρίθμων* **$e=2,71828...$**

Πράγματι, έχουμε $20^{1/20} = 2,71441...$ που διαφέρει από τον αριθμό **e** μόλις κατά $(2,71828 - 2,71441) / 2,71828 = 0,0014 = 0,14\%$. Έτσι:

α) οι κίονες του Παρθενώνα, ως κυλινδρικά γεωμετρικά στερεά, παραπέμπουν στον αριθμό **$\pi = 3,14128...$** , που είναι ο 1^{ος} θεμελιώδης υπερβατικός αριθμός:

β) οι κιονοστοιχίες ως περιστρεφόμενες επιφάνειες στο χώρο και συνεχώς μειούμενες από το εξωτερικό προς το εσωτερικό του ναού μοιάζουν να συνθέτουν(μέσω των αλληπάλληλων ακμών τους, λαμβανόμενες με κατάλληλη σειρά) μια οιονεί χωρική λογαριθμική έλικα, και παραπέμπουν στον **$e = 2,71828...$** , που είναι ο 2^{ος} θεμελιώδης υπερβατικός αριθμός.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ενώ ο αριθμός **e** είναι βασικός όρος της μαθηματικής εξίσωσης της λογαριθμικής έλικας, που σε πολικές συντεταγμένες έχει τη μορφή: **$\rho = e^{a\theta}$** , εν τούτοις η εξίσωση αυτή δεν ήταν γνωστή στην αρχαιότητα. Εξαιτίας αυτού η καμπύλη της λογαριθμικής έλικας χαρασσόταν, τότε, όχι αναλυτικά, αλλά προσεγγιστικά με τη βοήθεια των χρυσών ορθογωνίων, που αναφέραμε πιο πάνω.

Επίσης, ο αριθμός είκοσι (20) εκφράζει τον ελάχιστο αριθμό κινήσεων, προκειμένου να λυθεί ο *κύβος του Rubik*. Ο αριθμός αυτός εκφράζει τον λεγόμενο **αλγόριθμο του Θεού**, για το εν λόγω παζλ. Γενικώς, **αλγόριθμος του Θεού** λέγεται ο αλγόριθμος εκείνος, που

παράγει μια λύση παζλ, η οποία έχει τους λιγότερους δυνατούς αριθμούς κινήσεων.

Ειδικότερα, οι επιστήμονες στην περίπτωση του κύβου *Rubik*, προκειμένου να διελευκάνουν τον αριθμό είκοσι (20) ως τη λύση του, εξέτασαν όλες τις 43.252.003.274.489.850.000 (!) θέσεις που μπορεί να πάρει ο εν λόγω κύβος.

Αν αναλογιστούμε ότι ο κύβος του *Rubik* παραπέμπει ευθέως σε στερεό, και ότι οι κίνες του Παρθενώνα παίζουν το ρόλο των εδρών με τις οποίες δομήθηκε στο χώρο ο ναός αυτός, τότε μπορούμε ίσως να υποψιαστούμε την επιλογή των είκοσι(20) κιονοστοιχιών και των είκοσι(20) ραβδώσεων σε κάθε κίονα του Παρθενώνα. Φαίνεται ότι στην προκειμένη περίπτωση, έκανε το θαύμα του ο *αλγόριθμος του Θεού!*

Μετά από όλα όσα αναφέραμε, καλό θα είναι να ξαναδούμε την αναλογία: $[\delta/(\phi^k)] = \alpha$ ή αλλιώς $114/(\phi^{20}) = \alpha$, με διαφορετική ματιά, δηλαδή μορφολογικά - εννοιολογικά και όχι μαθηματικά. Συγκεκριμένα, αν σκεφτούμε ότι:

α) Ο αριθμός $\delta (=114)$, που συνδέεται με το *κυβοειδές σπειράλ* και εκφράζει ανοίγματα, δηλαδή διαστήματα και κατά συνέπεια χρόνους και ταχύτητες, παραπέμπει στον αισθητό κόσμο - μακρόκοσμο.

β) Ο αριθμός ϕ που συνδέεται με τη *λογαριθμική έλικα*, η οποία αποτελείται από σημεία, όχι από επιφάνειες (όπως το *κυβοειδές σπειράλ*), συνδυαζόμενος με τον εκθέτη $k (= 20)$, που σχετίζεται με τον «*αλγόριθμο του Θεού*», αναφορικά με τον κύβο *Rubik*, παραπέμπει στο μικρόκοσμο.

γ) Η γραμμή κλάσματος της εν λόγω αναλογίας βάζει το όριο όπου ο μικρόκοσμος αναδύεται για να υλοποιήσει το μακρόκοσμο. Και ανάμεσα στους δυο αυτούς κόσμους της Φυσικής κάνει την εμφάνισή του ως συνδετήριος αρμός, ο μυστικός αριθμός της λεπτής υφής α .

Έτσι, φαίνεται ο Παρθενώνας σαν να κρατούσε... “*κρυμμένα μυστικά και ντοκουμέντα*” μέσα στη δομή του εδώ και 2.500 χρόνια!

Καιρός να εισέλθουμε και σε ένα άλλο ενδιαφέρον μονοπάτι. Συγκεκριμένα, αν υπολογίσουμε το γινόμενο: *αριθμός των κιονοστοιχιών Παρθενώνα $k (=20)$ επί τον αριθμό ανοιγμάτων τους*

$\delta(=114)$, παίρνουμε ως εξαγόμενο τον αριθμό: $20 * 114 = 2.280$.

Τον αριθμό αυτόν μπορούμε να τον θεωρήσουμε ως ένα είδος “μορφολογικού αποτύπωματος” του ναού, που δείχνει, κατά ένα τρόπο, τη δομή της κάτοψής του, καθόσον ένας άλλος συνδυασμός αριθμών κιονοστοιχιών και ανοιγμάτων θα οδηγούσε σε ένα διαφορετικό μορφολογικό αποτύπωμα. Επομένως, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι και κάθε αρχαιοελληνικός περίπτερος ναός έχει το δικό του “μορφολογικό αποτύπωμα”, δηλαδή ένα είδος “δομικής” ταυτότητάς του. Τώρα, εάν θεωρήσουμε ότι τα ανοίγματα αυτά παίζουν το ρόλο στιβάδων γύρω από το κέντρο του ναού και παραπέμπουν, ως αποστάσεις, στην έννοια της διάρκειας παρατηρούμε αντίστοιχα τα εξής:

1) Ο αριθμός **2.280** είναι το άθροισμα του αριθμού **444** (τα ψηφία του οποίου ενυπάρχουν στο modulos σχεδιασμού του Παρθενώνα: **4/9**) και του αριθμού **1.836** (που δείχνει τον λόγο της μάζας του πρωτονίου προς τη μάζα του περιστρεφόμενου ηλεκτρονίου). Πράγματι: $4/9 = 0,444\dots$ και $Mp/Me = 1,672648 * 10^{-27} / 9,109534 * 10^{-31} = 0,1836151 * 10^4 = 1.836,151 \approx 1.836!$

Επίσης, τα ψηφία **2, 2, 8** και **0** του αριθμού **2.280** ενυπάρχουν αυτούσια ή σε συνδυασμό στους πέντε(5) από τους συνολικά επτά (7) μαγικούς αριθμούς της Φυσικής, οι οποίοι δείχνουν το συγκεκριμένο αριθμό πρωτονίων ή νετρονίων που καθιστούν ένα πυρήνα πολύ σταθερό, σε σύγκριση με τους πυρήνες ατόμων που βρίσκονται σε γειτονική θέση ταξινόμησης. Οι *μαγικοί αριθμοί* είναι ως γνωστόν οι : **2, 8, 20, 28, 50, 82, 126**.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι μέσα από τις κιονοστοιχίες και τα ανοίγματά τους, που “περιστρέφονται” γύρω από το κέντρο του ναού, προτυπώθηκε και η γνώση της δομής του ατόμου της ύλης, δηλαδή της περιστροφής των ηλεκτρονίων σε στιβάδες γύρω από τον πυρήνα τους, που ήλθε στο φως ύστερα από χιλιάδες χρόνια.

Κατά συνέπεια, μέσα στον αριθμό 2.280, που γεννούν οι κιονοστοιχίες και τα ανοίγματά τους, ενυπάρχουν και τα δυο βασικά modulos. Αυτό, δηλαδή, με το οποίο δημιουργήθηκε η ύλη και κατ’ επέκταση το ορατό Σύμπαν από τον Μεγάλο Δημιουργό και εκείνο με το οποίο δημιουργήθηκε ο Παρθενώνας, το ανώτατο επίτευγμα του ανθρώπου εκείνης της εποχής.

2) Η έναρξη κατασκευής του Παρθενώνα έγινε το έτος 447 π.Χ. Η

έναρξη της ανακάλυψης της εσωτερικής δομής του ατόμου, ουσιαστικά, τοποθετείται στο 1833, όταν ο διάσημος Άγγλος ερευνητής *Faraday* τελειοποίησε τους βασικούς νόμους του φαινομένου της ηλεκτρόλυσης.

Στη συνέχεια, ακολούθησαν μια σειρά ερευνητών, που διαλεύκαναν την ατομική γνώση της ύλης, όπως ο *Σβάντε Αρένιους* (το 1887), ο *Ζαν Μπατίστ Περέν* (το 1895), ο *Τζόζεφ Τζον Τόμσον* (1895), ο *Ράδερφορντ* (το 1911), και τέλος ο *Μπορ*(1913).

Το άθροισμα των χαρακτηριστικών χρονολογιών: 447 και 1.833 ισούται με τον αριθμό 2.280!... Επομένως, θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι στον Παρθενώνα, όχι μόνο προτυπώθηκε η γνώση της δομής του ατόμου, αλλά και ο ακριβής χρόνος ανακάλυψης αυτής της σημαντικότητας ανθρώπινης γνώσης, με βάση το έτος έναρξης κατασκευής αυτού του ναού.

Ας προσέξουμε, τώρα, το *δωρικό κόσμημα (κυμάτιο)* στον Παρθενώνα (π.χ. στο επίκρανο των παραστάδων, στο θράνο και στο οριζόντιο γείσο). Αυτό καταλήγει σε μια σειρά κατακόρυφων γραμμών [βλέπε εικ. 79], που παραπέμπουν ευθέως στα γραμμικά φάσματα της σύγχρονης Φυσικής!

Με την ευκαιρία:

-Ποιος είναι ο αριθμός που συνδέει τις κιονοστοιχίες με τα ανοίγματα του Παρθενώνα;

-Ο 2.280.

-Ποια ήταν η χρονιά έναρξης κατασκευής του Παρθενώνα;

-Το 447 π. Χ.

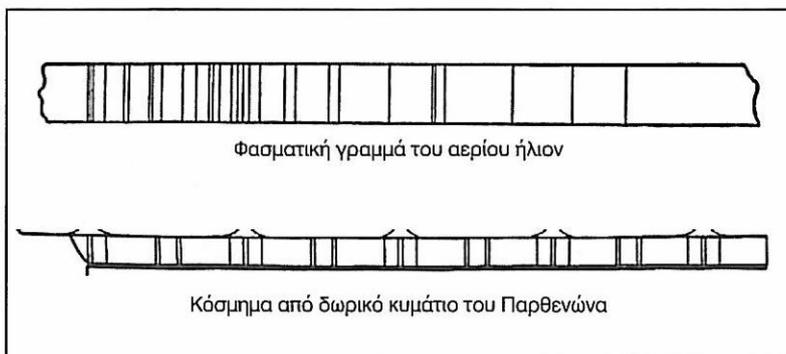
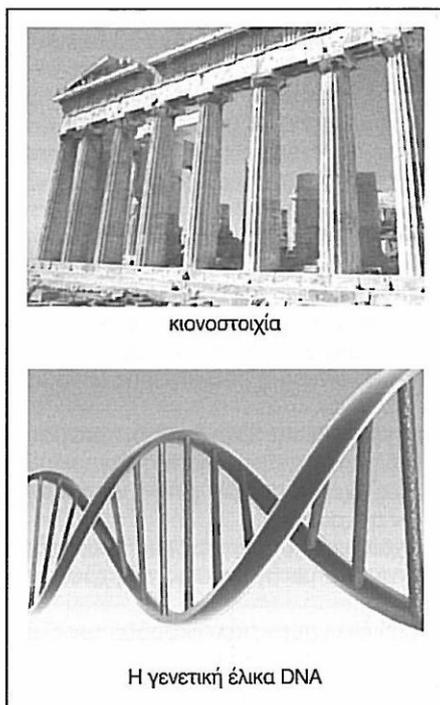
-Και ποια χρονιά αναφέραμε στον Πρόλογο του παρόντος ότι εγκατάλειψε η τουρκική φρουρά, οριστικά, την Ακρόπολη στους Έλληνες και ο Ιερός Βράχος αποδόθηκε ελεύθερος πια στους Αθηναίους πολίτες;

-Το 1833.

-Τώρα, μπορούμε να μαντέψουμε εύκολα, πόση είναι διάρκεια του χρονικού διαστήματος από το 447 π.Χ. έως και το 1833 μ.Χ.

- Φυσικά, 2.280 έτη!

Ας σκεφτούμε ακόμα την ελληνική σημαία, που τελικώς δανείστηκε τη νησιώτικη μορφή της (με τις γαλάζιες και λευκές ρίγες της) και όχι



Εικ. 79 Υλικό για...συγκρίσεις.

τη στεριανή της. Οι συμβολισμοί που υπέκρυψαν οι αρχικοί δημιουργοί της σημαίας αυτής, ήταν το γαλάζιο της θάλασσας του Αιγαίου και το λευκό των κυμάτων του. Έως εδώ πολύ σωστά.

Ας σταθούμε, τώρα, νοερά στο κέντρο του Παρθενώνα, που αντιπροσωπεύει επάξια κάθε αρχαίο ελληνικό ναό στεριανό ή νησιώτικο, και ας παρατηρήσουμε την προβολή μιας κιονοστοιχίας του στο γύρω ελεύθερο χώρο.

Τότε, θα δούμε τους μαρμάρινους κίονες ως λευκές λωρίδες να κατεβαίνουν από πάνω έως κάτω μέσα στο φόντο του γαλάζιου αττικού ουρανού, που είναι το πιο αντιπροσωπευτικό κομμάτι του ελληνικού ουρανού. Οι υπόλοιποι συνειρμοί δικοί σας... Το εκπληκτικό της υπόθεσης είναι ότι, η πρώτη ελληνική σημαία που αναρτήθηκε από τον Χιώτη καπετάνιο στον ελεύθερο Παρθενώνα ήταν η νησιώτικη και όχι η στεριανή ή κάποια άλλη από τις σημαίες του απελευθερωτικού αγώνα, που δεν ήταν και λίγες.

Στη συνέχεια, ας θυμηθούμε τα αρχιτεκτονικά σύμβολα των αρχαίων πολιτισμών που είναι: των Αιγυπτίων οι πυραμίδες, των Βαβυλωνίων - Χαλδαιών - Ασσυρίων τα ζιγκουράτ, των Ινκας οι πυραμίδες, που μοιάζουν και αυτές με ζιγκουράτ, των ανατολικών λαών οι παγόδες και τέλος των Ελλήνων οι περίπτεροι ναοί με τις κιονοστοιχίες τους. Από τα παραπάνω αρχιτεκτονικά στοιχεία - σύμβολα το μόνο που προτυπώνει, μορφολογικά, τη γενετική έλικα, το λεγόμενο DNA, είναι μόνο η ελληνική κιονοστοιχία [βλέπε εικ. 78].

Ειδικότερα, στον Παρθενώνα οι κιονοστοιχίες του από το εξωτερικό προς το εσωτερικό του ναού με την κατάληξη τους στη δίτονη του εκατόμπεδου, όπου βρισκόταν το άγαλμα της *Αθηνάς Παρθένου*, δίνουν οπτικά την εντύπωση έλικας.

Εδώ που φτάσαμε, δεν μπορούμε να αποσιωπήσουμε δυο ακόμα επισημάνσεις ήτοι:

α) Ο αριθμός των κωδικωνίων (αλληλουχίες τριών βάσεων του DNA που κωδικοποιούν ένα αμινοξύ) είναι ο αριθμός εξήντα τέσσερα, του οποίου η “γενεσιουργός” ανάλυση στο γινόμενο $4*4*4$ [καθότι οι βάσεις είναι τέσσερεις (4) τον αριθμό, ήτοι: *A(Αδενίνη)*, *G(Γουανίνη)*, *C(Κυτοσίνη)*, *T(Θυμίνη)*] παραπέμπει, οπτικά, στο *modulor* του Παρθενώνα **0,444...**

β) Ο κρίσιμος αριθμός είκοσι (20) των κιονοστοιχιών, οι οποίες

δομούν στο χώρο το ναό, ταυτίζεται ακριβώς με τον αριθμό των αμινοξέων (λέτε και εδώ να εμφανίζεται ο αλγόριθμος του θεού;), που δομούν και μάλιστα “εν σειρά” (εν είδει κιονοστοιχιών) όλες τις πρωτεΐνες, οι οποίες με τη σειρά τους δομούν όλον τον έμβιο κόσμο!

Μάλιστα, η κυβική ρίζα του αριθμού(20), όπως είδαμε πιο πάνω, προσεγγίζει με μεγάλη ακρίβεια, σχεδόν ταυτίζεται, με το 2^ο βασικό υπερβατικό αριθμό $e = 2,71828 \dots$ Αλλά και ο υπερβατικός αυτός αριθμός είναι βασικός όρος της εξίσωσης της *λογαριθμικής έλικας* ($\rho = e^{a\theta}$), η οποία με τη σειρά της διαμορφώνει τόσες μα τόσες έμβιες οντότητες από τις... μαργαρίτες μέχρι και τα θαλάσσια όστρακα.

γ) Ο περίεργος αριθμός 2.280, που αναφέραμε πιο πάνω, εμφανίζεται και στο “χτίσιμο” του μεγαλύτερου γονιδίου στο χλωροπλαστικό DNA των χερσαίων φυτών, το όνομα του οποίου (ORF2280) προέρχεται από τον αριθμό των κωδικονίων του.

Μέχρι στιγμής, η λειτουργία της πρωτεΐνης που κωδικοποιείται από το εν λόγω γονίδιο παραμένει άγνωστη. Το εν λόγω γονίδιο έχει εντοπιστεί σε ένα μεγάλο εύρος φυτικών ειδών και μάλιστα σε μια πολύ “συντηρημένη” περιοχή του *χλωροπλαστικού DNA*, δηλαδή περιοχή που δεν έχει υποστεί σημαντικές μεταλλάξεις στο πέρασμα των χρόνων.

Το παραπάνω γεγονός, καθώς και ορισμένα άλλα χαρακτηριστικά του, το καθιστούν πολύτιμο εργαλείο στις φυλογενετικές αναλύσεις, στις μελέτες δηλαδή που αφορούν αλληλοεξαρτήσεις και συγγένειες μεταξύ ειδών, ύπαρξη κοινού προγόνου κλπ. Έτσι, βλέπουμε να υπάρχει μια ενότητα θαυμαστών παραμέτρων, μορφών και συμβολισμών.

Συμπερασματικά, είναι να θαυμάζει κανείς απεριόριστα το μεγαλείο του Παρθενώνα, γιατί σ’ αυτό το ναό πέρα από την ασύγκριτη ομορφιά του και την ανυπέβλητη τελειότητά του ως κατασκευή, συνέβη κάτι αναπάντεχο και τόσο ξεχωριστό που δεν υπάρχει, ούτε θα υπάρξει όμοιό του σε κανένα άλλο πολιτισμό και σε κανένα άλλο ανθρώπινο δημιούργημα.

Ειδικότερα: στην αυγή της επιστήμης, δηλαδή στην εποχή του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και μάλιστα στο απόγειο της δόξης του, που είναι τα κλασικά χρόνια του Περικλή, σχεδιάζεται και κατασκευάζεται ένας ναός πρότυπο ομορφιάς και τελειότητας αφιερωμένος στη θεά της σοφίας, την Αθηνά.

Στο ναό αυτό, από... “έξωθεν”(;) έμπνευση, οι δημιουργοί του προτυπώνουν, εν αγνοία τους, κατά τη φάση σχεδιασμού τη γνώση βασικών παραμέτρων της δημιουργίας του σύμπαντος κόσμου, όπως είναι: ο *συντελεστής λεπτής υφής*, η *δομή της ύλης* ακόμη και ο *χρόνος ανακάλυψης της εν λόγω δομής*. Επίσης, προτυπώνουν βασικές παραμέτρους του έμβιου κόσμου, όπως είναι η *μορφή της γενετικής έλικας*, ο *αριθμός των βασικών δομικών λίθων της έμβιας ύλης*, καθώς και ο υπερβατικός αριθμός *e* που ελέγχει τη λογαριθμική έλικα, με την οποία μορφοποιείται σε πάμπολλες περιπτώσεις η έμβια ύλη.

Και αφού παρέλθουν οι εποχές, έρχεται ο καιρός και η επιστήμη, παιδί της ελληνικής σκέψης, φτάνει σε θαυμαστή εξέλιξη στα τέλη του 19^{ου} και σ' όλο τον 20^ο αιώνα, και κατορθώνει να ξεκλειδώσει σημαντικά μυστικά της δημιουργίας του κόσμου, ανόργανου και οργανικού, τα οποία προϋπήρχαν κρυμμένα στις δομικές σχέσεις στον Παρθενώνα!

Έκλεισε, έτσι, ένας μεγάλος κύκλος του ανθρώπινου πολιτισμού, και ο επόμενος που ήδη έχει ξεκινήσει να χτίζει πάνω σε αυτές τις κρίσιμες γνώσεις είναι άγνωστο τι θα φέρει στην ανθρωπότητα και τον πλανήτη γη. Διότι σήμερα, που ο άνθρωπος ανοίγει με αυξανόμενη ταχύτητα το μεγάλο “καπάκι” της επιστήμης και προχωρά στην ενεργοποίηση των πιο ευαίσθητων εφαρμογών της, κινδυνεύει, αν χειριστεί αλόγιστα τη γνώση που απέκτησε, να επαληθεύσει, παραφράζοντας γνωστή ρήση των Γραφών, «*τα οψώνια της επιστήμης... θάνατος*» ή καλύτερα τον μύθο της Πανδώρας που ήταν γεγλυμμένος, δραματική προτύπωση άραγε και αυτός(;) στη βάση του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς, για να θυμίζει το μεγάλο κίνδυνο...

Μέχρι τώρα κάναμε το μισό(;) αιρετικό μας ταξίδι, θα χρειαστεί λίγη ακόμη προσοχή για το υπόλοιπο, γιατί δεν μπορούμε να αποφύγουμε τα μαθηματικά. Ας θεωρήσουμε, λοιπόν, το κέντρο της κάτοψης του Παρθενώνα ως την αρχή ενός συστήματος πολικών συντεταγμένων, με αφετηρία, αρχικά, την προς Βορρά κατεύθυνση και μεταβλητή πολική ακτίνα.

Ζητούμε, στη συνέχεια, ο λόγος του γινόμενου αζιμουθίου επί πολική ακτίνα προς το “*μορφολογικό αποτύπωμα*” του ναού αυτού (2.280) να οδηγεί σε συγκεκριμένο πηλίκιο και συγκεκριμένα στο **1/α'**

δηλαδή στον αντίστροφο του συντελεστή λεπτής υφής α , ο οποίος, όπως έχουμε αναφέρει πιο πάνω, είναι προτυπωμένος στον ναό αυτό. Στη συνέχεια λύνουμε την εξίσωση $[(\chi * \lambda) / 2.280] = 1/\alpha = 1/(1/137,036) = 137,036$, με τη μεταβλητή λ , που εκφράζει το αξιμούθιο της εκάστοτε θέσης, να παίρνει διαδοχικά τις παρακάτω διακριτές τιμές: $0^\circ,1, 0^\circ,2, 0^\circ,3, 0^\circ,4, \dots, 0^\circ,9, 1^\circ, 2^\circ, 3^\circ, \dots, 359^\circ, 360^\circ$.

Οι αποστάσεις χ εκφράζονται σε μέτρα μήκους (m). Από τη λύση αυτής της εξίσωσης, για τις παραπάνω διακριτές τιμές αξιμουθίων, προκύπτουν οι εξής τιμές πολικών ακτίνων: **3.124.420m**, 1.562.210m, 1.041.473m, 781,105m, 624.884m, 520.737m, 446.346m, 390.553m, 347.158m, 312.442m, 156.221m, 104.147m, 78.111m, 62.488m, 52.074m, 44.635m, 39.055m, 34.716m, 31.244m, 28.404m, 26.037m, 24.034m, 22.317m, 20.829m, 19.528m, 18.379m, 17.358m, 16.444m, 15.622m, 14.878m, 14.202m, 13.584m, 13.018m, 12.498m, 12.017m, 11.572m, 11.159m, 10.774m, 10.415m, **10.079m**, 9.764m, **9.468m**, **9.189m**, **8.927m**, **8.679m**, 8.444m, 8.222m, 8.011m, 7.811m, 7.621m, 7.439m, 7.266m, 7.100m, **6.943m**, **6.792m**, **6.647m**, **6.509m**, **6.376m**, **6.249m**, **6.126m**, **6.009m**, **5.895m**, **5.786m**, **5.680m**, 5.579m, 5.481m, 5.387m, 5.296m, 5.207m, 5.122m, 5.039m, 4.959m, 4.882m, 4.807m, 4.733m, 4.663m, 4.595m, 4.528m, 4.463m, 4.400m, 4.339m, 4.280m, 4.222m, 4.166m, 4.111m, 4.058m, 4.006m, 3.955m, 3.906m, 3.857m, 3.810m, 3.764m, 3.719m, 3.676m, 3.633m, 3.591m, 3.550m, 3.510m, **3.471m**, 3.433m, 3.396m, 3.360m, 3.324m, 3.289m, 3.255m, 3.221m, 3.188m, 3.156m, 3.124m, 3.093m, 3.063m, 3.033m, 3.004m, 2.976m, 2.948m, 2.920m, 2.893m, **2.866m**, **2.840m**, 2.815m, 2.790m, 2.765m, 2.740m, 2.717m, 2.693m, 2.670m, 2.648m, 2.626m, 2.604m, 2.582m, 2.561m, 2.540m, 2.520m, 2.500m, 2.480m, 2.460m, 2.441m, 2.422m, 2.403m, 2.385m, 2.367m, 2.349m, 2.332m, 2.314m, 2.297m, 2.281m, 2.264m, 2.248m, 2.232m, 2.216m, 2.200m, 2.185m, 2.170m, 2.156m, 2.140m, 2.125m, 2.111m, 2.097m, 2.083m, 2.069m, 2.056m, 2.042m, 2.029m, 2.016m, 2.003m, 1.990m, 1.977m, 1.965m, 1.953m, 1.941m, 1.929m, 1.917m, 1.905m, 1.894m, 1.882m, 1.871m, 1.860m, 1.849m, 1.838m, 1.827m, 1.817m, 1.806m, 1.796m, 1.785m, 1.775m, 1.765m, 1.755m, 1.745m, **1.736m**, 1.726m, 1.717m, 1.707m, 1.698m, 1.689m, 1.678m, 1.670m, 1.662m, 1.653m, 1.644m, 1.636m, 1.627m, 1.619m, 1.611m, 1.602m, 1.594m, 1.586m, 1.578m, 1.570m, 1.562m, 1.554m, 1.547m, 1.539m, 1.532m,

1.524m, 1.517m, 1.509m, 1.502m, 1.495m, 1.489m, 1.481m, 1.474m, 1.467m, 1.460m, 1.453m, 1.446m, 1.440m, 1.433m, 1.427m, 1.420m, 1.414m, 1.407m, 1.401m, 1.395m, 1.389m, 1.382m, 1.376m, 1.370m, 1.364m, 1.358m, 1.353m, 1.347m, 1.341m, 1.335m, 1.330m, 1.324m, 1.318m, 1.313m, 1.307m, 1.302m, 1.296m, 1.291m, 1.286m, 1.281m, 1.275m, 1.270m, 1.265m, 1.260m, 1.255m, 1.250m, 1.245m, 1.240m, 1.235m, 1.230m, 1.225m, 1.220m, 1.216m, 1.211m, 1.206m, 1.202m, 1.197m, 1.192m, 1.188m, 1.183m, 1.179m, 1.175m, 1.170m, 1.166m, 1.161m, **1.157m**, 1.153m, 1.149m, 1.144m, 1.140m, 1.136m, 1.132m, 1.128m, 1.124m, 1.120m, 1.116m, 1.112m, 1.108m, 1.104m, 1.100m, 1.096m, 1.092m, 1.089m, 1.085m, 1.081m, 1.077m, 1.074m, 1.070m, 1.066m, 1.063m, 1.059m, 1.056m, 1.052m, 1.048m, 1.045m, 1.041m, 1.038m, 1.035m, 1.031m, 1.028m, 1.024m, 1.021m, 1.018m, 1.014m, 1.011m, 1.008m, 1.005m, 1.001m, 998m, 995m, 992m, 989m, 986m, 983m, 979m, 976m, 973m, 970m, 967m, 964m, 961m, 958m, 955m, 952m, 950m, 947m, 944m, 941m, 938m, 935m, 933m, 930m, 927m, 924m, 922m, 919m, 916m, 914m, 911m, 908m, 906m, 903m, 900m, 898m, 895m, 893m, 890m, 888m, 885m, 883m, 880m, 878m, 875m, 873m, 870m, **868m**.

Με βάση τις παραπάνω ευρεθείσες τιμές πολικών ακτίνων και αντίστοιχων αζιμουθίων σημειώνουμε, σε κατάλληλους γεωγραφικούς χάρτες, τις ευρεθείσες πολικές συντεταγμένες. Για άμεσα αποτελέσματα, χρησιμοποιώντας το πρόγραμμα **Google Earth**, και βάσει των ανωτέρω πολικών συντεταγμένων, προσδιορίζουμε εύκολα τις αντίστοιχες γεωγραφικές θέσεις, οι οποίες στο σύνολό τους σχηματίζουν μια καμπύλη σχήματος **Δ**.

Η καμπύλη αυτή στο ένα άκρο της έχει ασύμπτωτη τον προς βορρά άξονα (για αζιμούθιο 0°) ενώ τέμνει: τον προς ανατολάς άξονα σε σημείο με συντεταγμένες (90° , 3.471m), τον προς νότο άξονα σε σημείο με συντεταγμένες (180° , 1.736m), τον προς δυσμάς άξονα σε σημείο με συντεταγμένες (270° , 1.157m), και τέλος τον προς βορρά άξονα σε σημείο με συντεταγμένες (360° , 868m).

Τη διαδικασία αυτή εφαρμόζουμε πανομοιότυπα, στη συνέχεια και σταδιακά, με πολιικούς άξονες, οι οποίοι, έχοντας πάντα αφετηρία το κέντρο της κάτοψης του Παρθενώνα, κατευθύνονται αντίστοιχα: προς *Ανατολάς*, προς *Νότο* και προς *Δυσμάς*.

Έτσι, προκύπτουν, συνολικά, τέσσερις (4) καμπύλες **Δ**, οι οποίες ξεκινούν, κατά κάποιο τρόπο, από το άπειρο, από τα τέσσερα σημεία

του ορίζοντα, και κατευθύνονται προς την πόλη της Αθήνας ορίζοντας τέσσερεις ομόκεντρους κύκλους με κέντρο τον Παρθενώνα και ακτίνες αντίστοιχα **3.471m**, **1.736m**, **1.157m** και **868m**, δίκηνη οφθαλμών τεράστιων ιωνικών κιονόκρανων.

Παρατηρούμε, στη συνέχεια, ότι: ο κύκλος, ακτίνας 3.471m περιγράφει, με καλή προσέγγιση, την τοποθεσία της *Ακαδημίας Πλάτωνος*.

Ο δεύτερος (2^{ος}) στη σειρά κύκλος, ακτίνας 1.736m περιγράφει, με καλή προσέγγιση, το *αρχαίο Παναθηναϊκό Στάδιο*, την *τοποθεσία του Λυκείου του Αριστοτέλη*, και τη ρωμαϊκή επέκταση της αρχαίας πόλης των Αθηνών.

Ο τρίτος (3^{ος}) στη σειρά κύκλος, ακτίνας 1.157m περιγράφει με μεγάλη προσέγγιση το *Κυνός Αργους*.

Ο τέταρτος (4^{ος}) κύκλος, ο εσώτερος, ακτίνας 868m καλύπτει την επιφάνεια της πόλης των Αθηνών των κλασικών χρόνων, με καλή προσέγγιση (ουσιαστικά ταύτιση) από τα νοτιοδυτικά έως τα βορειοανατολικά της. Μεγαλύτερη απόκλιση υπάρχει στη μεσημβρινή πλευρά, όπου τα τείχη της πόλης στη θέση αυτή ήταν, πράγματι, πλησιέστερα προς τον Ιερό Βράχο [βλέπε εικ. 79].

Έτσι, το *“μορφολογικό αποτύπωμα”* του Παρθενώνα συνδυαζόμενο με τον αριθμό $\alpha = 1/137,036$ οδηγεί σε ενδιαφέροντα μορφολογικά - εμβαδικά αποτυπώματα της αρχαίας πόλης των Αθηνών!

Είναι απαραίτητο να διευκρινίσουμε εδώ τα εξής πράγματα: Όταν εφαρμόζουμε την εν λόγω διαδικασία, προκειμένου να υπάρχει συμβατότητα με το πρόγραμμα Google Earth:

α) Για την από Ανατολάς καμπύλη \curvearrowright θα πρέπει να προσθέτουμε στα εκάστοτε εξεταζόμενα αζιμούθια, την ποσότητα των 90° και όταν το άθροισμά τους υπερβαίνει τις 360° να αφαιρούμε από το εν λόγω άθροισμα τον αριθμό των 360.

β) Για την από Νότο καμπύλη \curvearrowright θα πρέπει να προσθέτουμε στα εκάστοτε εξεταζόμενα αζιμούθια, την ποσότητα των 180° και όταν το άθροισμά τους υπερβαίνει τις 360° να αφαιρούμε από το εν λόγω άθροισμα τον αριθμό των 360.

γ) Για την από Δυσμάς καμπύλη \curvearrowright θα πρέπει να προσθέτουμε στα εκάστοτε εξεταζόμενα αζιμούθια την ποσότητα των 270° και όταν το άθροισμά τους υπερβαίνει τις 360°, να αφαιρούμε από το εν λόγω άθροισμα τον αριθμό των 360.

Υπάρχουν ακόμα και άλλες ενδιαφέρουσες συμπτώσεις. Συγκεκριμένα, οι καμπύλες Δ διέρχονται με εκπληκτική προσέγγιση μέσα από ορισμένες περιοχές του αρχαίου ελληνικού κόσμου που είχαν σημαντική και κρίσιμη σχέση με την αρχαία Αθήνα, όπως θα αναφέρουμε παρακάτω.

Συγκεκριμένα, μιλάμε για την **Αμφίπολη** της αρχαίας Θράκης, την **Ερέτρια** της Εύβοιας, την **Έφεσο** της Μικράς Ασίας, το δίδυμο **Έγεστα - Σελινούντα** της Σικελίας, και τον **κόλπο - ακτή του αρχαίου Φαλήρου**.

Ειδικότερα με βάση το πρόγραμμα *Google Earth*:

1) Οι γεωγραφικές συντεταγμένες:

Του *Παρθενώνα* (κέντρο κάτοψης) είναι $23^{\circ}43'20''$ γεωγραφικό μήκος και $37^{\circ}58'17''$ γεωγραφικό πλάτος. Της *Αμφίπολης* (κέντρο αρχαιολογικού χώρου) είναι $23^{\circ}50'40''$ γεωγραφικό μήκος και $40^{\circ}49'43''$ γεωγραφικό πλάτος. Της *Ερέτριας* (κέντρο αρχαιολογικού χώρου) είναι $23^{\circ}47'23''$ γεωγραφικό μήκος και $38^{\circ}23'51''$ γεωγραφικό πλάτος. Της *Εφέσου* (στο μέσο της κεντρικής αρχαίας λεωφόρου της πόλης που οδηγούσε προς το αρχαίο θέατρο) είναι $27^{\circ}20'23''$ γεωγραφικό μήκος και $37^{\circ}56'31''$ γεωγραφικό πλάτος. Της *Έγεστας* (κέντρο της αρχαίας τοποθεσίας μεταξύ των υπαρχόντων ναών και του αρχαίου θεάτρου) είναι $12^{\circ}50'24''$ γεωγραφικό μήκος και $37^{\circ}56'27''$ γεωγραφικό πλάτος. Της *Σελινούντας* (κέντρο του αρχαιολογικού χώρου) είναι $12^{\circ}49'31''$ γεωγραφικό μήκος και $37^{\circ}34'59''$ γεωγραφικό πλάτος.

2) Οι αποστάσεις και τα αζιμούθια των παραπάνω τοποθεσιών από τον Παρθενώνα είναι αντίστοιχα με τη σειρά οι εξής :

Για την *Αμφίπολη* 316.970m και $\alpha = 1^{\circ},79'$

για την *Ερέτρια* 47.560m και $\alpha = 6^{\circ},62'$

για την *Έφεσο* 317.120m και $\alpha = 89^{\circ},48'$

για τη *Σελινούντα* 959.750m και $\alpha = 270^{\circ},77'$ και

για την *Έγεστα* 955.200m και $\alpha = 273^{\circ},15'$.

3) Το σημείο της από Βορρά καμπύλης Δ με συντεταγμένες ($0^{\circ},985$, 317.200m) απέχει από το παραπάνω κέντρο της αρχαίας Αμφίπολης απόσταση 4.430m, ήτοι ακρίβεια προσέγγισης ίση με 98,60% !

Το σημείο της από Βορρά καμπύλης Δ με συντεταγμένες ($6^{\circ},58$, 47.483m) απέχει από το παραπάνω κέντρο της αρχαίας Ερέτριας

απόσταση 90m, ήτοι ακρίβεια προσέγγισης ίση με 99,81 % ! Το σημείο της από Ανατολάς καμπύλης Δ με συντεταγμένες ($0^{\circ}, 985[+90^{\circ}]$, 317.200m) απέχει από το παραπάνω κέντρο της αρχαίας Εφέσσου απόσταση 8.270m, ήτοι ακρίβεια προσέγγισης ίση με 97,39%! Το σημείο της από Δυσμάς καμπύλης Δ με συντεταγμένες ($0^{\circ}, 33[+270^{\circ}]$, 946.794m) απέχει: από το παραπάνω κέντρο της αρχαίας Σελινούντας, απόσταση 14.900m ήτοι ακρίβεια προσέγγισης ίση με 98,42%! και από το παραπάνω κέντρο της αρχαίας Έγεστας, απόσταση 47.090m ήτοι ακρίβεια προσέγγισης ίση με 95,03%! Η από Νότο καμπύλη Δ , στο τμήμα της από σημείο ($45^{\circ} [+180^{\circ}] = 225^{\circ}$, 6.943m) έως και σημείο ($55^{\circ} [+180^{\circ}] = 235^{\circ}$, 5.680m) διασχίζει τον κόλπο του Φαλήρου τέμνοντας την ομώνυμη ακτή.

Ας θυμηθούμε, όμως, τις σχέσεις των παραπάνω πόλεων με το Κλεινόν Άστυ.

- Η **Αμφίπολη** ήταν η βασικότερη αποικία της αρχαίας Αθήνας στη Θράκη, πλούσια σε ξυλεία και ευφορότατη, με μεταλλεία χρυσού και αργύρου. Η ίδρυσή της, που μάλιστα εθεωρείτο περικλείο επίτευγμα στον τομέα της εξωτερικής πολιτικής της Αθήνας κατορθώθηκε το 437 π.Χ. ένα(1) χρόνο, δηλαδή, μετά την ουσιαστική αποπεράτωση του άλλου περικλείου επιτεύγματος στον τομέα της τέχνης και του πολιτισμού, του Παρθενώνα.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι Αθηναίοι είχαν προσπαθήσει και παλαιότερα, το 466 π.Χ., την εποίκηση της εν λόγω περιοχής και όχι μόνο είχαν αποτύχει, αλλά είχαν υποστεί, όπως προκύπτει από τα αναφερόμενα του *Θουκυδίδη*, μια από τις τέσσερις μεγάλες συμφορές της ιστορίας τους. Συγκεκριμένα, είχαν χάσει στο *Δαρβίσκο* (αρχαίο *Δαρθησκό*) που βρίσκεται εκεί κοντά, δέκα χιλιάδες(10.000) Αθηναίους οπλίτες και συνοδούς τους μαζί, από τις επιθέσεις των γύρω Θρακών.

- Η **Ερέτρια** ήταν αποικία των Ιώνων της Αττικής, άρα συγγενής περιοχή. Γι' αυτό άλλωστε οι Ερετριείς μαζί με τους Αθηναίους ήσαν οι μόνοι από τους Έλληνες, που βοήθησαν την επανάσταση των ομοφύλων τους Ιώνων της Μικράς Ασίας κατά του Πέρση βασιλιά.

- Η **Έφεσος** σύμφωνα με την παράδοση ήταν και αυτή αποικία των Αθηναίων. Συγκεκριμένα, αναφερόταν ότι το 17^ο π.Χ. αιώνα αποβιβάστηκε στις εκβολές του Καΰστρου ποταμού ο *Άνδροκλος*, γιός του βασιλιά της Αθήνας *Κόδρου* μαζί με Ίωνες της Αττικής. Ο Άνδροκλος, αφού κατανίκησε τους Κάρες της περιοχής, έγινε

οικιστής της ιωνικής Εφέσου. Αναφερόταν, μάλιστα, ότι όταν πέθανε, τάφηκε στην πόλη αυτή, όπου και στήθηκε μνημείο του.

• Η **Έγεστα** και η **Σελινούντα**, σημαντικές σικελικές πόλεις, υπήρξαν μοιραίες για τους Αθηναίους. Αρχικά, ήταν η διαμάχη μεταξύ των δύο αυτών πόλεων. Στη συνέχεια, υπήρξαν τα παρακάλια των *Εγεστέων* για αποστολή στρατιωτικής βοήθειας από τους Αθηναίους, για να νικήσουν τους αντιπάλους τους. Δόθηκαν ψεύτικες υποσχέσεις από τους Εγεστέους προς τους Αθηναίους, για ύπαρξη τάχα των αναγκαίων χρημάτων για πολεμικές επιχειρήσεις. Το αποτέλεσμα όλων τούτων ήταν να φουντώσουν τα μυαλά των Αθηναίων, που εκείνη την εποχή ζητούσαν αφορμή, και έτσι παραγματοποιήθηκε η σικελική τους εκστρατεία.

Η πολεμική αυτή επιχείρηση, όμως, που έγινε μεσουήτος του Πελοποννησιακού πολέμου, κατέληξε στο μεγαλύτερο πολεμικό φιάσκο τους και συνάμα στη μεγαλύτερη συμφορά τους, πράγμα που, στη συνέχεια, έπαιξε αποφασιστικότερο ρόλο στην οριστική κατάλυση της ηγεμονίας της Αθήνας και στην παρακμή της.

• Στην ακτή του **αρχαίου Φαλήρου** λάμβανε χώρα μια από τις σημαντικότερες τελετές που σχετίζονταν με τη λατρεία της θεάς Αθηνάς πάνω στον ιερό βράχο της Ακρόπολης. Όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο, κάθε χρόνο κατέβαινε από την Ακρόπολη (Ερεχθείον), με ειδική πομπή, στην ακτή του αρχαίου Φαλήρου το ξόανο της *Πολιάδος Αθηνάς* για να πάρει... το “μπάνιο” του, στη λεγόμενη τελετή των “*Πλυνητριών*”. Στη συνέχεια, επέστρεφε στη θέση του καθαρισμένο και φρεσκοπλυμένο, οπότε άρχιζε η άλλη γιορτή, τα “*Καλλυντήρια*”, μέσα στο εν λόγω ναό.

Τέλος - θα φανεί πιο κάτω ο λόγος - μπαίνουμε στον πειρασμό να εμπλακούμε στη διαμάχη που υπάρχει για το πού ακριβώς βρισκόταν ο *αρχαίος Δήμος Χολαργού*, από όπου καταγόταν ο μεγάλος Περικλής. Άλλοι υποστηρίζουν ότι ο αρχαίος Χολαργός ήταν κάπου στην ευρύτερη περιοχή του σημερινού Χαλανδρίου, άλλοι υποστηρίζουν ότι βρισκόταν στην ευρύτερη περιοχή του σημερινού Περιστερίου.

Σίγουρα, τα περισσότερα επιχειρήματα είναι υπέρ της δεύτερης υπόθεσης. Να αναφέρουμε, μάλιστα, ότι υπάρχουν δυο αρχαίες επιγραφές, που αναφέρονται στον αρχαίο Χολαργό και καταγράφονται στο «*Inscriptiones Graecae*» (IG 7767, IG 7769), όπου

σημειώνεται ότι βρέθηκαν η μεν πρώτη «*προς Δυσμάς Ελαιώνος*» και η δεύτερη «*έναντι της Μονής Δαφνίου*».

Εμείς σ' αυτή τη διαμάχη θα προσφέρουμε την ελκυστική θεωρία των... "*συμπώσεων*"(!), για να... φωτιστεί καλύτερα... αυτό το ζήτημα. Πράγματι, η από Δυσμάς καμπύλη Δ που αναφέραμε παραπάνω, όταν φτάνει στην ευρύτερη περιοχή της Ελευσίνας (σχετικά μακριά από τον αρχαιολογικό της χώρο είναι αλήθεια), εισέρχεται στη συνέχεια στην περιοχή του σημερινού Σκαραμαγκά (στις παρυφές της λίμνης Κουμουνδούρου).

Στη συνέχεια, διασχίζει τις δυτικές υπώρειες του *Ποικίλου όρους* πολύ κοντά στη *Δίοδο Πυθίου* (Δαφνίου), εισέρχεται μετά στη βόρεια πλευρά του σημερινού Δαφνίου (δηλαδή «*έναντι της Μονής Δαφνίου*», όπως αναφέρει και η μια από τις παραπάνω δυο επιγραφές), στη συνέχεια διασχίζει σχεδόν καθολοκληρίαν το *Περιστέρι*, προτού στραφεί περαιτέρω για να εισχωρήσει στην περιοχή της κεντρικής Αθήνας, και φυσικά να καταλήξει στη θέση [$360^\circ [+270^\circ - 360^\circ] = 270^\circ$], 868 m].

Για του λόγου το αληθές παραθέτουμε τις σχετικές συντεταγμένες, προκειμένου ο αναγνώστης να μπορέσει να κάνει ο ίδιος τις δικές του διαπιστώσεις με βάση το Google Earth.

Συγκεκριμένα, μιλάμε για τις συντεταγμένες: ($30^\circ [+270^\circ] = 300^\circ$, 10.415m), ($31^\circ [+270^\circ] = 301^\circ$, 10.079m), ($32^\circ [+270^\circ] = 302^\circ$, 9.764m), ($33^\circ [+270^\circ] = 303^\circ$, 9.468m), ..., ($46^\circ [+270^\circ] = 316^\circ$, 6.792m), ... , ($69^\circ [+270^\circ] = 339^\circ$, 4.528m), ($70^\circ [+270^\circ] = 340^\circ$, 4.463m).

Φαίνεται, λοιπόν, ότι και η πατρίδα του Περικλή δεν μπορούσε να αποφύγει το ραντεβού της με την... καμπύλη Δ !

Η καμπύλη αυτή τι θα μπορούσε άραγε να συμβολίζει; Να εικάσουμε ότι, εάν σχετίζεται με το σύμβολο του εβραϊκού γράμματος **γιοντ** τότε πιθανόν συμβολίζει τη διεύθυνση, τη σοφία, και τελικώς το πνεύμα της δημιουργού θεότητας, που επενεργεί. Μάλιστα, με αυτό το γράμμα, το γιοντ, παριστάνεται ο ένας από τους δυο στύλους, που κοσμούσαν την είσοδο της στοάς στον Πρόναο του *Ναού του Σολομώντα* και ονομαζόταν «*Ιαχούμ*». Ο δεύτερος στύλος με το όνομα «*Βαάς*» παριστάνοταν με το γράμμα **μπεθ (B)**, που συμβολίζει την παθητική δύναμη, το θηλυκό παθητικό στοιχείο του σύμπαντος, πάνω στο οποίο υλοποιείται η θεία ενέργεια.

Μπορούμε, επίσης να ταυτίσουμε, αφαιρετικά, το σχήμα των

τεσσάρων(4) Δ με το διπλό μαϊάνδρο, που είναι το βασικό διασημτικό μοτίβο πάνω από τις τριγλύφους και μετόπες του Παρθενώνα [βλέπε εικ. 76], και επίσης το βασικό μοτίβο του τετραπλού μαϊάνδρου στο διακοσμητικό του θράνου του εν λόγω ναού [βλέπε εικ. 75], έχοντας την αριστερόστροφη μορφή.

Ο διπλός μαϊάνδρος βασικό αρχαιοελληνικό μοτίβο, σύμφωνα με νεότερες έρευνες είχε εμφανιστεί αυτόνομα και σε πολλούς άλλους πολιτισμούς και συμβολίζει, ο μεν αριστερόστροφος: την καλή θέληση, την καλή τύχη, την ευλογία, τη μακροζωία, τη γονιμότητα, την υγεία και τη ζωή. Το όνομά του διπλού μαϊάνδρου στη σανσκριτική γλώσσα, είναι Swas-tika και αναλύεται, σύμφωνα με ορισμένους, ως: su-asti, που στα ελληνικά σημαίνει “*ευ εστί*”, δηλαδή “*καλώς είναι*”.

Κατόπιν όλων όσων εκτέθηκαν, είναι εύλογο να αναρωτηθεί κανείς: Μήπως η αρχαία πόλη των Αθηνών δεν είχε δημιουργηθεί και εξελιχθεί τυχαία; Μήπως δεν είχε προκύψει τυχαία, ως προστάτισσά της, από όλο το τότε Δωδεκάθεο, η θεά Αθηνά, η θεά της σοφίας; Μήπως, επομένως, η πόλη αυτή είχε συμπαντικά επιλεγεί... “*άνωθεν*”, προκειμένου να παίξει ρόλο πρωταγωνιστικό στην εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού; Μήπως, δηλαδή, ήταν εξ αρχής πόλη ευλογημένη και σφραγισμένη, για σημαντικό προορισμό και προσφορά προς την ανθρωπότητα;

Εδώ που φτάσαμε δεν θα αποφύγουμε τον πειρασμό να αναφέρουμε και άλλες δυο ... όψιμες συμπτώσεις. Συγκεκριμένα:

α) Η από Βορρά καμπύλη **Δ**, από το σημείο της (33°, 9.468m), έως και το σημείο της (36°, 8.679m) διασχίζει το χώρο των σημερινών αθλητικών εγκαταστάσεων του ΟΑΚΑ, περνώντας μάλιστα επάνω από το κλειστό γήπεδο του Μπάσκετ. Έτσι, μπορεί να εξηγηθεί..., γιατί η επιτυχία των Ολυμπιακών αγώνων του 2004 ήταν τόσο μεγάλη και η Ελλάδα, παρά τις τόσες αντιξοότητες που υπήρχαν, πραγματοποίησε ένα σύγχρονο παγκόσμιο άθλο της!

β) Το σημείο (360°[+90°-360°]=90°, 868m) της από Ανατολάς καμπύλη **Δ** “*πέφτει*” στην καρδιά (αίθριο) του Ζαππείου Μεγάρου, όπου συνέβησαν δυο πολύ σημαντικά γεγονότα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, με διεθνείς προεκτάσεις, τα εξής:

β1) Το κτήριο αυτό κατασκευάστηκε, με δωρεά του μεγάλου ευεργέτη *Ζάππα* (πίστευε ότι: «*έκαστος δέον τῇ πατρίδι χρήσιμος γενέσθαι καί οὐδέποτε ἄχθος αὐτῆς*»), στα πλαίσια και για την

υποβοήθηση της τέλεσης των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών αγώνων στην Αθήνα, το 1896. Μάλιστα, στους αγώνες αυτούς, ελλείπει άλλων κατάλληλων αθλητικών χώρων, τελέστηκε στο αίθριο του εν λόγω μεγάρου το άθλημα της ξιφασκίας.

β2) Στο αίθριο του Ζαπτείου υπογράφηκε, το έτος 1981, η επίσημη προσχώρηση της Ελλάδας στην ΕΟΚ (σημερινή Ευρωπαϊκή Ένωση), τόσο κρίσιμο και σημαντικό πολιτικό γεγονός για την μελλοντική πορεία της χώρας μας.

Εν πάση περιπτώσει, το συναρπαστικό αυτό ταξίδι με τη θέαση τόσων συμπτώσεων και αλληλοσυνδέσεων εννοιών, μορφών, αριθμών κλπ., έφτασε στο τέλος του, και ίσως μας έδειξε ότι δεν μπορεί να είναι έτσι απλές και μόνο συμπτώσεις. Φαίνεται να εισχώρησε, αδιόρατα, ... *“συμπαντικός δάκτυλος”*, όταν σχεδιαζόταν από τον Ικτίνο ο Παρθενώνας. Ίσως...

Θα πρέπει να δοθεί μια διευκρίνιση. Συγκεκριμένα, κάποιος θα μπορούσε να παρατηρήσει ότι στην παραπάνω αναφερθείσα εξίσωση: $(x*\lambda) / 2.280 = [1/(1/ 137,036)]$, ή διαφορετικά την: $(1/ 137,036) * (x * \lambda) = 2.280$, από την οποία προέκυψαν οι συγκεκριμένες καμπύλες Δ, έχει χρησιμοποιηθεί η σύγχρονη μονάδα μήκους, το μέτρο (m): επομένως με μια άλλη μονάδα μήκους θα προέκυπταν άλλες καμπύλες Δ, οι οποίες θα διέρχονταν προφανώς από άλλα σημεία του ελληνικού χώρου.

Η παρατήρηση αυτή φαίνεται καταρχάς σωστή, εάν όμως δεχτούμε ως μονάδα μήκους τον αρχαίο αττικό πήχυ (μήκους 0,462 m), με τον οποίο διαστασιολογήθηκε ο Παρθενώνας, τότε, δεδομένου ότι $(9/4[\text{πήχεις}] * 0,462[\text{m}/\text{πήχυ}] = 1,03\text{m} \approx 1,0\text{m}$, η παραπάνω σχέση ισχύει ουσιαστικά και πάλι, απλώς παίρνει τη μορφή: $(1/137,036) * (x * \lambda) = (4/9) * 2.280$, και δίνει τα ίδια ακριβώς αποτελέσματα με την παραπάνω σχέση χρησιμοποιώντας ως μονάδα μήκους τον αρχαίο πήχυ.

Η νέα εξίσωση, όπως έχει πλέον διαμορφωθεί, δείχνει ακόμα καθαρότερα την αναλογία του συμπαντικού δημιουργήματος(Γη) με το ανθρώπινο δημιούργημα (Παρθενώνας), δεδομένου ότι το μεν γινόμενο $(x*\lambda)$ αντιπροσωπεύει τον προσδιορισμό θέσεων πάνω στην επιφάνεια της Γης, ο δε αριθμός $(1/137,036)$ είναι η βασική σταθερά της δημιουργίας του σύμπαντος, ενώ ο αριθμός 2.280 είναι το

χαρακτηριστικό *μορφολογικό αποτύπωμα* του Παρθενώνα και το (4/9) είναι η βασική σταθερά σχεδιασμού του εν λόγω ναού!

Πέρα από αυτή τη χαρακτηριστική εξίσωση, η οποία συσχετίζει συγκεκριμένες γραμμές πάνω στην επιφάνεια της γης και τη δομή του Παρθενώνα, υπάρχει και μια άλλη, χωρική τούτη φορά αναλογία που συνδέει, με συγκεκριμένο τρόπο, τον όγκο του Παρθενώνα και τον όγκο της Γης!

Ας το δούμε αναλυτικά : *Όγκος κρηπίδας*: $71,10\text{m} * 32,30\text{m} * 1,656\text{m} = 3.803,05 \text{ m}^3$. *Όγκος κυρίως ναού*: $13,78\text{m} * 30,88\text{m} * 69,50\text{m} = 29.574,08 \text{ m}^3$. *Όγκος στέγης*: $(1/2) * 31,80\text{m} * 4,217\text{m} * 70,42\text{m} = 4.721,68 \text{ m}^3$. *Συνολικός όγκος ναού* $3.803,05\text{m}^3 + 29.574,08\text{m}^3 + 4.721,68\text{m}^3 = 38.098,81\text{m}^3 = \mathbf{38.099\text{m}^3}$.

Αν θεωρήσουμε και την ισοδύναμη στον παραπάνω όγκο σφαίρα, τότε η ακτίνα της (ας την ονομάσουμε μέση ακτίνα Παρθενώνα και ας τη συμβολίσουμε ${}^{\Pi}\mathbf{R}_M$) θα είναι: ${}^{\Pi}\mathbf{R}_M = [(\mathbf{38.099} * \mathbf{3}) / \mathbf{4\pi}]^{1/3} = \mathbf{20,88 \text{ m}}$. Επίσης, αν λάβουμε τη μέση ακτίνα της γης και τη συμβολίσουμε με ${}^{\Gamma}\mathbf{R}_M$ θα έχουμε : ${}^{\Gamma}\mathbf{R}_M = (\text{Ισημερινή ακτίνα γης} + \text{Πολική ακτίνα γης}) / 2 = (6.378.388\text{m} + 6.356.912\text{m})/2 = \mathbf{6.367.650\text{m}}$.

Τις δυο παραπάνω μέσες ακτίνες Γης και Παρθενώνα συνδέει η σχέση: $({}^{\Pi}\mathbf{R}_M) / ({}^{\Gamma}\mathbf{R}_M) = (1/2^{17}) * (4/9)$. Πράγματι, έχουμε $({}^{\Pi}\mathbf{R}_M) / ({}^{\Gamma}\mathbf{R}_M) = 20,88 / 6.367.650 = \mathbf{0,00000327907}$, ενώ $(1/2^{17}) * (4/9) = 0,00000762939 * 0,444 = \mathbf{0,00000338744}$. Η παρατηρούμενη απόκλιση είναι ίση με $(0,00000327907 - 0,00000338744) / 0,00000338744 = - 0,03199 = - \mathbf{3,20\%}$, πολλή μικρή, αν σκεφτούμε ότι:

α)με χρήση του προηγούμενου απ' αυτόν συντελεστή, δηλαδή του $1/2^{16}$ στον παραπάνω τύπο η εν λόγω απόκλιση θα έφτανε στο $(0,00000327907 - 0,00000677489) / 0,00000677489 = - 0,51599 = - \mathbf{51,60\%}$,

β)με χρήση του επόμενου από αυτόν συντελεστή, δηλαδή του $1/2^{18}$ η υπόψη απόκλιση θα έφτανε στο $(0,00000327907 - 0,00000169372) / 0,00000169372 = + 0,9360 = + \mathbf{93,60 \%$.

Η δύναμη 2^{17} του κλασματικού συντελεστή $(1/2^{17})$ μας παραπέμπει ευθέως (μορφολογικά) στις δυο κατά μήκος κιονοστοιχίες του Παρθενώνα με τους 17 κίονες η κάθε μια από αυτές. Ποια, όμως, είναι η έννοια του συντελεστή $[(1/2^{17})*(4/9)]$,

που αναφέραμε πιο πάνω; Αυτή μπορεί να κατανοηθεί, εάν θυμηθούμε ξανά τη σχέση, που υπάρχει μεταξύ των πλευρών του Παρθενώνα και των αντίστοιχων (μέσων) διαστάσεων του ιερού βράχου της Ακρόπολης, η οποία όπως είδαμε παραπάνω, είναι ο λόγος $[(4/9)/2]$ ή διαφορετικά $[(4/9)*(1/2)]$.

Ο αριθμητής (4/9) συνέτεινε, ώστε ο θεατής να είχε μια αρμονική και ενοποιό ματιά α) επί του συνολικού όγκου, β) επί των επί μέρους επιφανειών, ακόμα και λεπτομερειών του Παρθενώνα, καθώς ανέβαινε και τον παρατηρούσε αρχικά από Άστυ, στη συνέχεια από τα Προπύλαια και τέλος από πολύ κοντά, για να διαπιστώνει και τις παραμικρές λεπτομέρειές του.

Και ο παρανομαστής 2 ή καλύτερα το κλάσμα (1/2) ήταν αυτό που εξασφάλιζε την ύπαρξη αναβαθμού μεταξύ του όγκου της Ακρόπολης και του όγκου του Παρθενώνα, έτσι ώστε να εμπεδώνεται ένα αρμονικό και ασφαλές αίσθημα στήριξης του ενός όγκου (Παρθενώνα) [φερόμενου] πάνω στον άλλο (Ακρόπολη) [φέροντος].

Επομένως, και εδώ με το συντελεστή $[(1/2^{17})*(4/9)]$ διατηρούνται τα παραπάνω κριτήρια της αρμονικής οπτικής ματιάς και του αναβαθμού, μόνο που τώρα ο μεν **ιδεατός** Παρθενώνας εκτοξεύεται σε μια **ιδεατή** κλίμακα με 17 νοητούς αναβαθμούς (σκαλοπάτια) και βεβαίως τώρα διατηρείται η αρμονική ματιά (νοερή) από θεατή ευρισκόμενο όχι μόνο στο άστυ των Αθηνών αλλά... *“οπουδήποτε”!*

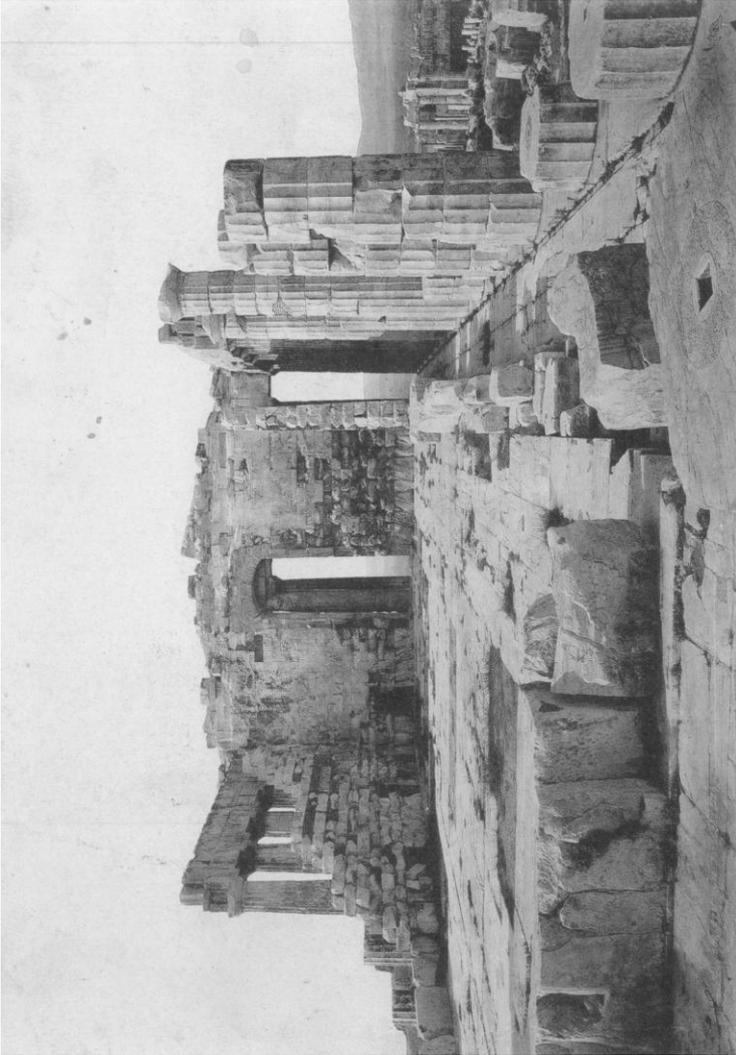
Αν θελήσουμε να υπολογίσουμε το ύψος αυτής της νοητής κλίμακας όπου το πιο ψηλό σκαλοπάτι το κατέχει ο νοερός όγκος μέσης ακτίνας ίσης με εκείνης του *“σφαιρικοποιημένου”* Παρθενώνα, τότε, το εν λόγω ύψος υπολογίζεται ως εξής: $2 * ({}^{\Gamma}R_M) * \{ [(4/9)/2^1] + [(4/9)/2^2] + [(4/9)/2^3] + [(4/9)/2^4] + [(4/9)/2^5] + \dots + [(4/9)/2^{17}] \} = 2 * ({}^{\Gamma}R_M) * 4/9 * (0,50 + 0,25 + 0,125 + 0,0625 + 0,03125 + 0,015625 + 0,0078125 + 0,00390625 + 0,001953125 + 0,0009765625 + 0,00048828125 + 0,00024414062 + 0,00012207031 + 0,00006103515 + 0,00003051757 + 0,00001525878 + 0,00000762939) = 2 * ({}^{\Gamma}R_M) * 0,444 * 0,99999 = 2 * ({}^{\Gamma}R_M) * 0,444 * 1 = 2*(4/9)*{}^{\Gamma}R_M = (4/9)* (2*{}^{\Gamma}R_M)..$

Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι το εν λόγω ύψος είναι ίσο με τη μέση διάμετρο της Γης πολλαπλασιασμένης με τον περίφημο συντελεστή (4/9).

Αν εκφράσουμε το ύψος αυτής της νοητής κλίμακας σε αρχαίους πήχεις, έχουμε : $2 * 0,444 * 6.367.650m / 0,462 (m/πήχυ) = 12.239.119$ **πήχεις**. Ο αριθμός αυτός ταυτίζεται με πολύ καλή ακρίβεια με το $\phi^{34}(= \phi^{2 \times 17}) = 12.742.938$ όπου ϕ είναι ο αριθμός της χρυσής τομής (=1,618). Η παρατηρούμενη απόκλιση είναι ίση με $(12.239.119 - 12.742.938) / 12.742.938 = - 0,395 = -3,95\%$ (ίδιας περίπου τάξης με την απόκλιση - **3,20%** της μέσης ακτίνας του Παρθενώνα σε σχέση με αυτή, που υπολογίστηκε από τον τύπο $(1/2^{17}) * (4/9) * r_{R_M}$, που αναφέραμε πιο πάνω). Να σημειωθεί ότι το γειτονικό του από αριστερά ϕ^{33} αποκλίνει κατά $(12.239.119 - 7.875.734) / 7.875.734 = + 0,5540 = + 55,40\%$, ενώ το γειτονικό του από δεξιά ϕ^{35} αποκλίνει κατά $(12.239.119 - 20.618.074) / 20.618.074 = - 0,406 = - 40,6 \%$. Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι:

α) Δεκαεπτά(17) είναι και οι ξεχωριστές στάθμες ανέγερσης του Παρθενώνα. Συγκεκριμένα οι εξής: μια της κρηπίδας, δώδεκα των κιόνων (11 σπόνδυλοι + 1 κιονόκρανο), μια του επιστυλίου, μια του θριγκού, μια του γείσου και τέλος μια της στέγης.

β) Δεκαεπτά(17) είναι και όλα τα δυνατά διακοσμητικά μοτίβα που μπορούν να απαντηθούν στη Φύση(!), σύμφωνα με τα σύγχρονα Μαθηματικά (Συμμετρίες - Θεωρία Ομάδων).



Εικ. 81 Το εσωτερικό του Παρθενώνα κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, λίγο πριν την 1^η αναστήλωση Μπαλάνου.

Παράρτημα

1. Πρόταση πρὸς τὴ Σεβαστή Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, ἀναφορικά μὲ τὸ ὕψος τοῦ βάρθρου τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου

Πρόλογος

Ἀναφορικά μὲ τὸ χρυσελεφάντινο ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς στὸν Παρθενῶνα, δὲν ἔχει διασωθεῖ - εὐρεθεῖ μέχρι σήμερα κάποιο στοιχεῖο του. Ἔτσι, ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα δὲν μπορεῖ νὰ ὀδηγηθεῖ σὲ ἀσφαλῆ συμπεράσματα, οὔτε σχετικὰ μὲ τὸ ἀκριβές ὕψος αὐτοῦ τούτου τοῦ ἀγάλματος, οὔτε σχετικὰ μὲ τὸ ἀκριβές ὕψος τοῦ βάρθρου του.

Υπάρχει, βεβαίως, ἡ γενικόλογη ἀναφορά τοῦ Ρωμαίου *Πλίνιου* γιὰ τὸ ὕψος τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς στὸν Παρθενῶνα, χωρὶς ὅμως νὰ διευκρινίζεται, ἐάν σ' αὐτὸ τὸ ὕψος περιλαμβάνεται καὶ τὸ ὕψος τοῦ βάρθρου του ἢ ὄχι. Γιὰ τὴ μορφή του γνωρίζουμε, σίγουρα, περισσότερα πράγματα, λόγῳ τῶν διασωθέντων μεγάλων ἢ μικρῶν ἀντιγράφων του, ἀπὸ τὰ ὅποια τὸ κυριότερο εἶναι ἡ «*Ἀθηνᾶ τοῦ Βαρβακείου*», πού φαίνεται νὰ ἦταν καὶ τὸ πιό πιστό.

Σήμερα, ή διαστασιολόγηση τοῦ ὕψους τοῦ ὑπόψη βάθρου πού ἔχει γίνει ἀποδεκτή, στηρίζεται στήν παραδοχή ὅτι: ὁ ὀφθαλμός τοῦ παρατηρητή θά ἔπρεπε νά ἐξακολουθεῖ νά βλέπει πλήρως τό ἄγαλμα (ἀπό τό πέλμα μέχρι τήν κορυφή), καθώς αὐτός τό πλησίαζε μέσα στό σηκό. Δέν πρέπει, ὅμως, νά ἀποκλειστοῦν καί ἄλλες ἀπόψεις μέ διαφορετικό σκεπτικό.

Μέ ἕνα διαφορετικό, λοιπόν, σκεπτικό ὑποβάλλεται ή παροῦσα πρόταση πρὸς τή **Σεβαστή Ἀκαδημία Ἀθηνῶν**, ἀναφορικά μέ τή διαστασιολόγηση τοῦ βάθρου τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς στόν Παρθενῶνα.

Συγκεκριμένα, ή ἐν λόγω πρόταση ἐδράζεται:

α) Στήν ἀνίχνευση ἀναλογιῶν καί σχέσεων, πού ἀφοροῦν τή δομή τοῦ ὑπόψη ἀγάλματος (ὑπαρξη συγκεκριμένης σχέσης τῶν μερῶν του ὡς πρὸς τό ὅλον).

β) Στή σχέση τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ μέ τό γύρω περιβάλλοντα χῶρο (μεσαῖο κλίτος τοῦ σηκοῦ), καί

γ) Στήν καλύτερη, συμβολική, ἔκφραση τῶν στοιχείων πού ἐξέφραζε ή θεά Ἀθηνᾶ, ὅπως **σοφία** καί **μαχητικότητα**.

Τά στοιχεῖα αὐτά, ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη, δέν θά τὰ παρέλειψε, ἀδιαφορῶντας, ὁ μέγας Φειδίας, ἀλλά ἀντίθετα θά τὰ ἐνέταξε, κατά τή γνώμη μας, μέ μεγάλη εὐφυΐα κατά τήν κατασκευή καί τό στήσιμο τοῦ ἐν λόγω ἀγάλματος, κρύβοντάς τα, ὅμως, ἐπιμελῶς, ἔτσι ὥστε οἱ ἀρχαῖοι προσκυνητές νά τὰ βιώνουν μ' ἕναν ἀδιόρατο, ἀλλά, ταυτόχρονα, συγκλονιστικό τρόπο.

Ἡ παροῦσα πρόταση, παρότι ἐστιάζει, πρωταρχικά, στήν ἐκτίμηση τοῦ ὕψους τοῦ ἐν λόγω βάθρου, ἐντούτοις μπορεῖ, δευτερευόντως, νά ἐρμηνεύσει, μάλλον

πειστικά, και τή διαστασιολόγηση τοῦ μήκους και τοῦ πλάτους τοῦ βάθρου αὐτοῦ, πού βεβαίως μάς εἶναι γνωστά σήμερα, σέ αντίθεση μέ τὸ ὕψος του, τὸ ὁποῖο παραμένει ἄγνωστο.

Τέλος, ἀπό τή θέση αὐτή θέλω νά εὐχαριστήσω θερμά την **κα Δήμητρα Καρλή**, ἐκλεκτή ὑπάλληλο τοῦ Πολεμικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, γιά τήν πολύτιμη και ἀφιλοκερδῆ βοήθειά της, τόσο στή δημιουργία τοῦ, πράγματι, καλαίσθητου ἐξώφυλλου τοῦ παρόντος τεύχους, ὅσο και στήν ὑλοποίηση τῶν, ἐπίσης, καλαίσθητων και μεγάλης ἀκρίβειας γεωμετρικῶν σχημάτων, τὰ ὁποῖα συνοδεύουν και ὑποστηρίζουν τήν παροῦσα μας πρόταση.

Ἀθήνα 15/5/2019

Στάθης Ἀσημάκης

Πολιτικός Μηχανικός Ε.Μ.Π. &

Ἄγρονόμος -Τοπογράφος Μηχανικός Α.Π.Θ.

τ. Προϊστάμενος Σώματος Ἐπιθεωρητῶν Δημοσίων Ἔργων

Ι) Δεδομένα

Η βάση για τη διαστασιολόγηση του Παρθενώνα¹² ήταν τὸ μέγεθος τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς στὸ σηκό. Αὐτό καθόρισε, ἀρχικῶς, τὸ ὕψος τοῦ ναοῦ καί, στὴ συνέχεια, τὸ πλάτος του καὶ τὸ μῆκος του μὲ βάση τὴν ἀναλογία 4/9, πού τηρήθηκε ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα τοῦ ναοῦ, τὸ δαιμόνιο Ἴκτινο. Εἰδικότερα:

α) Κατέστη ἀναγκαῖο νὰ διαπλατυνεῖ ὁ σηκός τοῦ Παρθενῶνα, καθόσον ὁ Φειδίας δὲν ἤθελε νὰ ἐπαναληφθεῖ στὴν Ἀθήνα τὸ αἰσθητικὸ σφάλμα πού εἶχε ὑπάρξει στὴν Ὀλυμπία, ὅπου τὸ ἐπίσης κολοσσιαῖο χρυσελεφάντινο ἄγαλμα τοῦ Δία εἶχε τοποθετηθεῖ ἐκεῖ σὲ «στενόχωρο» σηκό. Διαπλατύνθηκε, λοιπόν, ὁ σηκός τοῦ Παρθενῶνα σὲ βάρος τοῦ πλάτους τῶν πλάγιων πτερῶν τοῦ ναοῦ, δεδομένου ὅτι σὲ κανένα ἄλλο δωρικό ναὸ τοῦ 5^{ου} π.Χ. αἰῶνα δὲν ὑπῆρχε τόσο στενὴ κατὰ μῆκος περίσταση (πτερό), σὲ σχέση πάντα μὲ τὸ πλάτος τοῦ σηκοῦ.

β) Ἡ αὔξηση τοῦ πλάτους τοῦ σηκοῦ, ὅμως, εἶχε ἐπακόλουθα, γιατί ἐπέβαλε νὰ αὔξηθοῦν οἱ κίονες τῶν προστάσεων τοῦ πρόανου καὶ ὀπισθόναου, ἀπὸ

¹² «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 100, 101 καὶ 354.

τέσσερεις(4) σέ ἕξι(6) κίονες καί, ἐν τέλει, ἐπέβαλε νά αὐξηθοῦν καί οἱ κίονες τῶν ἐγκάρσιων πτερῶν ἀπό ἕξι(6) σέ ὀκτώ(8). Αὐτή πάλι ἡ αὐξηση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν κίωνων τῶν κατὰ πλάτος κιονοστοιχιῶν τοῦ Παρθενῶνα εἶχε, μέ τή σειρά της, ὡς ἀποτέλεσμα νά αὐξηθεῖ καί ὁ ἀριθμός τῶν κίωνων τῶν κατὰ μήκος κιονοστοιχιῶν τοῦ ναοῦ ἀπό τοὺς συνήθεις δεκατρεῖς(13)[=2x6+1] κίονες σέ δεκαεπτὰ (17)[=2x8+1] κίονες.

Ὁ σηκός (ἐκατόμπεδον) τοῦ Παρθενῶνα εἶχε χωριστεῖ ἀπό μιά σειρά δίτονων κιονοστοιχιῶν, σέ σχῆμα Π, σέ τρία κλίτη μέ τὸ μεσαῖο κλίτος νά διαθέτει τριπλάσιο περίπου ἄνοιγμα σέ σχέση μέ τὰ ἀκραῖα κλίτη. Μέ τὴν εὐφυῆ αὐτή διάταξη, ὄχι μόνο ἀποφεύχθηκε ἡ δημιουργία αἰσθήματος ἀλλεπάλληλων μακρῶν διαδρόμων μέσα στοῦ σηκό, ἀλλά καί ἐξοικονομήθηκε περισσότερο χῶρος γιὰ τὸ μεσαῖο κλίτος, ὥστε αὐτός νά εἶναι ἄνετος καί κατάλληλος γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τοῦ τεράστιου ἀγάλματος τῆς θεᾶς Ἀθηνᾶς.

Ἐπιπλέον ἐξασφαλίστηκε ἓνα εἶδος ἐσώτερου δομικοῦ πυρῆνα ἀπὸ κατακόρυφους οἰονεῖ δίσκους, σέ σχῆμα Π, μέσα στοῦ βασικό πυρῆνα τοῦ μνημείου(ποῦ σχηματιζόταν ἀπὸ τοὺς τοίχους τοῦ σηκοῦ καί τοῦ ἄδυτου), μέ ἀποτέλεσμα αὐτός ὁ Π δομικός πυρῆνας, ἀγκυρωμένος μάλιστα στοῦ ἀνατολικό τοῖχο τοῦ σηκοῦ, ἔνθεν καί ἔνθεν τῆς θύρας εἰσόδου, νά συμπεριφέρεται πολὺ καλύτερα καί ἀπὸ αἰσθητικῆς καί ἀπὸ στατικῆς ἀποψης.

Ἀναφορικά μέ τοὺς κίονες τῆς Π κιονοστοιχίας τοῦ σηκοῦ δὲν ὑπῆρχε κανένα στοιχεῖο, γιὰ τὸ πῶς ἀκριβῶς ἦσαν. Τὸ πρόβλημα αὐτό θὰ ἔμενε γιὰ πάντα ἄλυτο, ἐάν δὲν βρίσκονταν, τὰ ἔτη: 1970, 1971 καί 1973, σέ

ἀνασκαφές στην **Ἀρχαία ἀγορά** μέλη αὐτῶν τῶν κίωνων ἐντοιχισμένα σὲ κάποια κτίσματα στὸ Μοναστηράκι¹³.

Ἀπὸ τὴ μελέτη αὐτῶν τῶν τεμαχίων προκύπτει ὅτι οἱ ἐν λόγῳ κίονες εἶχαν δεκαέξι(16) ραβδώσεις. Οἱ κίονες τῆς κάτω σειρᾶς εἶχαν κάτω διάμετρο 1,114m καὶ ἐπάνω διάμετρο 0,858m, ἐπομένως παρουσίαζαν μείωση $M = (1,114m - 0,858m) / 1,114m = 0,229 \approx 1/5$, ὄση δηλαδή περίπου ἦταν καὶ ἡ μείωση τῶν κίωνων τῶν ἐξωτερικῶν κιονοστοιχιῶν (τῶν πτερῶν) τοῦ Παρθενῶνα.

Ἐκεῖ, λοιπόν, στὸ εὐρὺ μεσαῖο κλίτος τοῦ σηκοῦ μπροστά ἀπὸ τὴν ἐγκάρσια δίτονη ἐσωτερικὴ κιονοστοιχία τοποθετήθηκε ἀπὸ τὸν Φειδία τὸ κολοσσαῖο **χρυσελεφάντινο ἄγαλμα τῆς θεᾶς Ἀθηνᾶς**, πού ἔφτανε περίπου μέχρι τὴν ὀροφὴ τοῦ σηκοῦ.

Τὸ ἄγαλμα αὐτὸ ἄρχισε νὰ σχεδιάζεται καὶ νὰ δημιουργεῖται ἀπὸ τὸ ἔτος 447 π.Χ. καὶ περατώθηκε τὸ 438 π.Χ. (ἀπαίτησε δηλαδή ἑννέα(9) χρόνια!), ὁπότε καὶ καθιερώθηκε στὴ γιορτὴ τῶν Μεγάλων Παναθηναίων τῆς 85^{ης} Ολυμπιάδας¹⁴.

Τὸ μῆκος καὶ τὸ πλάτος τοῦ βᾶθρου τοῦ ἀγάλματος ἦταν ἀντίστοιχα¹⁵: **8,043m** καὶ **4,096m**. Αὐτές ἦταν εὐρύτερες ἀπὸ τὶς διαστάσεις τοῦ πώρινου δαπέδου - θεμελίου 6,535m x 2,62m, τὸ ὁποῖο διασώζεται καὶ

¹³ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἄρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 362, 364.

¹⁴ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἄρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 383.

¹⁵ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἄρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 353 (Εἰκ. 235).

σήμερα, και υποδεικνύει τὸ σημεῖο τοποθέτησης τοῦ ἐν λόγῳ μνημείου.

Γιὰ τὸ ἀκριβές ὕψος τοῦ ἀγάλματος καὶ συνακόλουθα καὶ τοῦ ὕψους τοῦ βάρους του, ἡ ἔρευνα δὲν ἔχει δώσει ὀριστικές ἀπαντήσεις, λόγω ἔλλειψης ἀκριβῶν στοιχείων καὶ ἀσαφῶν - γενικόλογων ἀναφορῶν.

Ὁ Πausanίας στὸ ἔργο του: «Ἑλλάδος Περιήγησις» («Ἄττικά», παράγραφος 24) ἀναφέρει(σὲ μετάφραση)¹⁶: «Τὸ ἀγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς εἶναι ὄρθιο, φορεῖ χιτῶνα μέχρι τὰ πόδια, καὶ στὸ στήθος του εἶναι φτιασμένο ἀπὸ ἔλεφαντοστοῦν τὸ κεφάλι τῆς Μῆδουσας· στὸ ἕνα της χέρι κρατεῖ μία Νίκη, ψηλὴ τέσσερες πήχες, καὶ στὸ ἄλλο δόρυ· κοντὰ στὰ πόδια της εἶναι ἀσπίδα καὶ κοντὰ στὸ δόρυ ἕνας δράκοντας ἴσως αὐτός ὁ δράκοντας νᾶναι ὁ Ἐριχθόνιος. Στὴ βάση τοῦ ἀγάλματος εἶναι ἀνάγλυφη ἡ γέννηση τῆς Πανδώρας[...].»

Ὁ Ρωμαῖος Πλίνιος στὸ ἔργο του: («*Historia Naturalis*», Liber XXXVI,18)¹⁷, ὅπου ἀναφέρεται στὸ χρυσελεφάντινο

¹⁶ «Πausανίου Ἑλλάδος περιήγησις» (Εἰσαγωγή, Μετάφρασις - Σημειώσεις), Ἐπιμέλεια Ἄνδρ. Ἰ. Πουρνάρα, «Πάπυρος», Ἀθῆναι 1954, σελ. 44.

¹⁷ [...] **18.** *Phidian clarissimum esse per omnes gentes, quae Iovis Olympii famam intellegunt, nemo dubitat, sed ut laudari merito sciant etiam qui opera eius non videre, proferemus argumenta parva et ingenii tantum. neque ad hoc Iovis Olympii pulchritudine utemur, non Minervae Athenis factae amplitudine, cum sit ea cubitorum XXVI - ebore haec et auro constat -, sed in scuto eius Amazonum proelium caelavit intumescente ambitu, in parmae eiusdem concava parte deorum et Gigantum dimicationes, in soleis vero Lapitharum et Centaurorum. adeo momenta omnia capacia artis illi fuere.*

19. *in basi autem quod caelatum est, Πανδώρας γενεσις appellant: dii sunt nascenti . . . s XX numero. Victoria praecipue mirabili, periti mirantur et serpentem ac sub ipsa cuspide aeream sphingem. haec sint obiter dicta de artifice numquam satis laudato, simul ut noscatur illam*

ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς, σημειώνει ὅτι τὸ μέγεθος τοῦ ἐν λόγῳ ἀγάλματος ἦταν XXVI cubitorum, δηλαδή **26 πήχεις**.

Ἀπὸ τὸ γλυπτικὸ αὐτὸ ἀριστούργημα δὲν διασώθηκε, δυστυχῶς, κανένα κομμάτι του μέχρι σήμερα, ἐκτός ἀπὸ λίγα μαρμάρινα τεμάχια τῆς βάσης του¹⁸. Εὐτυχῶς, εἶχαν δημιουργηθεῖ μεγάλα καὶ μικρὰ ἀντίγραφα του, ἕνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα, καὶ μάλιστα πολῦτιμο, εἶναι ἡ «*Ἀθηνᾶ τοῦ Βαρβακείου*»¹⁹, πού βρίσκεται στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Τὸ ὅτι ἡ «*Ἀθηνᾶ τοῦ Βαρβακείου*» εἶναι βέβαιο ἀντίγραφο τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς θεᾶς Ἀθηνᾶς ἀποδεικνύεται, φυσικά, μὲ βάση τὶς παραπάνω περιγραφές τοῦ Πausανία.

Μὲ αὐτά, ὅμως, τὰ λίγα παραπάνω διαθέσιμα στοιχεῖα, πῶς θὰ μπορούσαμε, σήμερα, νὰ προσδιορίσουμε τὸ ἀκριβές ὕψος τοῦ ἐν λόγῳ ἀγάλματος καὶ τὸ ἀκριβές ὕψος τοῦ βάθρου του;

Ἐχουν μέχρι τώρα ὑπάρξει πολλές προτάσεις γιὰ τὴ λύση αὐτοῦ τοῦ γρίφου. Εἰδικότερα, ὁ διαπρεπὴς μελετητὴς τοῦ Παρθενῶνα, καθηγητὴς καὶ ἀκαδημαϊκός

magnificentiam aequalem fuisse et in parvis.[...](Pliny's: «*Historia Naturalis*», Liber XXXVI, 18).

¹⁸ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 374 (Εἰκ. 243).

¹⁹ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 383, 384.

Ἀναστάσιος Κ. Ὀρλάνδος, στὸ περίφημο ἔργο του: «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος» Τόμος Β΄ + Γ΄, Βιβλιοθήκη τῆς «Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977-1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελίδες: 379, 380, 381 καὶ 382 ἀναφέρει διεξοδικά, μεταξύ ἄλλων, καὶ τὰ ἑξῆς:

«[...]Πόσον δὲ ἦτο τὸ ὀλικόν ὕψος τοῦ βάθρου, δυνάμεθα νὰ συναγάγωμεν ἐκ τῶν ἑξῆς συλλογισμῶν: ἡ ἄνω του ἐπιφάνεια δὲν ἔπρεπε νὰ εὕρισκεται ὑψηλότερον τοῦ ὀφθαλμοῦ ἀνδρός ἰσταμένου ἐπὶ τοῦ δαπέδου τοῦ σηκοῦ, διότι ἄλλως θὰ ἐκρύπτετο μέρος τοῦ χρυσοῦ τοῦ ἀγάλματος, δυνατόν δὲ καὶ τοῦ ἐλέφαντος τῶν ποδῶν. Τὸ ἀπὸ τοῦ δαπέδου ὕψος τοῦ ὀφθαλμοῦ παρατηρητοῦ λαμβάνεται γενικῶς 1,50μ. Θὰ πρέπει λοιπόν νὰ δεχθῶμεν, ὅτι τὸ ὕψος τοῦ βάθρου δὲν ἦτο πολὺ μεγαλύτερον τοῦ 1,50μ.

Πρὸς εὐρεσιν τοῦ πιθανοῦ ὕψους τούτου μᾶς βοηθοῦν τὰ ἀντιγράφοντα ἐν σμικρύνσει τὸ κολοσσαῖον ἄγαλμα μικρότερα ἀγαλμάτια τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Βαρβακείου καὶ τῆς Ἀθηνᾶς *Lenormant*. Τοῦ πρώτου ἀγαλματίου τὸ ὕψος τοῦ βάθρου εἶναι τὸ 1/8 τοῦ ὀλικοῦ ὕψους τοῦ βάθρου μέχρι τῆς κορυφῆς τοῦ κράνου. Εἰς τὸ ἀγαλμάτιον *Lenormant* εἶναι τὸ 1/6 μέχρι τῆς κεφαλῆς, ἀλλ’ ἐάν ἐσώζετο καὶ τὸ κράνος θὰ ἦτο καὶ αὐτὸ τὸ 1/8 τοῦ ὕψους τοῦ ἀγάλματος. Ἡ βάσις τοῦ ἀγαλματίου *Lenormant* κοσμεῖται μὲ ζωφόρον ἐξ ἀναγλύφων μορφῶν εὕρισκομένων, δυστυχῶς, εἰς κακὴν κατάστασιν.

Ὁ Πausanίας μᾶς λέγει ὅτι τὸ ἀρχικόν βάθρον ἦτο κεκοσμημένον διὰ ζωφόρου εἰκονιζούσης τὴν γέννησιν τῆς Πανδώρας. Ἀφ’ ἐτέρου ὁ Πλίνιος μᾶς δίδει ὡς ὕψος τοῦ ἀγάλματος 26 πόδας (=11,544μ.), ἀλλὰ δὲν μᾶς λέγει,

ἂν οὗτοι περιλαμβάνουν καὶ τὸ ὕψος τοῦ βάθρου. Ἐάν υποθέσωμεν ὅτι 11,544μ. ἦτο τὸ ὕψος μόνον τοῦ ἀγάλματος τοῦ βάθρου, εὐρίσκεται ἐκ τῶν ἀγαλματίων τοῦ Βαρβακείου καὶ Lenormant ὅτι θὰ ἦτο κατὰ μέσον ὄρον $(1,283 + 2,012) / 2 = 1,652\mu.$

Τόσον, ὅμως, ὕψος βάθρου θὰ ἦτο πολὺ, δι' ὃν λόγον ἤδη εἵπομεν διότι θὰ εὐρίσκετο ὑπὲρ τὴν στάθμην τοῦ ὀφθαλμοῦ τοῦ παρατηρητοῦ. Ἐκτός ὅμως τούτου, ἐάν δεχθῶμεν ὡς ὕψος τὸ 1,652μ. λαμβάνομεν ὡς ὕψος τοῦ ἀγάλματος $11,544 + 1,652 = 13,196\mu.$ διὰ βάθρον ὁμοῦ καὶ ἄγαλμα. Ἐάν πάλι θεωρήσωμεν ὅτι οἱ 26 πόδες τοῦ Πλινίου περιελάμβανον καὶ τὸ βάθρον, τότε τὸ ὕψος τοῦ βάθρου προκύπτει μικρότερον τοῦ 1,50μ., ὅπερ μόνον μετρεῖς στρώσεις ἠδύνατο νὰ κατασκευασθῇ. Θὰ ἀπηρτίζετο λοιπὸν τὸ βάθρον τῆς Παρθένου, ὅπως καὶ τὸ τῶν ἀγαλματίων, ἐκ τριῶν μελῶν μιᾶς βάσεως κάτω, ἐνός κορμοῦ ἐν τῷ μέσῳ καὶ μιᾶς στέψεως ἄνω, οὕτω δὲ τὸ ἀναπαρέστησε καὶ ὁ Stevens.[...].

Κατὰ τὰς νεωτέρας ἀντιλήψεις, ἴσως ἢ βραχυτέρα βάσις συμβιβάζεται καλύτερον, διότι κάμνει τὴν μορφήν νὰ ἐμφανίζεται ἐν συνόλῳ μὲ ἀνάτασιν καθ' ὕψος, δεδομένου ὅτι ὁ Φειδίας συμφώνως πρὸς τὰς ἀξιολπίστους ἀπὸ ἀπόψεως ὕψους ἀπομιμήσεις, εἶχε πλάσει τὴν μορφήν τῆς θεᾶς μὲ πολὺ συμπεπιεσμένας καὶ πλατείας ἀναλογίας καὶ εἶναι ἀμφίβολον, ἐάν θὰ ἦτο σύμφωνον πρὸς τὰς καλλιτεχνικὰς ἀντιλήψεις του νὰ ἐξασθενήσῃ τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν διὰ τῆς πλατυτέρας βάσεως ἢ τουναντίον νὰ τὴν ἐνισχύσῃ.

Ἡ μεγαλύτερα ἕκτασις τῆς βάσεως φαίνεται ὡς καὶ τόσα ἄλλα στοιχεῖα εἰς τὸ ἔργον τοῦ Φειδίου, νὰ δεικνύει ὅτι ἦτο ἀκόμη προσηλωμένος πρὸς ἀρχαιότερους

τρόπους συνθέσεως. Ως άφορμή, όμως, έκτελέσως τής βάσεως τόσον πλατείας, δυνατόν νά θεωρηθῆ καί τὸ πολύτιμον ὑλικόν τής μορφῆς, ὅπερ ἔπρεπε νά προστατευθῆ ἀπό τὸν κίνδυνον ἐγγυτέρας ἐπαφῆς του ὑπὸ τοῦ κοινοῦ, τοῦθ' ὅπερ δὲν ἴσχυε βέβαια διὰ τὰς ἐκ μαρμάρου ἐκτελεσθείσας ἀπομιμήσεις. Δὲν πρέπει λοιπόν νά ἐκπληττώμεθα, ἐάν οἱ ἐκτελεσταί των ἐφειδωλεύθησαν τὰ ἔξοδα καί τὸν κόπον νά ἀποδώσουν ἀναλόγως τὸ ὀλιγώτερον σπουδαῖον μέρος τοῦ ἔργου εἰς μέγεθος, τὸ ὁποῖον οὐδόλως συνεφώνει πρὸς τὴν μεταγενεστέραν καλαισθησίαν.»

Τὴν ἀποψη τοῦ καθηγητῆ **Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου** φαίνεται ὅτι ἀσπάζεται καί ὁ ἐπίσης διαπρεπῆς καθηγητῆς καὶ ἀκαδημαϊκός, καὶ ἓνας ἐκ τῶν κυρίων συντελεστῶν τοῦ μεγάλου ἔργου τῆς ἀναστύλωσης τῶν μνημείων τῆς Ἀκρόπολης τῶν τελευταίων χρόνων, ὁ ἀξιότιμος καὶ σεβαστός κ. **Μανώλης Κορρές**, ὁ ὁποῖος σέ ἄρθρο του, πού, μεταξύ ἄλλων, περιλήφθηκε στὸ ἐξάιρετο βιβλίον τοῦ «ΣΚΑΪ»: «Γνωρίζοντας τὴν Ἀκρόπολη. Οἱ εἰδικοί μιλοῦν γιὰ τὸν ἱερό βράχο», Ἀθήνα 2010, μὲ τίτλο: «Συνομιλῶντας μὲ τὸν Μανώλη Κορρέ γιὰ τὸν χρυσὸ αἰῶνα τοῦ Περικλῆ καὶ τὸν Παρθενῶνα», στη σελίδα 84, ἀναφερόμενος στὸ χρυσελεφάντινο ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου, σημειώνει:

«[...]Τώρα τὸ ἄγαλμα, στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ Παρθενῶνα, ἔχει ὕψος περίπου 10 μέτρα καὶ εἶναι στημένο πάνω σὲ ἓνα βάθρο μαρμαρίνο πολὺ μεγάλο. Τὸ βάθρο εἶναι σχεδόν 9 μέτρα πλατὺ ἐπὶ 4 καὶ ἔχει ὕψος σχεδόν 1 ½ μέτρο.[...]».

Ὅπως, ἔχει διαπιστωθεῖ ἀπὸ τους μελετητές τοῦ

Παρθενῶνα, ουσιαστικά από τὸν ἀρχιτέκτονα **W.W. Lloyd**, συνεργάτη τοῦ **Penrose**²⁰, οἱ ἀναλογικὲς σχέσεις πού ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ στὸ σχεδιασμό τοῦ ναοῦ αὐτοῦ, παρουσιάζουν σταθερά τὸν ἀριθμὸ **πέντε(5)** ὡς διαφορὰ τῶν ἀναλογικῶν τους ὄρων. Πράγματι, ἔχουμε: **4/9** (ὁ κυρίαρχος λόγος), **1/6**, **2/7**, **3/8**, **5/10**, **6/11**, **7/12**, **8/13**, καὶ **9/14**.

Ἐπίσης, ὁ ἀριθμὸς **πέντε (5)** ἐνυπάρχει στὸ λόγο **1/5**, που ἐφαρμόστηκε στὴ μείωση τῶν κίωνων καὶ στὴν κατά μῆκος διαστασιολόγηση τοῦ ἄβακα τῶν κιονοκράνων τῶν κίωνων τῶν πτερῶν τοῦ Παρθενῶνα, καθὼς καὶ στὸ λόγο **2/5** πού ἐφαρμόστηκε στὸ σχεδιασμό τοῦ σημείου τῆς μέγιστης ἔντασης στοὺς κίονες τοῦ ἴδιου αὐτοῦ ναοῦ.

Διαπιστώνουμε ὅτι ὁ ἀριθμὸς **πέντε (5)** διατρέχει σάν ὑπόγειο ὑπολογιστικὸ ρεῦμα ὅλη τὴ σχεδίαση τοῦ Παρθενῶνα. Ἐξάλλου, πῶς θὰ μπορούσε νὰ γίνεῖ διαφορετικὰ, ἀφοῦ αὐτός ὁ ἀριθμὸς σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὸ **Φ**(χρυσή τομή), δεδομένου ὅτι ὁ λόγος τῆς διαγωνίου τοῦ **κανονικοῦ πενταγώνου** πρὸς τὴν πλευρά του εἶναι ἴσος μὲ τὸ **Φ(=1,618)**, καὶ ἐπίσης σύμφωνα μὲ τοὺς ἀρχαίους ὁ πέντε (5) εἶναι θεμελιώδης ἀριθμὸς, καθόσον εἶναι ὁ πρῶτος στὴ σειρά ἀριθμὸς πού συντίθεται(δομεῖται) ἀπὸ τὸν πρωταρχικὸ ἄρτιο ἀριθμὸ, τὸ δύο(2), καὶ τὸν πρωταρχικὸ περιττὸ ἀριθμὸ, τὸ τρία(3).

²⁰ «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 678, 679.

II) Ἡ νέα πρόταση

Ἡ παροῦσα πρόταση προέκυψε ἀπὸ τὴ σκέψη ὅτι κατὰ τὸ σχεδιασμό, τὴν ὑλοποίηση καὶ τὴν τοποθέτηση τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου, πρυτάνευσαν κάποιες ἀπὸ τὶς παραπάνω ἀναφερθεῖσες ἀναλογίες, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται καὶ ἡ κατὰ τὸ σχεδιασμό τοῦ ναοῦ ὑφέρπουσα χρυσή τομή(φ).

Εἰδικότερα, ἐάν παρατηρήσουμε μὲ προσοχή τὸ ἄγαλμα τῆς «*Ἀθηνᾶς τοῦ Βαρβακείου*», πιστό ἀντίγραφο τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος στὸν Παρθενῶνα, καὶ κάνουμε τὶς ἀπαραίτητες μετρήσεις θὰ διαπιστώσουμε ὅτι τὸ ὕψος τῆς φτερωτῆς Νίκης, πού κρατᾶει ἡ Ἀθηνᾶ στὸ δεξὶ τῆς χέρι, εἶναι μὲ μεγάλη προσέγγιση τὸ $1/5$ τοῦ ὅλου ὕψους τοῦ ἀγάλματος (χωρὶς βεβαίως τὴ βάση του).

Αὐτὴ ἡ συσχέτιση ($1/5$) φαίνεται ἀκόμα πιὸ λογική, ἂν σκεφτοῦμε ὅτι τὸ μῆκος τοῦ ἄβακα τῶν κιονοκράνων εἶναι ἴσο με τὸ $1/5$ τοῦ μήκους τῶν κίωνων τοῦ ναοῦ, καὶ ἐπομένως, ἀφοῦ αὐτός ὁ λόγος ($1/5$) ἰσχύει γιὰ μιὰ κατακόρυφη δομὴ(κίονας) καὶ μιὰ ὀριζόντια δομὴ (ἄβακας), πού εἶναι βεβαίως σὲ συνάφεια, πόσο μᾶλλον θὰ ἰσχύει γιὰ δύο ἴδιας κατεύθυνσης δομές, πού εἶναι ἐπίσης σὲ συνάφεια, ὅπως τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς καὶ αὐτὸ τῆς φτερωτῆς Νίκης. Μάλιστα, καὶ στὶς δύο αὐτὲς περιπτώσεις ἡ μιὰ δομὴ κρατᾶ τὴν ἄλλη - ὁ κίονας τὸν ἄβακα στὴν πρώτη περίπτωση καὶ ἡ Ἀθηνᾶ τὴ φτερωτὴ Νίκη στὴ δεύτερη περίπτωση.

Έπομένως, με βάση τη μαρτυρία του Πausανία για το μέγεθος της Νίκης (4 πήχεις), μπορούμε να εικάσουμε βάσιμα ότι το ύψος του χρυσελεφάντινου αγάλματος θα μπορούσε να ήταν ίσο με

$$5 * 4 \text{ πήχεις} = \mathbf{20 \text{ πήχεις}},$$

ήτοι:

$$20 \text{ πήχεις} * 0,462\text{m/πήχyu} = \mathbf{9,24\text{m}}.$$

Με την ίδια παραπάνω λογική θα μπορούσαμε να εικάσουμε και για το ποιο θα ήταν το ύψος του βάθρου του χρυσελεφάντινου αγάλματος. Θεωρούμε, λοιπόν, λογικό να δεχτούμε ότι μεταξύ του ύψους του βάθρου και του ύψους της όλης γλυπτικής κατασκευής θα υπήρχε ή ίδια παραπάνω σχέση, $1/5$, γιατί και αυτά τα δύο στοιχεία βρίσκονται σε συνάφεια και έχουν σχέση φέροντος και φερόμενου, μόνο που στην τελευταία αυτή περίπτωση η σχέση τους έχει αντίθετο πρόσημο, δηλαδή δεν είναι η όλη γλυπτική κατασκευή που φέρει τη βάση του, αλλά, αντίθετα και όπως είναι φυσικό, η βάση φέρει την όλη γλυπτική κατασκευή. Κατόπιν των παραπάνω θα ίσχυε η εξίσωση:

$$x = (1/5) * (20 + x),$$

όπου x είναι το ύψος του βάθρου, που η λύση της δίνει εύκολα $x = \mathbf{5 \text{ πήχεις}}$, δηλαδή το ύψος του βάθρου θα ήταν ίσο με:

$$5 \text{ πήχεις} * 0,462\text{m/πήχyu} = \mathbf{2,30\text{m}}.$$

Έάν, μάλιστα, υποθέσουμε ότι το κοντάρι της θεᾶς ἐξεῖχε της κεφαλής της κατά **ἓνα (1) πήχyu**, που μοιάζει πολύ λογικό, τότε φτάνουμε στο συνολικό ἀριθμό: **26 πήχεις** (= 5 πήχεις το ύψος του βάθρου + 20 πήχεις το ύψος του αγάλματος + 1 πήχyuς ή προεξοχή του κονταριού), τὸν ὁποῖο ἀναφέρει ὁ Πλίνιος, ὅπως εἶδαμε πῶς πάνω. Σὲ

αυτή την περίπτωση, τὸ ὄλο μνημεῖο (βάση καὶ ἄγαλμα μαζί) θὰ εἶχε συνολικό ὕψος:

$$26 \text{ πήχεις} * 0,462\text{m/πήχyu} = \mathbf{12\text{m.}}$$

Ἐπομένως, θὰ ἀπέμενε ικανό κενό, ὁ λεγόμενος «ἀέρας», μέχρι τὴν ὀροφή τοῦ ναοῦ τουλάχιστον ἴσο μὲ

$$\pm 13,19\text{m} - 12,00\text{m} = \mathbf{\pm 1,19\text{m}},$$

δεδομένου ὅτι τὸ ὕψος τῆς ξύλινης ὀροφῆς τοῦ σηκοῦ ἄρχιζε ἀπὸ τὴν ἄνω στάθμη τοῦ θράνου ἢ ὑποδοκίου, ἢ ὁποῖα βρισκόταν στὸ $\pm 13,19\text{m}$, σύμφωνα μὲ τοὺς ὑπολογισμοὺς τοῦ καθηγητῆ Ὁρλάνδου²¹.

Ἐάν, ὅμως, δεχτοῦμε ὡς ὕψος τοῦ βάρου τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς τοὺς πέντε(5) πήχεις(=2,30m), τότε ξεπερνιέται τὸ ὄριο τοῦ 1,5m πού εἶχε δεχτεῖ ὁ καθηγητῆς Ἀναστάσιος Κ. Ὁρλάνδος καὶ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ σκεπτικό του ὅτι, δηλαδή, ὁ ὀφθαλμὸς ἑνὸς ἄντρα πού στεκόταν στὸ δάπεδο τοῦ σηκοῦ θὰ ἔπρεπε νὰ βλέπει τὸ ἐπιβλητικό αὐτὸ ἄγαλμα, χωρὶς νὰ κρύβεται τὸ παραμικρὸ ἀπὸ τὸ χρυσὸ τῶν ποδῶν του.

Κατὰ τὴν ταπεινὴ μας ἄποψη, τὸ ἐν λόγω ἄγαλμα ἔτσι κι ἄλλιῶς τὸ ἔβλεπε ὁ παρατηρητῆς - ἐπισκέπτης προσκυνητῆς ὀλόκληρο, δηλαδή ἀπὸ τὸ πέλμα του μέχρι τὴν κορυφή του, ἤδη καθὼς αὐτὸς τὸ πλησίαζε ἀπὸ τὴ θύρα τοῦ σηκοῦ. Ὅταν, ὅμως, θὰ ἔφτανε πιὸ κοντὰ στὸ ἄγαλμα τῆς θεᾶς, θὰ ἔπρεπε, ἀντίθετα, νὰ ὑπάρχει ἕνα «ἐμπόδιο», ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἕνα αἶσθημα

²¹ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 471.

ἀπρόσιτου καὶ ὄχι οἰκειότητας πρὸς τὴν εἰκονιζόμενη θεά.

Ἐπιπλέον, γιὰ τὸν εἰσερχόμενο προσκυνητὴ στὸ σηκὸ καὶ μέχρι νὰ πλησιάσει αὐτὸς περισσότερο τὸ μὲ ὕψος βάθρου 1,50m ὑπόψη ἄγαλμα, καὶ κατ' ἐπέκταση τὴ λατρευόμενη θεά, θὰ φαινόταν ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ ἦταν τοποθετημένη πολὺ χαμηλά, πρᾶγμα πού θὰ μείωνε, οὐσιαστικά θὰ ἀκύρωνε, τὴν ἐπιβλητικότητα, τὴν ὁποία θὰ ἤθελε νὰ προσδώσει ὁ δημιουργὸς της. Καὶ παρόλο τὸ μεγάλο μέγεθος τοῦ ἀγάλματος, θὰ φαινόταν, σὰν νὰ πατάει σχεδὸν ἡ θεά Ἀθηνᾶ στὸ δάπεδο τοῦ σηκοῦ, ὡσεὶ δηλαδή θνητὴ, πρᾶγμα ἀπαράδεκτο.

Τέλος, μὲ τὸ ὑψηλότερο βάθρο θὰ ἐναρμονίζονταν ἀφενὸς καλύτερα στὰ μάτια τοῦ ἐπισκέπτη - προσκυνητὴ, τὰ κατασκευασμένα σκόπιμα μὲ πλατιῆς ἀναλογίες τμήματα τοῦ ἀγάλματος ἀπὸ τὸ μεγάλο Φειδία, καὶ ἀφετέρου θὰ ἔμπαινε μεγαλύτερο ἐμπόδιο στοὺς βέβηλους νὰ βάλουν χέρι πάνω στὰ χρυσά τῆς θεᾶς.

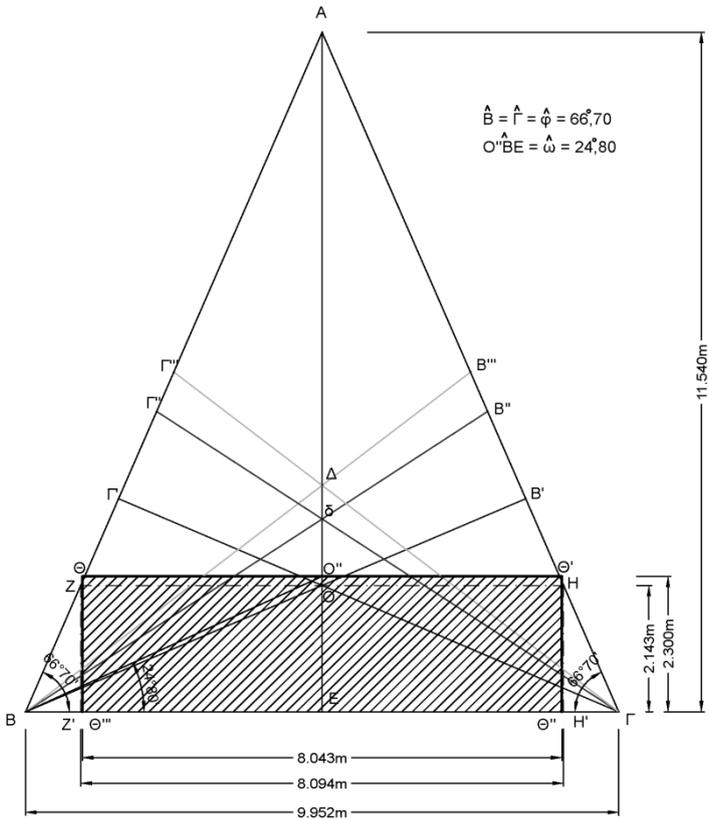
III) Στοιχεῖα πού ἐνισχύουν τὴ νέα πρόταση.

Ἡ διαστασιολόγηση τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ ὕψους τοῦ βάθρου του ὑπαγορεύτηκε, ἐπίσης, ὅπως θὰ φανεῖ ἀπὸ τὰ παρακάτω ἀναφερόμενα, καὶ ἀπὸ ἄλλους λόγους, πού σχετίζονταν ἄμεσα μὲ τὸ περιβάλλον του (σηκός), ὥστε νὰ ὑπηρετεῖται καλύτερα ἢ σύνδεσή του μὲ τὸ ὅλο οἰκοδόμημα τοῦ Παρθενῶνα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ λόγους βαθύτατα συμβολικούς, πού σχετίζονταν μὲ ὅσα ἐξέφραζε ἡ θεὰ Ἀθηνᾶ στοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες, δηλαδή τὸν ὀρθὸ λόγο, τὴ σοφία, καθὼς καὶ τὴ μάχη (πολεμικότητα). Εἰδικότερα:

Α)Θεωροῦμε τὸ νοητὸ κατακόρυφο ἰσοσκελές τρίγωνο (ΑΒΓ) πού ἔχει ὡς κορυφή τὴν κεφαλὴ τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς, καὶ ὡς βάση του τὴν εὐθειᾶ(ἴχνος) τοῦ δαπέδου τοῦ σηκοῦ, πού ὀρίζεται μεταξὺ τῶν ἐσώτερων γραμμῶν τῶν κατὰ μῆκος κιονοστοιχιῶν τοῦ σηκοῦ (βλέπε τὸ ἀριθ. 1 συνοδευτικὸ σχεδιάγραμμα πού ἀκολουθεῖ).

Τὸ ἀντίστοιχο στὴ βάση ὕψος αὐτοῦ τοῦ τριγώνου ἔχει μῆκος 25πῆχεις (=11,54m). Γιά τὴν εὕρεση τοῦ μήκους τῆς βάσης του θὰ στηριχθοῦμε στὶς σχετικὲς μετρήσεις τοῦ καθηγητῆ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου στὸ σηκὸ τοῦ Παρθενῶνα²². Συγκεκριμένα :

²² «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος», Τόμος Α' (Πυκτοὶ Πίνακες), τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «Ἐν Ἀθήναις



Σχήμα 1. Κατά μήκος τομή του βάθρου του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνᾶς Παρθένου, στον Παρθενώνα.

Θέση 1(άρκετά μπροστά από τὸ ἄγαλμα).

Μὲ βάση τις διαστάσεις τῶν πλακῶν τοῦ σηκοῦ ἔχουμε πλάτος μεσαίου κλίτους σηκοῦ:

$$(1,210\text{m}/2 + 1,635\text{m} + 1,630\text{m} + 1,640\text{m} + 1,645\text{m} + 1,632\text{m} + 1,690\text{m} + 1,222\text{m}/2) = 11,088\text{m}$$

καὶ ἄρα καθαρή ἀπόσταση τῶν κατὰ μήκος κιονοστοιχιῶν σηκοῦ:

$$11,088\text{m} - [(1,114\text{m}/2) + (1,114\text{m}/2)] = \mathbf{9,974\text{m}}.$$

Θέση 2(πίσω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα).

Μὲ βάση πάλι τις διαστάσεις τῶν πλακῶν τοῦ σηκοῦ ἔχουμε πλάτος μεσαίου κλίτους σηκοῦ:

$$(1,220\text{m}/2 + 0,990\text{m} + 1,298\text{m} + 1,252\text{m} + 1,412\text{m} + 1,439\text{m} + 1,146\text{m} + 1,280\text{m} + 1,008\text{m} + 1,222\text{m}/2) = 11,045\text{m}$$

καὶ ἐπομένως καθαρή ἀπόσταση τῶν κατὰ μήκος κιονοστοιχιῶν τοῦ σηκοῦ:

$$11,045\text{m} - [(1,114\text{m}/2) + (1,114\text{m}/2)] = \mathbf{9,931\text{m}}.$$

Ἄρα ἡ μέση καθαρή ἀπόσταση τῶν κατὰ μήκος κιονοστοιχιῶν τοῦ σηκοῦ εἶναι:

$$(9,974\text{m} + 9,931\text{m})/2 = \mathbf{9,952\text{m}}.$$

Ἐάν, τώρα, θεωρήσουμε ὡς ὕψος τοῦ βάθρου τὰ 2,30m, τότε ἔχουμε:

$$\epsilon\phi\omega = 2,30\text{m} / [(9,952\text{m}/2)] = 0,462 \Rightarrow \omega = \mathbf{24^\circ,80}.$$

Ἐπίσης, ἐάν θεωρήσουμε ὡς συνολικό ὕψος βάθρου καὶ ἀγάλματος τὰ $9,24\text{m} + 2,30\text{m} = \mathbf{11,54\text{m}}$, τότε θὰ ἔχουμε:

$$\epsilon\phi\phi = 11,54\text{m} / [(9,952\text{m}/2)] = 2,319 \Rightarrow \phi = \mathbf{66^\circ,70},$$

$$\text{ὁπότε: } \omega + \phi = 24^\circ,80 + 66^\circ,70 = \mathbf{91^\circ,51 \approx 90^\circ},$$

πρᾶγμα πού σημαίνει ὅτι τὸ πέλαμα τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς, πάνω στὸ βάθρο του, βρισκόταν οὐσιαστικά πάνω στὸ σημεῖο τομῆς τῶν ὑψῶν (**ὀρθόκεντρο**) τοῦ νοητοῦ ἰσοσκελοῦς τριγώνου πού ἀναφέραμε πιό πάνω.

Πῶς θὰ μποροῦσε, ἄλλωστε, νὰ συμβαίνει διαφορετικά, ἀφοῦ ἡ θεὰ Ἀθηνᾶ ἦταν ἡ θεὰ τῆς σοφίας καὶ βεβαίως τοῦ **ὀρθοῦ** λόγου, ἐξ οὗ καὶ ἡ θέση της πάνω στο **...ὀρθόκεντρο(!)**.

Ἡ θεωρητικὴ (ἀκριβῆς) στάθμη τοῦ ὀρθόκεντρου(**O**) τοῦ νοητοῦ αὐτοῦ ἰσοσκελοῦς τριγώνου (ΑΒΓ) ἀπὸ τὴ βάση του εἶναι:

$$(9,952\text{m}/2) * \epsilon\phi(90^\circ - 66^\circ, 70) = (9,952\text{m}/2) * \epsilon\phi(23^\circ, 30) = 4,976\text{m} * 0,4307 = \mathbf{2,143\text{m}}.$$

Ἐπομένως, ἡ διαφορὰ(σφάλμα) μεταξύ τῆς στάθμης τῆς ἄνω ἐπιφάνειας τοῦ βάρου, σύμφωνα με τὴν παροῦσα πρότασή μας καὶ τοῦ ὀριζόντιου ἐπιπέδου πού διέρχεται ἀπὸ τὸ ὀρθόκεντρο (**O**) τοῦ νοητοῦ ἰσοσκελοῦς τριγώνου (ΑΒΓ) εἶναι ἴση μὲ:

$$2,30\text{m} - 2,143\text{m} = 0,157\text{m} = \mathbf{15,7\text{cm}}$$

Εἶναι σημαντικό, ἐπίσης, ὅτι ἡ μεγάλη διάσταση (μῆκος) τῆς ὑπόψη βάσης²³ ἦταν **8,043m**, πρᾶγμα πού σημαίνει ὅτι τὰ μέσα τῶν ἄνω πλευρῶν τῆς νότιας καὶ τῆς βόρειας παρεῖδς τῆς βάσης σχεδόν συνέπιπταν μὲ τὰ σημεῖα τομῆς τῆς ὀριζόντιας εὐθείας πού διερχόταν ἀπὸ τὸ ὀρθόκεντρο(**O**) τοῦ νοητοῦ ἰσοσκελοῦς τριγώνου (ΑΒΓ).

Πράγματι, τὸ μῆκος τῶν πλευρῶν (**OZ**) καὶ (**OH**) τῶν ἀντίστοιχων τριγώνων (**ΑΟΖ**) καὶ (**ΑΟΗ**) εἶναι ἴσες μὲ

$$[(11,54\text{m} - 2,143\text{m}) / \epsilon\phi(66^\circ, 70)] = 9,397\text{m} / 2,322 = \mathbf{4,047\text{m}},$$

ἐνῶ ἡ νότια καὶ ἡ βόρεια πλευρά τοῦ βάρου ἀπεῖχαν

²³ «Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 353.

στην πραγματικότητα από τον κεντρικό άξονα (ΑΕ) απόσταση ίση με $(8,043\text{m}/2)=\mathbf{4,022\text{m}}$, παρουσίαζαν δηλαδή διαφορά (σφάλμα) μεταξύ τους ίση με: $4,047\text{m} - 4,022\text{m} = \mathbf{0,025\text{m} = 2,5\text{cm}}$.

Έπομένως, η ισότητα (με μεγάλη ακρίβεια) του μήκους του εϋθύγραμμου τμήματος (ΖΗ) = $(2 \times 4,047\text{m}) = \mathbf{8,094\text{m}}$, πού θεωρητικά διέρχεται από το όρθόκεντρο (Ο) του τριγώνου (ΑΒΓ) και περιορίζεται από τὰ ἴσα σκέλη του παραπάνω τριγώνου, με το μήκος του εϋθύγραμμου τμήματος (ΘΘ') = $\mathbf{8,043\text{m}}$, τὸ ὁποῖο ἐκφράζει τὸ πραγματικό μήκος του βάθρου του χρυσελεφάντινου ἀγάλματος, μπορεῖ νὰ ἐρμηνεύσει κατὰ τὴ γνώμη μας καὶ τὸν τρόπο διαστασιολόγησης του μήκους του ὑπόψη βάθρου ἀπὸ τὸν ἀσύγκριτο Φειδία.

Β)Με μία τέτοια τοποθέτηση του ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς, δηλαδή πάνω σὲ βάση πού ἡ ἄνω ἐπιφάνειά της τέμνει τὸν κατακόρυφο ἄξονα (ΑΕ) σχεδόν στὸ σημεῖο του ὀρθόκεντρου (Ο), τὸ ἰδεατὸ τρίγωνο (ΑΒΓ) διαιρεῖται σὲ δύο ἐπιφάνειες πού ἔχουν μία χαρακτηριστικὴ σχέση μεταξύ τους.

Συγκεκριμένα, τὸ ἐν λόγω τρίγωνο (ΑΒΓ) διαιρεῖται στὸ τρίγωνο (ΑΖΗ) καὶ στὸ ἰσοσκελὲς τραπέζιο (ΖΒΓΗΖ) (βλέπε τὸ ἀριθ. 1 συνοδευτικὸ σχῆμα), πού ἔχουν ἔμβαδά ἀντίστοιχα: $(1/2) * [2 * [(11,54\text{m} - 2,143\text{m}) / \epsilon\phi 66^{\circ},70] * (11,54\text{m} - 2,143\text{m})] = [(11,54\text{m} - 2,143\text{m})^2] / 2,322 = (9,397)^2\text{m}^2 / 2,322 = \mathbf{38,029 \text{ m}^2}$, καὶ $(1/2) * 9,952\text{m} * 11,54\text{m} - 38,029 \text{ m}^2 = 57,423\text{m}^2 - 38,029 \text{ m}^2 = \mathbf{19,394 \text{ m}^2}$. Αὐτές οἱ δύο ἐπὶ μέρους ἐπιφάνειες ἀντιπροσωπεύουν, ἀντίστοιχα, τὰ: $38,029 \text{ m}^2 / 57,423\text{m}^2 = \mathbf{0,66 \approx 0,64 = 16/25}$ καὶ $19,394 \text{ m}^2 / 57,423\text{m}^2 = \mathbf{0,34 \approx 0,36 = 9/25}$ τῆς

υπόψη όλικῆς ἰδεατῆς τριγωνικῆς ἐπιφάνειας(ΑΒΓ) καὶ μεταξύ τους ἔχουν σχέση ἴση μὲ: $[(9/25) / (16/25)] = 9/16 = (8+1)/(17-1)$.

Μάλιστα, καὶ οἱ παραπάνω λόγοι 16/25 καὶ 9/25 μποροῦν νὰ γραφοῦν καὶ μὲ τὴ μορφή: $16/25 = (17-1) / (17+8)$ καὶ $9/25 = (8+1) / (8+17)$, ὅπου οἱ ἀριθμοὶ **ὀκτώ (8)** καὶ **δεκαεπτὰ (17)**, παραπέμπουν ἀντίστοιχα στοὺς κίονες τῶν κατὰ πλάτος καὶ κατὰ μῆκος κιονοστοιχιῶν τοῦ Παρθενῶνα.

Στοὺς ἴδιους αὐτοὺς χαρακτηριστικούς ἀριθμοὺς ὀκτώ(8) καὶ δεκαεπτὰ(17) παραπέμπει καὶ τὸ πλάτος τοῦ υπόψη βάρου(περίγραμμα τῆς βάσης του), πού σύμφωνα μὲ τον καθηγητὴ Ὁρλάνδο²⁴ ἦταν **4,096m**.

Πράγματι, ἐάν θεωρήσουμε τὸ νοητὸ κατακόρυφο τρίγωνο (ΜΚΛ) μὲ κορυφή Μ τὴν κεφαλή τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς καὶ βάση τὴν εὐθεῖα (ΚΛ), ἡ ὁποία συνδέει τὰ μέσα τῶν μακρῶν πλευρῶν τῆς βάσης τοῦ ἀγάλματος, τότε αὐτὸ τὸ τρίγωνο (ΜΚΛ) (βλέπε τὸ ἀριθ. 2 συνοδευτικὸ σχῆμα) καὶ τὸ ἀρχικὸ νοητὸ μας τρίγωνο (ΑΒΓ) τέμνονται καθέτως, κατὰ τὴν εὐθεῖα (ΑΕ) πού ταυτίζεται στὸ χῶρο μὲ τὴν εὐθεῖα (ΜΝ), ὁπότε καὶ ἰσχύουν οἱ παρακάτω σχέσεις:

$$\begin{aligned} \epsilon\phi\rho &= [11,54\text{m} / (4,096\text{m}/2)] = 5,635 \Rightarrow \rho = 79^{\circ},95 \\ (Μ'Ο) &= [(ΜΟ)/\epsilon\phi\rho] = (11,54\text{m} - 2,143\text{m}) / 5,635 = \\ &= 9,397\text{m}/5,635 = 1,667\text{m}. \end{aligned}$$

Ἐπομένως ἔχουμε:

²⁴ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 353 (Εἰκ. 235).

$$(MM'M'') = 2 * (1/2) * 1,667m * (11,54m - 2,143m) = 1,667m * 9,397m = \mathbf{15,664m^2}.$$

$$(MK\Lambda) = (1/2) * 4,096m * 11,54m = \mathbf{23,63 m^2} \text{ και } (M'K\Lambda M''M') = 23,63m^2 - 15,664m^2 = \mathbf{7,966m^2}.$$

Αυτές οι δύο επί μέρους επιφάνειες (MM'M'') και (M'K\Lambda M''M') αντιπροσωπεύουν και πάλι, αντίστοιχα, τὰ: $(15,664m^2 / 23,63m^2) = \mathbf{0,66} \approx \mathbf{0,64} = \mathbf{16/25}$ και $(7,966m^2 / 23,63m^2) = \mathbf{0,34} \approx \mathbf{0,36} = \mathbf{9/25}$ τῆς υπόψη ὀλικῆς ἰδεατῆς τριγωνικῆς ἐπιφάνειας (MK\Lambda) καὶ ἐπομένως ἰσχύουν ὅσα ἀναφέραμε παραπάνω.

Πολύ ἐνδιαφέρον στὴν ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι ὅτι, ἐάν χρησιμοποιήσουμε στοὺς παραπάνω ὑπολογισμοὺς ἀντὶ τοῦ θεωρητικοῦ ὕψους τοῦ ὀρθόκεντρου (O) πού εἶναι 2,143m τὴν προτεινόμενη στάθμη τῆς ἐπάνω ἐπιφάνειας τοῦ υπόψη βάρους, δηλαδή τὸ 2,30m, τότε λαμβάνουμε ἐπακριβῶς τοὺς λόγους $0,64 = 16/25$ καὶ $0,36 = 9/25$! Πράγματι, ἀναφερόμενοι:

i) Στὸ τρίγωνο (AB\Gamma) ἔχουμε ἀντίστοιχα:

$$(1/2) * [2 * [(11,54m - 2,30m) / \epsilon\phi 66^\circ, 70] * [(11,54m - 2,30m)]] = [(11,54m - 2,30m)^2] / 2,319 = (9,24)^2m^2 / 2,322 = \mathbf{36,77m^2}, (1/2) * 9,952m * 11,54m = \mathbf{57,423m^2} \text{ καὶ ἄρα } 57,423m^2 - 36,77m^2 = \mathbf{20,65 m^2}. \text{ Ἐπομένως ἔχουμε: } (36,77m^2 / 57,423m^2) = \mathbf{0,64} = \mathbf{16/25} \text{ καὶ } (20,65m^2 / 57,423m^2) = \mathbf{0,36} = \mathbf{9/25}.$$

ii) Στὸ τρίγωνο (MK\Lambda) ἔχουμε ἀντίστοιχα:

$$(11,54m - 2,30m) / \epsilon\phi\rho = (11,54m - 2,30m) / 5,635 = 9,24m / 5,635 = 1,640m, \text{ ὁπότε } 2 * (1/2) * 1,640m * (11,54m - 2,30m) = 1,640m * 9,24m = \mathbf{15,154m^2}. (1/2) * 4,096m * 11,54m = 23,63 m^2 \text{ καὶ ἄρα } 23,63m^2 - 15,154m^2 = \mathbf{8,476m^2}. \text{ Ἐπομένως ἔχουμε: } (15,154m^2 / 23,63m^2) = \mathbf{0,641} \approx \mathbf{0,64} = \mathbf{16/25} \text{ καὶ } (8,476 m^2 / 23,63m^2)$$

$$= 0,359 \approx 0,36 = 9/25.$$

Γ) Ἡ προτεινόμενη στάθμη τοῦ βάθρου σχεδόν ταυτίζεται καὶ μὲ τὴ στάθμη τῶν σημείων τομῆς (Τ) καὶ (Σ) τῶν διχοτόμων τῶν παρά τὴ βάση γωνιῶν μὲ τὶς ἀπέναντι διαμέσους πού ἄγονται ἀπὸ τὶς κορυφές τῆς βάσης στὸ παραπάνω ἀναφερθέν τρίγωνο (ΜΚΛ) (βλέπε τὸ ἀριθ. 2 συνοδευτικὸ διάγραμμα).

Εἰδικότερα, στὸ τρίγωνο (ΚΚ''Μ) ἰσχύει:

$$\begin{aligned} [(KM) / \eta\mu(KK''M)] &= [(MK'')] / \eta\mu(MKK'') \Rightarrow \\ [(KM) / \eta\mu(KK''M)] &= [(KL)/2] / \eta\mu(MKK'') \Rightarrow \\ [(KM) / \eta\mu(KK''M)] &= [(KM) / 2] / \eta\mu(MKK'') \Rightarrow \\ [(KM) / \eta\mu(KK''M)] &= [(KM) / 2 * \eta\mu(MKK'')] \Rightarrow \\ \eta\mu(KK''M) &= 2 * \eta\mu(MKK'') \quad [1] \end{aligned}$$

Ἔχουμε ἐπίσης :

$$KK''M + MKK'' = 180^\circ - M$$

$$\begin{aligned} \text{καὶ } \epsilon\phi(M/2) &= (4,096/2) / 11,54 = 4,096/(2*11,54) = \\ &0,1775 \Rightarrow M/2 = 10^\circ,05 \Rightarrow M = 20^\circ,10 \end{aligned}$$

Ἐπομένως ἰσχύει:

$$KK''M = 180^\circ - 20^\circ,10 - MKK'' = 159^\circ,90' - MKK''$$

Ἡ παραπάνω σχέση [1] γράφεται:

$$\begin{aligned} \eta\mu(159^\circ,90 - MKK'') &= 2 * \eta\mu(MKK'') \Rightarrow \\ \eta\mu(159^\circ,90) * \sigma\upsilon\nu(MKK'') - \sigma\upsilon\nu(159^\circ,90) * \eta\mu(MKK'') &= \\ 2 * \eta\mu(MKK'') &\Rightarrow \\ \eta\mu(20^\circ,10) * \sigma\upsilon\nu(MKK'') - (-\sigma\upsilon\nu(20^\circ,10) * \eta\mu(MKK'')) &= 2 \\ * \eta\mu(MKK'') &\Rightarrow \\ 0,3437 * \sigma\upsilon\nu(MKK'') + 0,9391 * \eta\mu(MKK'') &= 2 * \\ \eta\mu(MKK'') &, \end{aligned}$$

καὶ διαιρῶντας ἀμφότερα τὰ μέλη τῆς ἐξίσωσης [1] μὲ τὸ $\sigma\upsilon\nu(MKK'')$ ἔχουμε:

$$0,3437 * [\sigma\upsilon\nu(MKK'') / \sigma\upsilon\nu(MKK'')] + 0,9391 *$$

$$\begin{aligned} [\eta\mu(\text{ΜΚΚ}''') / \sigma\upsilon\nu(\text{ΜΚΚ}''')] &= 2 * [\eta\mu(\text{ΜΚΚ}''') / \sigma\upsilon\nu(\text{ΜΚΚ}''')] \Rightarrow \\ 0,3437 + 0,9391 * \epsilon\phi(\text{ΜΚΚ}''') &= 2 * \epsilon\phi(\text{ΜΚΚ}''') \Rightarrow \\ 1,0609 * \epsilon\phi(\text{ΜΚΚ}''') &= 0,3437 \Rightarrow \\ \epsilon\phi(\text{ΜΚΚ}''') &= 0,3437/1,0609 = 0,3239 \Rightarrow \\ \text{ΜΚΚ}''' &= 17^\circ,95 \end{aligned}$$

Έπίσης έχουμε:

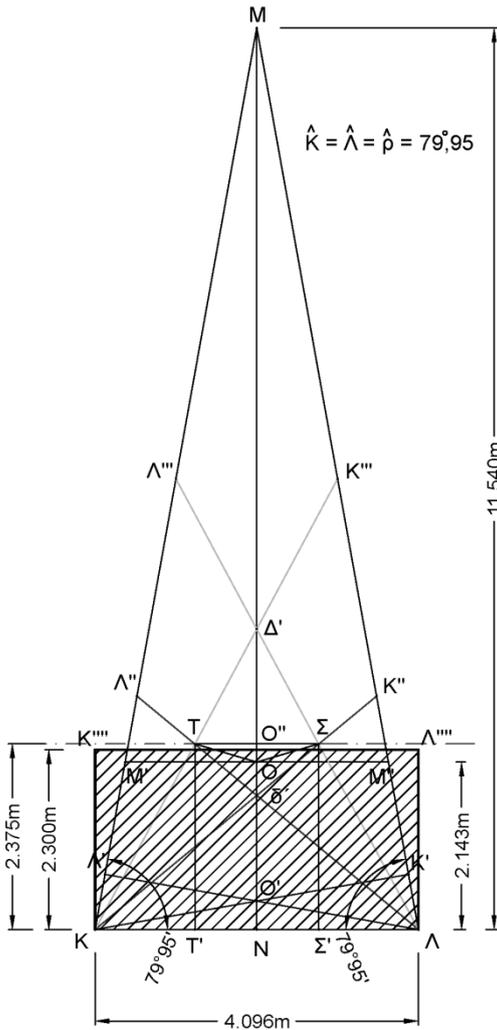
$$\begin{aligned} \text{ΚΛΤ} &= \text{ΚΛΜ}/2 = (90^\circ - (\text{Μ}/2)) / 2 = (90^\circ - (20^\circ,10/2)) / 2 = \\ &= (90^\circ - 10^\circ,05) / 2 = 79^\circ,95/2 = 39^\circ,975 \\ \text{ΤΚΛ} &= (\text{ΜΚΛ} - \text{ΜΚΚ}''') = (\text{ΚΛΜ} - \text{ΜΚΚ}''') = \\ &= 79^\circ,95 - 17^\circ,95 = 62^\circ \\ \text{ΚΤΛ} &= 180^\circ - \text{ΤΚΛ} - \text{ΚΛΤ} = 180^\circ - 62^\circ,00 - 39^\circ,975 = \\ &= 78^\circ,025. \end{aligned}$$

Ίσχύει :

$$\begin{aligned} [4,096/\eta\mu(\text{ΚΤΛ})] &= [(ΚΤ)/\eta\mu(\text{ΚΛΤ})] \Rightarrow \\ [4,096/\eta\mu(78^\circ,025)] &= [(ΚΤ)/\eta\mu(39^\circ,975)] \Rightarrow \\ 4,096/0,9782 &= (ΚΤ)/0,6425 \Rightarrow \\ (ΚΤ) &= (4,096/0,9782) * 0,6425 = 2,69\text{m}. \\ \eta\mu(\text{ΤΚΛ}) &= (\text{ΤΤ}')/(ΚΤ) \Rightarrow \\ (\text{ΤΤ}') &= (ΚΤ) * \eta\mu(\text{ΤΚΛ}) = 2,69 * \eta\mu(62^\circ) = \\ &= 2,69 * 0,8829 = 2,375 \text{ m} = (\Sigma\Sigma'). \end{aligned}$$

Άπό τὰ παραπάνω προκύπτει ὅτι ἡ διαφορά τῆς προτεινόμενης στάθμης τοῦ βάρου ἀπὸ τὴν στάθμη τῶν σημείων τομῆς (διχοτόμων μὲ διαμέσους) Τ καὶ Σ τοῦ νοητοῦ τριγώνου (ΜΚΛ) εἶναι μόλις 2,375m - 2,30m = 0,075m = **7,5cm!**

Ἐάν, τέλος, παρατηρήσουμε τὸ νοητὸ ἀντεστραμμένο ἰσοσκελές τρίγωνο (**ΟΤΣ**), (ὡσεὶ νοητὴ σφήνα πάκτωσης τοῦ ἀγάλματος πάνω στὸ βάρου του), πού σχηματίζεται ἀπὸ τὰ σημεῖα(Τ καὶ Σ) τομῆς διαμέσων-διχοτόμων στὸ ἐπίπεδο τῆς κατὰ πλάτος τομῆς τοῦ βάρου καὶ τοῦ



Σχήμα 2. Κατά πλάτος τομή του βάθρου του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνᾶς Παρθένου, στον Παρθενώνα.

σημείου Ο, πού μπορεί, επίσης, να θεωρηθεί ως σημείο τομής διχοτόμου - διαμέσου (στην έν λόγω περίπτωση ή διάμεσος ξεκινά από την κορυφή του τριγώνου(ΑΒΓ)) στο επίπεδο της κατά μήκος τομής του βάθρου, θα διαπιστώσουμε ότι η άνω επιφάνεια του βάθρου στην προτεινόμενη, από την παροῦσα πρόταση, στάθμη τῶν 2,300m διέρχεται **ἀκριβῶς** από τὸ βαρύκεντρο τοῦ παραπάνω νοητοῦ ἰσοσκελοῦς τριγώνου (ΟΤΣ).

Πράγματι, ἔχουμε: στάθμη τῆς βάσης τοῦ τριγώνου (ΤΣ) στὰ 2,375m, στάθμη (ῦψος ἀπὸ τὸ δάπεδο τοῦ ναοῦ) τῆς κορυφῆς (Ο) στὰ 2,143m, καὶ ἡ προτεινόμενη στάθμη τῆς βάσης τοῦ ἀγάλματος στὰ 2,300m, ὁπότε: $(2,375m - 2,143m) = 0,232m$, $(2,300m - 2,143m) = \mathbf{0,157m}$, $(2,375m - 2,300m) = \mathbf{0,075m}$ καὶ εἶναι: $(2/3) * 0,232 = \mathbf{0,155m} \approx \mathbf{0,157m}$ καὶ $(1/3) * 0,232m = \mathbf{0,077m} \approx \mathbf{0,075m(!)}$ Ἐπομένως ἡ προτεινόμενη ἄνω ἐπιφάνεια τοῦ ὑπόψη βάθρου ὄντως διέρχεται ἐπακριβῶς ἀπὸ τὸ βαρύκεντρο τοῦ τριγώνου(ΟΤΣ).

Ἀπὸ τὰ παραπάνω ἐκτεθέντα μπορεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μας, νὰ ἐρμηνευθεῖ καὶ ἡ διαστασιολόγηση τοῦ πλάτους τοῦ ὑπόψη βάθρου ἀπὸ τὸν δημιουργό τοῦ χρυσελφάντινου ἀγάλματος, τὸν ἀνυπέρβλητο Φειδία.

Δ)Τὸ βάθρο τοῦ χρυσελφάντινου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς ἔχει διαστασιολογηθεῖ πέραν τῶν ἄλλων καὶ μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ σχετίζεται ὁ ὄγκος του μὲ μία σαφὴ σχέση μὲ τὸ συνολικὸ ὄγκο τοῦ σηκοῦ - ἀδύτου.

Πράγματι:

Προτεινόμενος ὄγκος βάθρου:

$$V_{\text{βάθρου}} = 8,043m * 4,096m * \mathbf{2,30m} = \mathbf{75,771m^3}$$

Όγκος Σηκοῦ - Αδύτου²⁵

$$V_{\text{Σηκοῦ-Αδύτου}} = (59,020\text{m} - 3,665\text{m} - 1,784\text{m} - 5,320\text{m}) * 21,715\text{m} * 13,018\text{m} = \mathbf{13.639,876\text{m}^3}$$

Όπότε προκύπτει ὁ λόγος:

$$(13.639,876\text{m}^3 / 75,771\text{m}^3) = 180,014 \approx \mathbf{180},$$

δηλαδή ἕνας ἀριθμός σύνθετος, ὁ ὁποῖος ἔχει ὡς παράγοντες τους χαρακτηριστικούς ἀριθμούς **4, 9** καὶ **5** ($4*9*5=180$), πού συνθέτουν τὶς πιό βασικές καὶ χαρακτηριστικές ἀναλογίες τοῦ Παρθενῶνα ($4/9$ καὶ $1/5$), ὅπως ἀναφέραμε καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ παρόντος, καὶ ἄρα ἰσχύει ἡ σχέση:

$$V_{\text{βάθρου}} = \mathbf{(1/180)} * V_{\text{Σηκοῦ-Αδύτου}}$$

Ε) Μὲ τὸν παραπάνω προτεινόμενο τρόπο σχεδιασμοῦ τοῦ φέροντος βάθρου καὶ τοῦ φερόμενου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς, τὸ **ὀρθόκεντρο(Ο)** (σημεῖο τομῆς τῶν ὑψῶν), τὸ **ἔκκεντρο(δ)** (σημεῖο τομῆς τῶν διχοτόμων) καὶ τὸ **βαρύκεντρο(Δ)** (σημεῖο τομῆς τῶν διαμέσων) τοῦ νοητοῦ κατακόρυφου ἰσοσκελοῦς τριγώνου (ΑΒΓ), στὸ ὁποῖο ἐγγράφεται τὸ γλυπτικό σύνολο (χρυσελεφάντινο ἀγαλμα καὶ βάθρο), βρίσκονται ἐντὸς τοῦ ὑπόψη ἀγάλματος, στὸν κατακόρυφο ἄξονά του καὶ μάλιστα σὲ τέτοια θέση, ὥστε τὸ μὲν *ὀρθόκεντρο* νὰ βρίσκεται περίπου πάνω στὴ βάση τοῦ ἀγάλματος, ἐκεῖ δηλαδή πού ἐφάπτεται τὸ πέλμα στὴ βάση· το *ἔκκεντρό* του, νὰ βρίσκεται ὑψομετρικά πιό πάνω ἀπὸ τὸ *ὀρθόκεντρο*· καὶ

²⁵ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Α' (Πυκτοὶ πίνακες), τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὁρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, Πίνακας XXVI.

τέλος τὸ *βαρύκεντρό* του, νὰ βρίσκεται ἀκόμα πιό πάνω ἀπὸ τὸ *ἔκκεντρο*· καὶ μάλιστα ἔχουν τέτοιες ἀποστάσεις μεταξύ τους, ὥστε πληρεῖται, μὲ ἀρκετὴ προσέγγιση, ὁ κανόνας τῆς χρυσοῦς ἀναλογίας. Πράγματι, ἰσχύουν οἱ παρακάτω σχέσεις:

$$(\Delta O) = (\Delta E) - (OE) = (11,54\text{m} / 3) - (9,952\text{m}/2) * \epsilon\phi(23^\circ,30) = 3,847\text{m} - 4,976\text{m} * 0,4307 = 3,847\text{m} - 2,143\text{m} = \mathbf{1,704\text{m}}.$$

$$(\delta O) = (\delta E) - (OE) = [(\text{τὸ ἥμισυ βάσης τριγώνου}) * \epsilon\phi(\phi/2)] - 2,143\text{m} = [(9,952\text{m} / 2) * \epsilon\phi(66^\circ,70/2)] - 2,143\text{m} = (4,976\text{m} * \epsilon\phi(33^\circ,35)) - 2,143\text{m} = (4,976\text{m} * 0,6581) - 2,143\text{m} = 3,275\text{m} - 2,143\text{m} = \mathbf{1,132\text{m}}.$$

$$(\Delta\delta) = (\Delta O) - (\delta O) = 1,704\text{m} - 1,132\text{m} = \mathbf{0,572\text{m}}.$$

Ὅποτε ἰσχύει μὲ ἀρκετὴ προσέγγιση ἡ ἀναλογία τῆς χρυσοῦς τομῆς: $(\Delta\delta) / (\delta O) \approx (\delta O) / (\Delta O)$.

Πράγματι: $(\Delta\delta)/(\delta O) = 0,572\text{m}/1,132\text{m} = \mathbf{0,505} \approx \mathbf{0,618}$ (= $\phi-1$), ἴτοι ἀπόκλιση: $(0,505 - 0,618) / 0,618 = -0,113/0,618 = -\mathbf{0,1828} = -\mathbf{18,28\%}$, καὶ $(\delta O)/(\Delta O) = 1,132\text{m}/1,704\text{m} = \mathbf{0,664\text{m}} \approx \mathbf{0,618}$ (= $\phi-1$), ἴτοι ἀπόκλιση: $(0,664 - 0,618)/0,618 = +0,046/0,618 = +\mathbf{0,074} = +\mathbf{7,4\%}$, ὅπου $\phi = \mathbf{1,618}$ ὁ λόγος τῆς χρυσοῦς ἀναλογίας.

Πολύ σημαντικό, ἐπίσης, στὴν ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι τὸ ἐξῆς: Μὲ τὴν οἰονεὶ ἀνύψωση («*πεύραγμα*») τοῦ ὀρθόκεντρου κατὰ $2,300\text{m} - 2,143\text{m} = 0,157\text{m} = 15,7\text{cm}$ βελτιώθηκε θεαματικά ἡ προσέγγιση τῆς ἀναλογίας τῆς χρυσοῦς τομῆς, ἀναφορικά μὲ τὰ τρία αὐτὰ χαρακτηριστικά σημεῖα τοῦ ὑπόψη τριγώνου (ΑΒΓ). Πράγματι ἔχουμε:

$$(\Delta O'') = (\Delta E) - (O'' E) = (11,54\text{m} / 3) - 2,300\text{m} = 3,847\text{m} - 2,300\text{m} = \mathbf{1,547\text{m}}.$$

$$(\delta O'') = (\delta E) - (O'' E) = [(\text{τὸ ἥμισυ βάσης τριγώνου}) * \epsilon\phi(\phi/2)] - 2,300\text{m} = [(9,952\text{m} / 2) * \epsilon\phi(66^\circ,70/2)] - 2,300\text{m} = (4,976\text{m} * \epsilon\phi(33^\circ,35)) - 2,300\text{m} = (4,976\text{m} * 0,6581) - 2,300\text{m} = 3,275\text{m} - 2,300\text{m} = \mathbf{0,975\text{m}}.$$

$$\begin{aligned} \varepsilon\phi(\phi/2)] - 2,300\text{m} &= [(9,952\text{m} / 2) * \varepsilon\phi(66^\circ,70/2)] - \\ 2,300\text{m} &= (4,976\text{m} * \varepsilon\phi(33^\circ,35)) - 2,300\text{m} = (4,976\text{m} * \\ 0,6581) - 2,300\text{m} &= 3,275\text{m} - 2,300\text{m} = \mathbf{0,975\text{m}}. \end{aligned}$$

$$(\Delta\delta) = (\Delta\text{Ο}'') - (\delta\text{Ο}'') = 1,547\text{m} - 0,975\text{m} = \mathbf{0,572\text{m}}.$$

Όπότε ισχύει τώρα με εξαιρετική προσέγγιση ή αναλογία τῆς χρυσοῦς τομῆς: $(\Delta\delta) / (\delta\text{Ο}'') \approx (\delta\text{Ο}'') / (\Delta\text{Ο}'')$.

Πράγματι: $(\Delta\delta)/(\delta\text{Ο}'') = 0,572\text{m}/0,975\text{m} = \mathbf{0,587} \approx \mathbf{0,618}$ (= $\phi-1$), ἤτοι ἀπόκλιση: $[(0,587 - 0,618)/0,618] = -0,031/0,618 = -\mathbf{0,050} = -\mathbf{5\%}$, και $(\delta\text{Ο}'')/(\Delta\text{Ο}'') = 0,975\text{m} / 1,547\text{m} = \mathbf{0,630\text{m}} \approx \mathbf{0,618}$ (= $\phi-1$), ἤτοι ἀπόκλιση: $[(0,630-0,618) / 0,618] = + 0,012 / 0,618 = + \mathbf{0,019} = + \mathbf{1,9\%}$, ὅπου $\phi = \mathbf{1,618}$ ὁ λόγος τῆς χρυσοῦς ἀναλογίας.

Ίσως νὰ ἦταν καὶ αὐτός ἓνας ἀκόμα λόγος, μεταξύ ὅλων τῶν ἄλλων πού ἀναφέραμε παραπάνω, γιὰ νὰ ἐπιλεγεῖ, ἐάν πράγματι ἐπιλέχτηκε, ὡς ὕψος τοῦ βάρθρου τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τὸ 2,30m («πειραγμένο» καταλλήλως), ἀντὶ τοῦ ὀρθοῦ 2,143m.

Ἡ σημασία, τέλος, τῆς πιό πάνω προσέγγισης τῆς χρυσοῦς ἀναλογίας εἶναι ἀκόμα πιό ἐνδιαφέρουσα, ἐάν σκεφτοῦμε ὅτι τὸ ὀρθόκεντρο(Ο) παραπέμπει μεταφορικά στὸν ὀρθό λόγο καὶ ἔχει «ἐδραία» θέση.

Τὸ ἔκκεντρο(δ), πού βρίσκεται ψηλότερα, παραπέμπει μεταφορικά σὲ διάσταση καὶ διχασμὸ (καθόσον σχετίζεται μὲ τὶς διχοτόμους), καὶ ἐν τέλει σὲ μάχη καὶ πόλεμο, πού εἶναι τὸ ἄλλο βασικὸ στοιχεῖο τῆς Ἀθηνᾶς.

Τὸ βαρύκεντρο(Δ) πού παραπέμπει μεταφορικά στὴ μεσότητα (τὸ ἀρχαιοελληνικὸ μέτρο), καθόσον σχετίζεται μὲ τὶς διαμέσους, βρίσκεται ἀκόμα πιό πάνω, δηλαδὴ στὸ πιό ψηλὸ σημεῖο. Ἐν τέλει, τρία στοιχεῖα πού, ὅταν

συνδυαστοῦν ἄρμονικά, συνιστοῦν σίγουρα τὴ σοφία, τὸ κατ' ἔξοχὴν στοιχεῖο ποῦ ἐξέφραζε ἡ θεὰ Ἀθηνᾶ για τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες.

ΣΤ) Θεωρούμε τὴν κάθετη διατομή του Παρθενῶνα χωρὶς τὴν κρηπίδα καὶ τὴ στέγη του, ποὺ διέρχεται ἀπὸ τὸ χρυσελεφάντινο ἀγάλμα τῆς Ἀθηνᾶς. Αὐτὴ ἡ διατομὴ εἶναι ἓνα ὀρθογώνιο με μήκος βάσης (30,88m + 30,961m) / 2 = 30,92m, σύμφωνα με τὰ σχέδια του Αναστασίου Ορλάνδου²⁶. καὶ ὕψος ἴσο με τὴν ἀπόσταση μεταξύ τῆς στάθμης τῆς ἄνω ἐπιφάνειας του γείσου του ναοῦ καὶ τῆς στάθμης του στυλοβάτη, ποὺ σύμφωνα πάλι με τὰ σχέδια του Ορλάνδου εἶναι: (0,889m + 0,997m + 1,088m + 0,824m + 0,772m + 0,876m + 0,900m + 0,835m + 0,821m + 0,852m + 0,720m) [ὕψος κολώνας] + 0,858m [ὕψος κιονόκρανου] + 1,350m(ὕψος επιστυλίου)²⁷ + 1,351m(ὕψος μετόπης)²⁸ + 0,600m (ὕψος γείσου) = **13,733m**.

Σύμφωνα με τὴν προτεινόμενη διαστασιολόγηση βᾶθρου καὶ ἀγάλματος τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου, τὸ μέσο

²⁶ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Α' (Πυκτοὶ Πίνακες), τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὀρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, Πίνακες XXVI.

²⁷ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Α' (Πυκτοὶ Πίνακες), τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὀρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, Πίνακες XXVII καὶ XXVIII.

²⁸ «*Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Παρθενῶνος*», Τόμος Β' + Γ', τοῦ Ἀναστάσιου Κ. Ὀρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, σελ. 235 (Εἰκ. 146) καὶ σελ. 241 (Εἰκ. 150).

του ενλόγω αγάλματος θα βρισκόταν πάνω από το δάπεδο του σηκού σε ύψος: $2,30\text{m}(\text{ύψος βάρου}) + 9,24\text{m}(\text{ύψος αγάλματος}) / 2 = 2,30\text{m} + 4,62\text{m} = \mathbf{6,92\text{m}}$, όση ουσιαστικά είναι και η στάθμη του σημείου τομής των διαγωνίων του παραπάνω αναφερθέντος ορθογωνίου από την επιφάνεια του στυλοβάτη του ναού. Για την ακρίβεια η διαφορά των δυο αυτών υψών είναι μόλις $(13,733\text{m}/2) - 6,92\text{m} = 6,87\text{m} - 6,92\text{m} = - \mathbf{0,05\text{m}}$ ήτοι **5cm!**

Η παραπάνω ταύτιση των δυο υψών σημαίνει ότι, εάν δεν υπήρχε η ανύψωση του σηκού κατά δύο βαθμίδες, συνολικού ύψους²⁹: $0,310\text{m} + 0,318\text{m} = 0,628\text{m}$, τότε το μέσον του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου, ευρισκόμενου πάνω σε βάθρο ύψους $2,30\text{m}$ θα ταυτιζόταν απόλυτα στο χώρο με το σημείο τομής των διαγωνίων της κάθετης διατομής (ορθογωνίου) του ναού, χωρίς την κρηπίδα και τη στέγη του, που διαπερνά το υπόψη άγαλμα!

²⁹ «Η Αρχιτεκτονική του Παρθενώνος», Τόμος Α' (Πυκτοί Πίνακες), του Αναστάσιου Κ. Όρλάνδου, Βιβλιοθήκη τῆς «*Εν Αθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*», Ἀρ. 86, Ἀθῆναι 1977 - 1978 / Ἀνατύπωση 2015, Πίνακες ΧΧΙΧ.

2. Ομοιότητες και διαφορές στο σχεδιασμό του Παρθενώνα και της Αγίας Σοφίας

Όπως αναφέραμε πιο πάνω, ο σχεδιασμός του Παρθενώνα βασίζεται στον αριθμό πέντε (5) και οι αναλογικές σχέσεις που έχουν χρησιμοποιηθεί παρουσιάζουν σταθερά τον αριθμό αυτό ως διαφορά των αναλογικών τους όρων, όπως: ο 4/9 (κυρίαρχος λόγος), 1/6, 2/7, 3/8, 5/10, 6/11, 7/12, 8/13, και 9/14.

Επομένως, ο αριθμός πέντε(5) διατρέχει ως υπόγειο υπολογιστικό ρεύμα όλο το σχεδιασμό του υπόψη ναού. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι σχετίζεται άμεσα με το ϕ (χρυσή τομή), δεδομένου ότι ο λόγος της διαγωνίου του κανονικού πενταγώνου προς την πλευρά του είναι ίσος με το ϕ ($=1,618$), και επίσης σύμφωνα με τους αρχαίους ο πέντε (5) είναι ο θεμελιώδης αριθμός, καθόσον είναι ο πρώτος στη σειρά αριθμός που συντίθεται (δομείται) από τον πρωταρχικό άρτιο αριθμό, το δύο (2), και τον πρωταρχικό περιττό αριθμό, το τρία (3).

Το μήκος του κυρίως ναού που ονομαζόταν *σηκός* ή *Εκατόμπεδον* παραπέμπει στους 100 αττικούς πόδας (ο αττικός ήταν 0,3083m / ο ρωμαϊκός ήταν 0,3123m / ο βυζαντινός ήταν 0,31m).

Η επιλογή ορθογώνιας κάτοψης στους αρχαιοελληνικούς

ναούς, επομένως και στον Παρθενώνα, οφειλόταν στο γεγονός ότι δεν μπορούσαν εύκολα την εποχή εκείνη να πετύχουν, με πέτρα - μάρμαρο, τη γεφύρωση μεγάλων ανοιγμάτων.

Οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν και αυτοί, βεβαίως, θολωτές κατασκευές σε μη εμφανή μέρη και με μεγάλη φειδώ, για μικρά δηλαδή ανοίγματα. Εξάλλου, οι κατασκευές αυτού του είδους ήταν ήδη γνωστές στους Ασσυρίους και στους Αιγυπτίους. Επειδή, όμως, δεν ήταν γνωστή η τεχνολογία του ρωμαϊκού σκυροδέματος, με χρήση ποζολάνης, δεν μπορούσαν να κατασκευάσουν εύκολα μεγάλες θολωτές κατασκευές.

Έτσι, οι αρχαίοι Έλληνες δεν κατασκεύαζαν ναούς τετραγωνικής κάτοψης και μεγάλης χωρητικότητας. Η ορθογώνια, όμως, κάτοψη αφού εξαντλούσε το δυνατό πλάτος γεφύρωσης άνευ θόλων, με μαρμάρινες δοκούς, μπορούσε στη συνέχεια να ενσωματώνει όσο μήκος χρειαζόταν κάθε φορά, για την κάλυψη των χρηστικών αναγκών του ναού. Εξάλλου, μέσα στους αρχαίους ναούς δεν συγκεντρώνονταν οι προσκυνητές, αφού τα βασικά ιερά δρώμενα (θυσίες) συνέβαιναν εξωτερικά, δηλαδή, στους βωμούς που βρίσκονταν εκτός των ναών.

Σ' αυτό που κυρίως χρησίμευαν οι αρχαιοελληνικοί ναοί ήταν η φύλαξη του ειδώλου του τιμώμενου θεού. Αυτός, ίσως, ήταν και ο βασικός λόγος, για τον οποίο οι αρχαίοι Έλληνες δεν χρησιμοποίησαν και δεν ανέπτυξαν την τεχνολογία των θολωτών κατασκευών, επειδή οι συγκεντρώσεις των πιστών γίνονταν εξωτερικά του ναού.

Αφού στους ρωμαϊκούς αυτοκρατορικούς χρόνους ο κατά μήκος θόλος απέκτησε ικανό πλάτος, οπότε οδήγησε σε κέλυφος (τρούλο) με την κατασκευή του

ρωμαϊκού *Πανθέου* και αφού οι χριστιανοί, που από την εποχή των διωγμών αναγκάζονταν να ιερουργούν σε μυστικές συνάξεις τους σε οικίες και κατακόμβες, πέρασαν στην εποχή κατά την οποία μπορούσαν να συγκεντρώνονται πλέον σε μεγάλα πλήθη μέσα σε λατρευτικούς χώρους: τότε, άλλαξαν και τα δεδομένα στη χριστιανική ναοδομία.

Αρχικά, τα πτερά των αρχαιοελληνικών ναών μετασχηματίστηκαν σε κλίτη, για να στεγάσουν πιστούς και παρήγαγαν με αυτόν τον τρόπο τους ναούς ρυθμού *βασιλικής*³⁰. Εκεί, τελείτο η Θεία λειτουργία. Οι χριστιανοί, όμως, για να τιμήσουν τους μάρτυρες ανήγειραν επάνω από τους τάφους των οικοδομήματα τα λεγόμενα *μαρτύρια*, τα οποία πολλές φορές διέθεταν ημικυκλικό θόλο. Κατά τον ίδιο τρόπο με τα *μαρτύρια* κτίζονταν και τα *βαπτιστήρια*.

Όταν επικράτησε η συνήθεια: κάτω από την Αγία Τράπεζα να τοποθετείται το λείψανο κάποιου αγίου, τότε εξαλείφτηκε η διάκριση του ναού (*βασιλικής*) και του *μαρτυρίου*. Μάλιστα, πολλές φορές συγχωνεύονταν στο παραπάνω ενιαίο *ιερό κτίσμα* και το *βαπτιστήριο*, με αποτέλεσμα η *βασιλική* και ο *τρούλος* να παράξουν νέο αρχιτεκτονικό ρυθμό.

Ειδικότερα, στους υστερορωμαϊκούς χρόνους υπήρξε το πρώτο κύριο και χαρακτηριστικότερο παράδειγμα μεγάλου ναού σε ρυθμό *βασιλικής* με *τρούλο*, με την κατασκευή, μεταξύ του 532 και 537 μ.Χ., του *ναού της*

³⁰ Κτήρια σε ρυθμό *βασιλικής* κατασκευάζονταν, βεβαίως, και στην αρχαιοελληνική εποχή, για τη στέγαση δραστηριοτήτων που σχετίζονταν με δημόσιες συνεδριάσεις, με εμπορικές συναλλαγές και με λειτουργία δικαστηρίων.

Αγίας Σοφίας από τον Ιουστινιανό, με αρχιτέκτονες τον Ανθέμιο (από τις αρχαίες Τράλλεις) και τον Ισίδωρο (από τη Μίλητο).

Οι ιδιοφυείς αυτοί αρχιτέκτονες, γνώστες της όλης τεχνολογίας των μεγάλων θολωτών κατασκευών, είχαν την ευκαιρία, αλλά και τη δυνατότητα να εντάξουν στο σχεδιασμό αυτού του περίφημου και εμβληματικού ναού, αφιερωμένου μάλιστα στην Σοφία του Υψίστου, ευφυείς ιδέες που συνδύαζαν, αφενός βαθιές χριστιανικές και φιλοσοφικές απόψεις και αφετέρου υψηλή, για την εποχή εκείνη, μαθηματική και τεχνική γνώση.

Έτσι, δεν έλαβαν ως βάση σχεδιασμού του εν λόγω ναού την αρμονία που προέρχεται από τη χρήση του φ (χρυσής τομής), όπως έκαναν στον Παρθενώνα ο Ικτίνος και ο Καλλικράτης, αλλά ένα μοντέλο που συνδύαζε συμβολικά, αφενός την υπερβατική και αφετέρου την κοσμική τάξη και ουσίωνε τη νέα τότε πραγματικότητα, δηλαδή, το πάντρεμα της χριστιανικής θρησκείας με το ρωμαϊκό πολίτευμα και ως εκ τούτου την αυτοκρατορική εξουσία(*imperium*) με την κληρική εξουσία(*sacerdotium*).

Εξάλλου, στα χρόνια του Ιουστινιανού ο Κοσμάς ο Ινδικοπλεύστης στο 12^ο τόμο του έργου του «Χριστιανική Τοπιογραφία» είχε δώσει ένα μοντέλο της δημιουργίας του Κόσμου, σύμφωνα με το οποίο η Γη είναι μια επιμήκης επίπεδη περιοχή κάτω από τον ουράνιο θόλο, στα τέσσερα άκρα της οποίας ο ουρανός ακουμπά τα δικά του άκρα σχηματίζοντας έτσι έναν κύβο με κυρτή οροφή. Γύρω από την Γη υπήρχε ο Ωκεανός και πέρα από αυτόν ο Παράδεισος.

Όλα αυτά φαίνεται ώθησαν τον *Ανθέμιο* και τον *Ισίδωρο* στο να λάβουν ως βάση σχεδιασμού τον κύβο (που παραπέμπει στην αυτοκρατορική εξουσία) και τη σφαίρα (που παραπέμπει στην ουράνια εξουσία) και μάλιστα υπό την άριστη μορφή της διείσδυσης ενός κύβου σε μια σφαίρα.

Αυτό επιτεύχθηκε, σχεδιαστικά, τόσο στην κάτοψη όσο και στην όψη / ορθή διατομή του ναού με το συνδυασμό ενός τετραγώνου με εγγεγραμμένο και περιγεγραμμένο κύκλο του, που το όλον ονομάζεται «*ανάλημμα*»³¹.

Ειδικότερα, αποτελείται από ένα διπλό τετράγωνο (μήκους πλευράς a το μικρό και μήκους πλευράς b το μεγάλο, με ειδική σχέση μεταξύ των αντιστοίχων πλευρών) και κατά συνέπεια, αντίστοιχα, από δυο εγγεγραμμένους και δυο περιγεγραμμένους κύκλους.

Μάλιστα, οι αντίστοιχες πλευρές των δυο αυτών τετραγώνων επιλέχθηκαν έτσι ώστε να έχουν μεταξύ τους λόγο **1,06**, ήτοι $b/a = 1,06/1$. Την παράξενη αυτή αναλογία **1,06/1** την είχαν ανακαλύψει ήδη οι αρχαίοι Έλληνες μαθηματικοί, πιθανόν κατά τη διαίρεση των διαγωνίων του τετραγώνου.

Μεταξύ των απλών κλασμάτων ($1/2$, $1/4$, $1/3$ κλπ.) ως διαιρέτες των διαγωνίων υπάρχουν μόνο αυτές των $2/3$ και $3/4$, που επιτρέπουν την εναλλακτική μετατροπή δυο τετραγώνων διαφορετικού μεγέθους.

Μάλιστα, στην περίπτωση του ναού της Αγίας Σοφίας

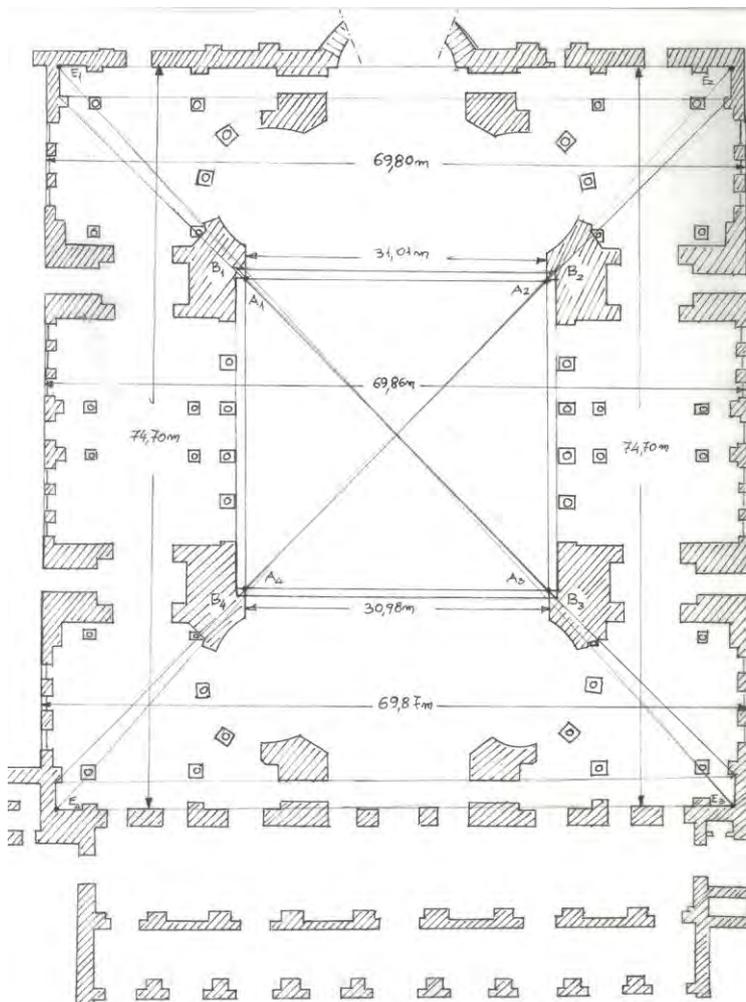
³¹ «*The Geometrical Design of the Hagia Sophia in Istanbul*», Exhibition 2001-2004 by Prof. Dr Hoffman and Dipl. Ing. Nikolaos Theocharis at the chair of Architectural History and Cultural Heritage of the University of Berne.

η πλευρά του μικρού τετραγώνου επιλέχθηκε να έχει μήκος 100 βυζαντινούς πόδες (1 βυζαντινός πους = 0,31 m), οπότε η πλευρά του μεγάλου τετραγώνου προέκυψε 106 βυζαντινούς πόδες.

Συγκεκριμένα, τα $3/4$ της διαγωνίου του τετραγώνου με πλευρά 100 πόδες ισούται με $3/4 * (2)^{1/2} * 100 \approx 106$ πόδες (για την ακρίβεια 106,066), και τα $2/3$ της διαγωνίου του τετραγώνου με πλευρά 106 πόδες αποδίδουν $2/3 * (2)^{1/2} * 106 \approx 100$ πόδες (για την ακρίβεια 99,938). Τέτοιου είδους τετράγωνα μπορούν να προκύψουν κατά αντίστροφο τρόπο το ένα από το άλλο, και γι' αυτό λέγονται «αντίστροφα τετράγωνα».

Η επιλογή των εκατό ποδών του μικρού τετραγώνου στο «ανάλημμα», στην κάτοψη και στην καθ' ύψος διατομή της Αγίας Σοφίας, παραπέμπει άμεσα στο εκατόμπεδον - σηκό του Παρθενώνα. Μόνο που στον Παρθενώνα το «εκατόμπεδον» αφορά τη μια μόνο διάσταση του ναού, το μήκος, ενώ στην Αγία Σοφία το «εκατόμπεδον» αφορά και τις τρεις διαστάσεις, μήκος, πλάτος και ύψος.

Με την προέκταση των διαγωνίων του ορθογωνίου, το οποίο προκύπτει από τη μεγάλη πλευρά του εξωτερικού τετραγώνου $[B_1 B_2 B_3 B_4]$ (βλέπε σχήμα 3) και τη μικρή πλευρά του εσωτερικού τετραγώνου $[A_1 A_2 A_3 A_4]$ (βλέπε σχήμα 3), μπορεί να επιτυγχάνεται η επέκταση της συνολικής κάτοψης του ναού, χωρίς διαταραχή του λόγου 1,06 των πλευρών του εξωτερικού ορθογωνίου της κάτοψης. Βεβαίως, το εξωτερικό ορθογώνιο $[E_1 E_2 E_3 E_4]$ (βλέπε σχήμα 3) της κάτοψης του εν λόγω ναού προέκυψε μέσω ενός άλλου σχήματος αυτού «των διασταυρωμένων



Σχήμα 3. Σκαρίφημα κάτοψης της Αγίας Σοφίας, βάσει αντίστοιχου σχεδίου κάτοψης στο βιβλίο: «*The Geometrical Design of the Hagia Sophia in Istanbul*», Exhibition 2001-2004 by Prof. Dr Hoffman and Dipl. Ing. Nikolaos Theocharis at the chair of Architectural History and Cultural Heritage of the University of Berne.

ρόμβων»³² (που προκύπτει με βάση το αρχικό διπλό ανάλημμα), για το οποίο σχήμα δεν χρειάζεται εδώ να δοθούν περισσότερες κατασκευαστικές λεπτομέρειες.

Αυτό που διαπιστώνουμε εδώ, και αξίζει κατά τη γνώμη μου να αναφερθεί, είναι ότι η σχέση που προκύπτει μεταξύ της πλευράς του εσωτερικού τετραγώνου [$A_1 A_2 A_3 A_4$] του «αναλήμματος» και του πλάτους της ορθογώνιας κάτοψης [$E_1 E_2 E_3 E_4$] του ναού της Αγίας Σοφίας παραπέμπει άμεσα στη διαστασιολόγηση του *Παρθενώνα!*

Πράγματι, στους ανατολικούς κεντρικούς πεσσούς του ναού της Αγίας Σοφίας η κατά πλάτος απόστασή τους που υλοποιεί στην πράξη την πλευρά $A_1 A_2$ του βασικού «αναλημματικού» τετραγώνου έχει μήκος 31,01m και στην ίδια περιοχή το πλάτος του προκύπτοντος ορθογωνίου [$E_1 E_2 E_3 E_4$] του ναού ισούται με $(69,80 + 69,86) / 2 = 69,83\text{m}$ (βλέπε σχήμα 3), οπότε ο μεταξύ τους λόγος είναι **31,01 m / 69,83 m = 0,444 = 4/9**.

Στους δυτικούς κεντρικούς πεσσούς του ναού η κατά πλάτος του βασικού «αναλημματικού» απόστασή τους παραπέμπει στην πλευρά $A_3 A_4$ του βασικού τετραγώνου και έχει μήκος 30,98m. Στην ίδια περιοχή το πλάτος του ορθογωνίου [$E_1 E_2 E_3 E_4$] ισούται με $(69,86 + 69,87) / 2 = 69,865\text{m}$ (βλέπε σχήμα 3), οπότε ο μεταξύ τους λόγος είναι επίσης: **30,98 m / 69,865 m = 0,4434 = 4/9**.

³²«*The Geometrical Design of the Hagia Sophia in Istanbul*», Exhibition 2001-2004 by Prof. Dr Hoffman and Dipl. Ing. Nikolaos Theocharis at the chair of Architectural History and Cultural Heritage of the University of Berne.

Είναι, δηλαδή, ο ίδιος λόγος που χρησιμοποιήθηκε από τον *Ικτίνο* για τη διαστασιολόγηση του Παρθενώνα, ο περίφημος **4/9**.

Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με το μήκος του ναού. Συγκεκριμένα, το μήκος π.χ. της πλευράς ($B_1 B_4$) του μεγαλύτερου «*αναλημματικού*» τετραγώνου ισούται με $1,06\text{m} * 31\text{m} = 32,86\text{m}$, και το μήκος του ναού, δηλαδή η κατά μήκος πλευρά του ορθογώνιου της κάτοψης είναι ίση με $74,70\text{m}$, οπότε ο λόγος τους είναι **$32,86\text{ m} / 74,70\text{ m} = 0,439 = 0,440 \approx 4/9$** .

Επίσης, η ίδια αναλογία ισχύει και κατά τη διαγώνιο του ναού. Πράγματι, η διαγώνιος του ναού δηλαδή η διαγώνιος του ορθογώνιου [$E_1 E_2 E_3 E_4$] (βλέπε σχήμα 3) είναι ίση με $[(74,70)^2 + [(69,80 + 69,86 + 69,87)/3]^2]^{1/2} = [(74,70)^2 + (69,843)^2]^{1/2} = (5.580,09 + 4.878,044)^{1/2} = 102,265\text{m}$.

Η διαγώνιος του μικρού αναλημματικού τετραγώνου ισούται με $31 * 1,414 = 43,834\text{ m}$ και η διαγώνιος του μεγάλου αναλημματικού τετραγώνου ισούται με $31 * 1,06 * 1,414 = 46,464\text{m}$, οπότε ο μέσο όρος τους είναι $(43,834 + 46,464) / 2 = 45,149\text{ m}$ και άρα ο λόγος των εν λόγω διαγωνίων είναι: **$45,149\text{ m} / 102,265\text{ m} = 0,441 = 4/9$** .

Αυτό σημαίνει ότι οι αρχιτέκτονες **Ανθέμιος και Ισίδωρος**, όχι μόνο ήταν γνώστες των λεπτομερειών σχεδίασης του Παρθενώνα, αλλά και εφάρμοσαν τη βασική αναλογία του περίφημου αρχαιοελληνικού αυτού ναού στις δυο διαστάσεις (μήκος και πλάτος) της Αγίας Σοφίας, συνακόλουθα και κατά τη διαγώνιο, δηλαδή με μια λέξη «*ακτινωτά*»!

Εντύπωση, βεβαίως, κάνει ο ευφυέστατος τρόπος με τον οποίο οι αρχιτέκτονες της Αγίας Σοφίας εφάρμοσαν την *ικτίνειο αναλογία 4/9*, με χρήση αφενός του *διπλού αναλήμματος* (με την αναλογία **1,06/1**) των *αντίστροφων τετραγώνων* και αφετέρου των *διασταυρούμενων ρόμβων*, για τη σχεδίαση της κάτοψης του ανυπέμβλητου αυτού ναού της Χριστιανοσύνης!

Τέλος, στον Παρθενώνα, τον κατεξοχήν εμβληματικό ναό της ελληνικής αρχαιότητας οι κατά πλάτος τομές, με ευθύγραμμα στοιχεία (και αδιόρατες καμπύλες για λόγους αισθητικής ελάφρυνσης), του οικοδομήματος είναι εν γένει πανομοιότυπες, τουλάχιστον ως προς το εξωτερικό περίγραμμά τους, λες και ο ναός δομείται *σειριακά*, δηλαδή σαν να επεκτείνεται στο χώρο με τον ίδιο ακριβώς τρόπο διατηρώντας την ίδια μορφή.

Αντίθετα, στην *Αγία Σοφία*, στον κατεξοχήν ναό της βυζαντινής χριστιανοσύνης, οι κατά πλάτος τομές του ναού διαφοροποιούνται εν γένει συνεχώς η μία με την άλλη και επιπλέον είναι *μεικτόγραμμες*, με ευθείες δηλαδή και καμπύλες.

Και, ενώ στο εσωτερικό του *Παρθενώνα* το φως σπανίζει και προέρχεται, κυρίως, από τεχνητό φωτισμό (λυχνίες), σε αντίθεση με το εξωτερικό του ναού που λούζεται στο αττικό φως, στην *Αγία Σοφία* το φως δεν καταυγάζει μόνο εξωτερικά το οικοδόμημα, αλλά και εσωτερικά, τόσο από τα έξοχα σαράντα(40) ευρηματικής κατασκευής παράθυρα του τρούλου, όσο και από τα εξήντα(60) παράθυρα που υπάρχουν στον υπόλοιπο ναό.

Επίσης, ενώ ο Παρθενώνας μοιάζει με γλυπτό τέλεια δουλεμένο σε κάθε σημείο του, χωρίς όμως μέσα εκεί να εισέρχονται οι πιστοί, αντίθετα η Αγία Σοφία μοιάζει με μια τεράστια κυψέλη, ένα μικρό σύμπαν, στο οποίο μέσα εκεί συμβαίνουν θαυμαστά πράγματα. Οι ψυχές δονούνται και το ανθρώπινο αναζητεί με δέος το θείον, για να ενωθεί μαζί του.

Οι κιονοστοιχίες του Παρθενώνα και γενικώς όλων των αρχαιοελληνικών ναών παραπέμπουν με τους ξεχωριστούς τους κίονες σε ίσα βάρη, σε ίσες «ευθύνες», σε ξεχωριστές οντότητες και εν τέλει στη δημοκρατία, και όχι σε μάζες ανθρώπων, όπως παραπέμπουν οι συνήθως συμπαγείς τοιχοδομίες των ιερών άλλων αρχαίων λαών.

Στην *Αγία Σοφία*, όμως, οι θόλοι (καμάρες) και οι τρούλοι (κεντρικός και συμπληρωματικός), δείχνουν μέσα στο ναό μια αιώρηση της κατασκευής, η οποία πυροδοτεί με τη σειρά της μια πνευματική αιώρηση - άνοδο του πιστού προς το θείο, χωρίς να συντρίβεται η προσωπικότητά του, όπως συνέβαινε αργότερα με τους γοτθικούς ναούς με τις τεράστιες οξυκόρυφες αψίδες τους.

Εν τέλει, στην *Αγία Σοφία* θα μπορούσαμε να πούμε ότι παντρεύεται, επιτυχώς, το αρχαιοελληνικό μέτρο με το ρωμαϊκό *μεγαλόπρεπο*. Εξάλλου, οι αρχιτέκτονες του ναού, αφενός είχαν, ως Έλληνες, την αίσθηση του μέτρου και αφετέρου ζούσαν σε ρωμαϊκή εποχή με εργοδότη και εντολέα τους τον αυτοκράτορα *Ιουστινιανό*, που όχι τυχαία πήρε το προσωνύμιο *Μέγας* (γνωστός ως *Ιουστινιανός ο Μέγας* καθώς και ως *Άγιος Ιουστινιανός ο Μέγας*, στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία).

Βιβλιογραφία

1. **«Μαθήματα Ρυθμολογίας. Οι ελληνικοί ρυθμοί των κλασικών χρόνων Δωρικός και Ιωνικός, Κείμενα - Σχέδια»**, του Δημ. Κωνσταντινίδη, Καθηγητή της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π.
2. **«Οδηγός των Αθηνών»**, Αλεξάνδρου Φιλαδελφέως.
3. **«Πλήρης Οδηγός της Ακροπόλεως των Αθηνών»**, του Περικλή Κόλλα, Εκδόσεις Κ. Κακουλίδη.
4. **«Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν “Ηλίου”**», Τόμος Β΄.
5. **«Ταξίδι στην Ελλάδα»**, του Εβλιά Τσελεμπί, Εκδόσεις Εκάτη.
6. **«Η Ελληνική Τέχνη στα Μουσεία του κόσμου. 1.Βρετανικό Μουσείο»**, Έκδοση «ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ».
7. **«Οι αρχαιοελληνικές καταβολές των σύγχρονων Μαθηματικών»**, της Χριστίνας Φίλη, Αν. Καθηγήτριας στο Ε.Μ.Π.
8. **«Ελληνική Μυθολογία (Θεοί, Ήρωες)»**, της Εκδοτικής Αθηνών με εποπτεία του Ιωάννη Κακριδή.
9. **«Γνωρίζοντας την Ακρόπολη»**, Βιβλίο του «ΣΚΑΪ» με συνεντεύξεις - παρουσιάσεις των: Μανώλη Κορρέ, Κωνσταντίνου Τσάκου, Πάνου Βαλαβάνη, Τάσου Τανούλα, Δημοσθένη Ζιρώ, Χαράλαμπου Μπούρα, Έλενας Κόρκα, Φανής Μαλούχου, Μαρίας Ιωαννίδου, Νίκου Τογανίδη, Γεώργιου Δεσύπρη, Κώστα Ζάμπα, Εύης Παπακωνσταντίνου, Κορνηλίας Χατζηασλάνη, Αλέξανδρου Μάντη, Δημήτρη Παντερμαλή.
10. **«Παυσανίου Περιήγησις, Αττικά»**, Εκδόσεις Πάπυρος.
11. **«Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος»**, του Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Έκδοση για «Το Βήμα».
12. **«Η Ακρόπολις»**, Χ. Τσουντα, Έκδοση του «Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων», Αθήνα 1911.

- 13. «Απομνημονεύματα Χριστόφορου Νέεζερ» (Αφιέρωμα εις την Ελλάδα),** Μετάφραση - Έκδοση του εγγονού Στεφ. Νέεζερ.
- 14. «Η Ακρόπολη και η Ιστορία της»,** Κείμενα Βιτώσ Αγγελοπούλου - Φωτογραφίες Μαρίκας Μπίτσιου, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1976.
- 15. «Ακρόπολις και Μουσείον»,** Κείμενο Ελένης Παπαδάκη - Φωτογραφίες Σπύρου Μελετζή, Εκδοση Schnell & Steiner.
- 16. «Η Μυκηναϊκή Ακρόπολις των Αθηνών»,** Διατριβή επί διδακτορία του Σπυρίδωνος Ιακωβίδου (υπό την καθοδήγηση του Καθηγητή Σπυρίδωνος Μαρινάτου), υποβληθείσα στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1962.
- 17. «Αττικός Σύντροφος»** (Περιγραφή της Ακροπόλεως, του Μουσείου αυτής και των λουπών αρχαίων μνημείων των Αθηνών) του Ι.Γ.Κατσιμή, Αθήνα 1919.
- 18. «Acropolis»** with 100 plates and with plans, **Jhon Miliadis.**
- 19. «Ιστορίες γύρω από την Ακρόπολη»,** Πηνελόπης Μαξίμου, Αθήνα 1975.
- 20. «Εκατόμπεδον»,** Συμβολαί εις την ιστορίαν των επί της Ακροπόλεως ναών της Αθήνας, H.G. Lolling, Αθήνα 1890.
- 21. «Ταξιδιωτικές Σημειώσεις (Από τα Ιόνια Νησιά, την Ελλάδα, τη Μικρά Ασία και την Τουρκία)»** του Βλαδίμηρου Νταβίντωφ, Έκδοση Εμπορικής Τράπεζας.
- 22. «Περιηγητής Αθηνών»** (Περιγραφή Αθηνών, Πειραιώς και των εν αυτοίς Αρχαιοτήτων), Δ. Πανταζή, Εν Αθήναις 1868.
- 23. «Περιγραφή της Αθήνησιν Ακροπόλεως»** (W. Smith και άλλοι Αττιδογράφοι) Δ. Πανταζή, Εν Αθήναις 1859.
- 24. «Ακρόπολη»** (Νέος Οδηγός Μνημείων και Μουσείου), Γ. Παπαθανασόπουλου, Αθήνα 2002.
- 25. «Ακρόπολη»,** Μανόλη Ανδρόνικου, Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1994.
- 26. «L' Acropole d' Athènes»,** Charles-Ernest Beulé, Paris 1854.
- 27. «Έγραψαν για την Ακρόπολη 1850-1950»,** Έκδοση Φίλων

Ακροπόλεως, Αθήνα 2002.

28. «Ακρόπολη και Μουσείο», Σύντομο ιστορικό και περιήγηση, Έκδοση Φίλων της Ακροπόλεως, Αθήνα 2004.

29. «Βόρεια, Ανατολική & Δυτική Κλιτύς Ακροπόλεως», Έκδοση Φίλων Ακροπόλεως, Αθήνα 2004.

30. «Νότια Κλιτύς Ακροπόλεως», Έκδοση Φίλων Ακροπόλεως, Αθήνα 2004.

31. «The Propylaea to the Athenian Akropolis», By William B. Dinsmoor and William B. Dinsmoor Jr, The American School of Classical Studies at Athens, Princeton, New Jersey, 2004.

32. «Τα Προπύλαια της Αθηναϊκής Ακρόπολης κατά το Μεσαίωνα», Τάσου Τανούλα, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα 1997.

33. «Ομήρου Οδύσσεια», Τόμος Τέταρτος, Έκδοση Χάρη Πάτση.

34. «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», Τόμος Α΄ (Προϊστορία και Πρωτοϊστορία), της Εκδοτικής Αθηνών.

35. «Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας», του Κ.Δ. Γεωργούλη, Εκδόσεις Παπαδήμα.

36. «Περί των καμπυλών, του στυλοβάτου του Παρθενώνος και περί της αποστάσεως των κίωνων αυτού», του Κ. Καραθεοδωρή, Αρχαιολογική Εφημερίς (Πανηγυρικός τόμος), Αθήνα 1937.

37. «Η αρχιτεκτονική του Παρθενώνος (Τόμοι Α΄, Β΄ και Γ΄)», του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου. Έκδοση της «*Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας*», Αθήνα 1977-1978 (Ανατύπωση 2015).

38. «Τα χαράγματα του Παρθενώνος», του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου με τη συνεργασία Λ. Βρανούση, Έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1973.

39. «Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης», Henry G. Liddell - Robert Scott, Έκδοση Ιωάννη Σιδέρη.

40. «Ο Ψυχαναλυτής, ο Φυσικός και ο αριθμός 137», του Arthur I. Miller, Εκδόσεις Τραυλός.

41. «Εγώ, ο Κλαύδιος», του Ρόμπερτ Γκρέηβς, Εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ.

42. «Πλουτάρχου, “Βίοι Παράλληλοι”»:

(Περικλής - Μάξιμος, Θησέας - Ρωμύλος, Σόλων - Ποπλικόλας, Αριστείδης - Κάτων, Θεμιστοκλής - Κάμιλλος, Λυκούργος - Νουμάς, Κίμων - Λούκουλλος, Αλκιβιάδης - Κοριολανός, Αγησίλαος - Πομπήϊος), Εκδόσεις Ζήτρος για «*Το Βήμα*».

43. «Ηροδότου Ιστορίες». Βιβλίο Έκτο (Ερατώ), Εκδόσεις Γκοβόστη 1993.

44. «Περί αναλογικών συστημάτων στην Αρχιτεκτονική», του Νικ. Λιανού, Επίκ. Καθηγητή στο ΤΜ.Α./Δ.Π.Θ.

45. Εγκυκλοπαίδεια «Δομή», Τόμοι 9^{ος} και 10^{ος}.

46. «Ο Παρθενών» (ανατύπωση έκδοσης 1895), του Αθανάσιου Ρουσόπουλου, καθηγητή Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, με εισαγωγή του Βασίλειου Πετράκου, Ακαδημαϊκού. Εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα 2008.

47. «Ο εν τη λέξει Λόγος», της Άννας Τζιροπούλου Ευσταθίου, Εκδόσεις Γεωργιάδης, Αθήνα 2006.

48. «Πλούταρχου, “Ίσις και Όσιρις”», Εκδόσεις Ζήτρος για «*Το Βήμα*».

49. «Ξενοφώντος Ελληνικά», Βιβλίο Β΄, Εκδόσεις Ζήτρος για «*Το Βήμα*».

50. «Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη», του Π. Α. Μιχελή. Έκδοση Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή.

51. «Περί ειρήνης», Ισοκράτους, Εκδόσεις Ζήτρος για «*Το Βήμα*».

52. «Ευμενίδες», Αισχύλου, Εκδόσεις Ζήτρος.

53. «Περί του πάντα σπουδαίον, ελεύθερον είναι», Φίλων ο Αλεξανδρεύς, Εκδόσεις Ζήτρος για «*το Βήμα*».

54. «Βασιλειών Γ΄», Παλαιά Διαθήκη, Έκδοση της Αδελφότητας Θεολόγων η «Ζωή».

55. «Τα χρώματα στη Φύση και την Τέχνη», του Walter Sargent, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1987.

56. «Αρχαϊκά χρώματα», Έκδοση Μουσείου Ακρόπολης, Αθήνα 2012.

57.«*Αρχαίοι Ελληνικοί Ναοί*» του Tony Spawforth, Ελληνική Έκδοση Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006.

58.«*Συμμετρία*», του Hermann Weyl, Εκδόσεις Τροχαλία, Αθήνα 1991.

59.«*Ο Λόρδος Έλγιν & τα Μάρμαρα*» (β' έκδοση), του William St. Clair, Εκδόσεις "Ελληνικά Γράμματα", Αθήνα 1999.

60.«*Heavy metal: απίστευτοι οι αρχαίοι Έλληνες μεταλλουργοί!*», άρθρο του Άλκη Γαλδαλά (στο «*Βήμα Science*» της 13^{ης} Ιουλίου 2014).

61.«*Ελληνική Τέχνη του πέμπτου και τετάρτου π.Χ. αιώνας, Α' ο πέμπτος αιώνας*», Σημειώσεις κατά τας παραδόσεις του καθηγητού Ν. Μ. Κοντολέοντος, Αθήνα 1972.

62.«*Secrets of the Parthenon*» documentary film, edit by Rob Tinworth, 2008.

63.«*Το Θρασύλλειο στην Ακρόπολη αποκαλύπτεται μετά από 190 χρόνια!*», Α. Καρατζαφέρης, «*Ελεύθερος Τύπος*», 29/10/2017.

64.«*Η σεισμική μαρτυρία δυο κλασικών Αθηναϊκών κίωνων*», Νικολάου Αμβράζη και Ιωάννη Ψυχάρη, Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, Έτος 2012, Τόμος 87^{ος}.

65.«*Υποβολή πρότασης προς τη Σεβαστή Ακαδημία Αθηνών, αναφορικά με το ύψος του βάθρου του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου*», Στάθη Ασημάκη, Αθήνα 2019.

66.«*Η Αρχιτεκτονική του Παρθενώνος*», Εισιτήριο Λόγος του Ακαδημαϊκού Μανόλη Κορρέ, Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, Έτος 2018, Τόμος 93^{ος}.

67. «*Αρχαία Ελλάδα*»

(Επιστημονική επιμέλεια Umberto Eco)

Τόμος 1: «*Πολιτική, οικονομική και κοινωνική ιστορία*», Μέρος Α', «*Ο Μικηναϊκός Πολιτισμός*», της Anna Lucia D' Agata.

Τόμος 6: «*Τέχνες και Λογοτεχνία*», Μέρος Α', «*Το όνειρο του Περικλή, η Αθηνά του Φειδία*», της Claudia Guerini.

Τόμος 8: «*Επιστήμες-Τεχνική και Μουσική*», Μέρος Α', «*Γεωγράφοι και περιπλογράφοι*» του Giovanni Di Pasquale, Έκδοση «*Το Βήμα*», Αθήνα 2018.

368. «*The Geometrical Design of the Hagia Sophia in Istanbul*», **Exhibition 2001-2004**, Prof. Dr Hoffman and Dipl. Ing. Nikolaos Theocharis at the chair of Architectural History and Cultural Heritage of the University of Berne,

69. «*12, 6, 8 Κύβος*», Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδη, Καθηγητή Μουσικής ακουστικής & Πληροφορικής, Εργαστήριο Μουσικής και Ακουστικής Τεχνολογίας, Τμήμα Μουσικών σπουδών της Φιλοσοφικής σχολής του Ε.Κ.Π.Α.

70. «*Ανοίγει για πρώτη φορά η κλιμακωτή πυραμίδα του Ζοζέρ*», [www.skai.gr / news / world / aigyptos - anoigei - gia - proti - fora - i - klimakoti - pyramida - tou - zozer - fotografies](http://www.skai.gr/news/world/aigyptos-anoigei-gia-proti-fora-i-klimakoti-pyramida-tou-zozer-fotografies), 3/01/2020.

71. LIFO PODCASTS: «*Πόσο σπουδαίος ήταν ο Φειδίας για την αρχαία Αθήνα;*» Η Αγιάτη Μπενάρδου μιλά με την καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας Όλγα Παλαγγιά για την ιστορία της Αθηνάς Παρθένου του Φειδία στην αρχαία Αθήνα.

72. «*Ιστορία της Ανθρωπότητας*» υπό την αιγίδα της **UNESCO**, τόμοι δεύτερος και ένατος, Έκδοση της «**ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑΣ**», Αθήνα.

73. «*Βαθυσκαφής ολκός ριζωμάτων*», Δημήτρη Ηλ. Ρεντίφη, Εκδόσεις «Γκοβόστη», Αθήνα 2023.

74. «*Κυνηγώντας «αόρατα» χρώματα στον Παρθενώνα*», άρθρο του Άλκη Γαλδαδά, στο «*Βήμα Science*», της 21 Ιουλίου 2024.

«Ὅθεν καὶ μᾶλλον θαυμάζεται τὰ Περικλέους ἔργα, πρὸς πολὺν χρόνον ἐν ὀλίγῳ γενόμενα κάλλει μὲν γὰρ ἕκαστον εὐθύς ἦν τότε ἄρχαϊον, ἀκμῇ δὲ μέχρι νῦν πρόσφατόν ἐστι καὶ νεουργόν. οὕτως ἐπανθεῖ καινότης αἰεὶ τις, ἄθικτον ὑπὸ τοῦ χρόνου διατηροῦσα τὴν ὄψιν, ὥσπερ αἰιθαλές πνεῦμα καὶ ψυχὴν ἀγήρω καταμειγμένην τῶν ἔργων ἐχόντων»

«Γι' αὐτὸ κατεξοχὴν θαυμάζονται τὰ ἔργα τοῦ Περικλή, καθὼς ἐγίναν σε λίγο χρόνο για νὰ ἔχουν μακροβιότητα. Γιατί, στην ομορφιά το καθένα ἦταν τότε ἤδη κλασικὸ καὶ στη φρεσκάδα του μέχρι τις μέρες μας εἶναι καινούργιο καὶ μοντέρνο. ἔτσι ἀναδύεται πάντα μια φρεσκάδα, που διατηρεῖ ἀθικτὴ τὴ μορφὴ του στη διαδρομὴ του χρόνου, λες καὶ ἔχουν μέσα τους τὰ ἔργα αἰιθαλές πνεῦμα ἀνάμεικτο με ἀγέραστη ψυχή.»

Πλούταρχος