

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ

ΤΟΜΟΣ 21 (1966)

ΜΕΡΟΣ Α' – ΜΕΛΕΤΑΙ

ΑΘΗΝΑΙ, 1967

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ

ΤΟΜΟΣ 21 (1966)

ΜΕΡΟΣ Α' — ΜΕΛΕΤΑΙ

ΑΘΗΝΑΙ, 1967

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΓΕΝΙΚΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ

1. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 16 (1960). 'Αθήναι, 1962.
2. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 17 (1961/62). 'Αθήναι, 1963.
3. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 18 (1963). 'Αθήναι, 1964 - 65.
4. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 19 (1964). 'Αθήναι, 1967.
5. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 20 (1965) (ὕπὸ ἐκτύπωσιν).
6. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 21 (1966) (ὕπὸ ἐκτύπωσιν).
7. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 1 (1915), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
8. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 2 (1916), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
9. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 3 (1917), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
10. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 4 (1918), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
11. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 5 (1919), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
12. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 6 (1920/21), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ

1. Μ. 'Ανδρονίκου — Χ. Μακαρόνα — Ν. Μουτσοπούλου — Γ. Μπακαλάκη, Τὸ 'Ανάκτορο τῆς Βεργίνας. 'Αθήναι, 1961.
2. Κ. Χ. Φατούρου, Πατμιακὴ 'Αρχιτεκτονικὴ. 'Ο ναὸς τῶν 'Αγίων 'Αποστόλων. 'Αθήναι, 1962.
3. 'Ι. Δ. Τριανταφυλλίδη, Στοιχεῖα φυσικοῦ φωτισμοῦ τῶν Βυζαντινῶν 'Εκκλησιῶν. 'Αθήναι, 1964.
4. 'Α. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ 'Αγίου Νικολάου τοῦ 'Ορφανοῦ Θεσσαλονίκης. 'Αθήναι, 1964.
5. Χ. Μπούρα, Βυζαντινὰ Σταυροθόλια μὲ νευρώσεις. 'Αθήναι, 1965.
6. D. Callipolitis - Feytmans, Les «Louteria» Attiques. Athènes, 1965.
7. Μ. Νυσταζοπούλου, 'Η ἐν τῇ Ταυρικῇ Χερσονήσῳ πόλις Σουγδαία ἀπὸ τοῦ ΙΓ' μέχρι τοῦ ΙΕ' αἰῶνος. 'Αθήναι, 1965.
8. 'Αγνὴς Σακελλαρίου, 'Η Μυκηναϊκὴ Σφραγιδογλυφία. 'Αθήναι, 1966.
9. Πατμιακὲς 'Επιγραφές. Α'. Σ. Α. Παπαδοπούλου, 'Επιγραφές 'Ι. Μονῆς 'Ιωάννου Θεολόγου, Β'. Κ. Χ. Φατούρου, Οἰκοδομικὲς ἐπιγραφές Μοναστηριοῦ 'Ι. Θεολόγου. 'Αθήναι, 1966.
10. Byzantine Art - An European Art. Lectures. Athens, 1966.

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΟΔΗΓΟΙ

1. Carl Blegen — Marion Rawson, Τὸ 'Ανάκτορο τοῦ Νέστορος (μετάφραση Γ. Α. Παπαθανασοπούλου). 'Αθήναι, 1964.
2. 'Αγνὴς Σακελλαρίου — Γ. Α. Παπαθανασοπούλου, 'Εθνικὸ 'Αρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Α' Προϊστορικὲς Συλλογές. Σύντομος 'Οδηγός. 'Αθήναι, 1964.
3. N. Platon, A Guide to the Archaeological Museum of Heraclion. Athens, 1964.
4. N. Platon, Führer durch das Archaeologische Museum von Heraklion. Athen, 1964.
5. Agnes Sakellariou — G. A. Papathanasopoulos, National Archaeological Museum. A. Prehistoric Collections. A Brief Guide (translated by Helen Wace, Elizabeth Wace - French and Ariadne Koumari - Sanford). Athens, 1964.
6. Σύντομος 'Οδηγός τοῦ Μουσείου 'Ακροπόλεως. 'Αθήναι, 1965.
7. A Concise Guide to the Acropolis Museum (translated by Helen Wace). Athens, 1965.
8. 'Αμερικανικῆς Σχολῆς Κλασσικῶν Σπουδῶν, 'Οδηγός τῆς 'Αρχαίας 'Αγορᾶς τῶν 'Αθηνῶν (μετάφραση Σ. Πλάτωνος). 'Αθήναι, 1965.
9. Agnès Sakellariou — G. A. Papathanassopoulos, Guide Sommaire du Musée National: A. Collections Préhistoriques. Athènes, 1965.
10. Guide Sommaire du Musée de l'Acropole. Athènes, 1966.
11. Agnes Sakellariou — G. A. Papathanassopoulos. Archaeologisches Nat. Museum. I. Vor-geschichtliche Sammlungen. Ein kurzer Führer (übersetzt von Maria Herrmann). Athen, 1966.

12. Ein kurzer Führer des Akropolis Museum (übersetzt von Har. Neumann) (im Druck).
13. Σ. Καρούζου, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Β' Συλλογὴ Γλυπτῶν (ὕπὸ ἐκτύπωσιν).
14. S. Karouzou, Musée Archéologique National: B Sculptures (traduit par X. Lefcoparides) (sous presse).
15. S. Karouzou, National Archaeological Museum. B. Sculptures (translated by Helen Wace) (in press).

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ

Ἄνδρ. Ξυγγόπουλος: Ἀκαδημαϊκός, Ὁμότιμος Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Χρ. Καροῦζος: Ἀκαδημαϊκός, Ἐπίτιμος Διευθυντὴς τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου

Γεωργ. Μπακαλάκης: Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Ἀθηνᾶ Γ. Καλογεροπούλου: Γραμματεὺς τῆς Ἐ. Ἐπιτροπῆς καὶ Ἐπιμελήτρια τῶν ἐκδόσεων τοῦ Α. Δ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ Α΄ ΜΕΡΟΥΣ

ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Εικονιστικά:

Α΄ Κορμός ανδρικού αγάλματος (Π ί ν. 1 - 6)	σελ.	1-8
Β΄ Εικονιστικό κεφάλι ενός ποιητή (Π ί ν. 7 - 11)	»	8-17
Λ. Η. JEFFERY, Two Inscriptions from Iria (Π ί ν. 12 - 13· Σ χ έ δ. 1)	»	18-25
Χ. ΜΠΟΥΡΑ, 'Αλληγορική παράσταση του Βίου - Καιρού σε μία μεταβυζαντινή τοιχο- γραφία στη Χίο (Π ί ν. 14 - 19· Σ χ έ δ. 1)	»	26-34
Γ. ΔΕΣΠΙΝΗ, 'Η «'Αρπαγή της 'Ελένης» (Π ί ν. 20 - 22)	»	35-44
Β. Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, 'Επιγραφαι Ώρωπου (Π ί ν. 23· Σ χ έ δ. 1)	»	45-49
ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΥ, 'Ανάγλυφο από τη Λέρο (Π ί ν. 24 - 29)	»	50-55
ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΥ, Ροδιακά Ι (Π ί ν. 30)	»	56-61
Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, 'Αμφιπρόσωπες εικόνες της Ρόδου. 'Η εικόνα της 'Οδηγήτριας και του 'Αγ. Νικολάου (Π ί ν. 31 - 36· Παρένθ. Π ί ν. Α΄ - Β΄)	»	62-83
Γ. ΔΟΝΤΑ, Μεταπολεμικά τινα προσκμήματα των Μουσείων Ρόδου και Κω (Π ί ν. 37 - 42)	»	84-101
Ι. Α. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ, 'Ανάγλυφο από τη Βελανιδέζα (Π ί ν. 43 - 46· Σ χ έ δ. 1)	»	102-115
Ι. Α. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ, Θραύσμα χαρακτής στήλης (Π ί ν. 47 - 48)	»	116-121
Ν. ΦΑΡΑΚΛΑ, 'Αντίγραφο κλασσικού έργου (Π ί ν. 49 - 52)	»	122-133
Σ. Ν. ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗ, 'Ανέκδοτοι επιγραφαι και παρατηρήσεις εις εκδεδομένας (Π ί ν. 53)	»	134-150
Μ. ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗ - ΣΙΓΑΝΙΔΟΥ, 'Ωνή εκ Τορώνης (Π ί ν. 54· Σ χ έ δ. 1)	»	151-157
Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, Μνημεία της νεώτερης Κέρκυρας (Π ί ν. 55 - 56)	»	158-162
ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗ, Εικονογραφία του μνημείου του Λυσικράτους (Π ί ν. 57 - 65)	»	163-183
Γ. Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ, 'Ελληνιστικά γυάλινα αγγεία του Μουσείου Πύλου (Π ί ν. 66 - 69· Παρένθ. Π ί ν. Γ΄ - ΣΤ΄. Σ χ έ δ. 1)	»	184-197

ΠΙΝΑΚΕΣ Α' ΜΕΡΟΥΣ

- 1 Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Η κύρια ὄψη
- 2 Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Η δεξιὰ πλάγια ὄψη
- 3 Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Η ἀριστερὴ πλάγια ὄψη
- 4 Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Η πίσω ὄψη
- 5 Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Ἄλλη πλάγια ὄψη
- 6 α - β Εἰκονιστικὴ ἐπιτύμβια στήλη ἀπὸ τὴν 'Ανάφη
- 7 Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Στοὰ τοῦ 'Αττάλου
- 8 α - β Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Στοὰ τοῦ 'Αττάλου
- 9 α - β Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Στοὰ τοῦ 'Αττάλου. 'Η πλάγια καὶ ἡ πίσω ὄψη
- 10 α - β Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Στοὰ τοῦ 'Αττάλου
- 11 Γύψινη ἀναπαράσταση τοῦ εἰκονιστικοῦ κεφαλίου ἀπὸ τὴ Στοὰ 'Αττάλου (τοῦ γλύπτη Ν. Περαντινοῦ)
- 12 α Inscriptions from Iria. Basin (1), with Horos - Stone (2) behind
- 12 β Inscriptions from Iria. Horos - Stone (2) lying on back, with Basin (1) behind
- 13 α - δ Inscriptions from Iria. Details of Inscription 1
- 13 ε Inscriptions from Iria. Inscription 2
- 14 α Παναγία Κρίνα Χίου. Παράσταση τοῦ Βίου καὶ τοῦ Κόσμου. 'Επιγραφή
- 14 β Παναγία Κρίνα Χίου. Διδακτικὴ παράσταση ἁμαρτωλοῦ (;)
- 15 α 'Ανάγλυφο Καιροῦ. Κοπτικὸ Μουσεῖο Καιροῦ (D. M. Dalton)
- 15 β 'Ανάγλυφο Καιροῦ. Μητρόπολη τοῦ Torcello (A. B. Cook)
- 16 α Μικρογραφία τοῦ Cod. Vat. Gr. 394 'Αγίου 'Ιωάννου Κλίμακος (J. R. Martin). Φ. 7 ρ.
- 16 β Μικρογραφία τοῦ Cod. Vat. Gr. 394 'Αγίου 'Ιωάννου Κλίμακος (J. R. Martin.) Φ. 12 ρ.
- 17 Μικρογραφία τοῦ Κώδικος H. 16 ('Αρ. 671) τῆς 'Ι. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (1602). Καί-
ρὸς ὁ Πανδαμάτωρ
- 18 Μονὴ Ρεντίνας στὴ Νότια Πίνδο. Τοιχογραφία τοῦ Καιροῦ, στὸν ἀνοικτὸ ἐξωνάρθηκα
τοῦ Καθολικοῦ
- 19 α 'Άγιος 'Ιωάννης ὁ 'Αργέντης Χίου. Τοιχογραφία μὲ διδακτικὴ παράσταση τιμωρίας ἁμαρ-
τωλοῦ
- 19 β Παναγία Κρίνα Χίου. Κτητορικὴ ἐπιγραφή
- 20 α - β Πήλινο πλακίδιο τῆς Συλλογῆς Ν. Μεταξᾶ
- 21 α Πήλινο πλακίδιο τῆς Συλλογῆς Ν. Μεταξᾶ
- 21 β 'Η παράσταση τοῦ λαιμοῦ τῆς οἰνοχόης ἀπὸ τὸ 'Αφρατὶ
- 22 α Χρυσὸ ἔλασμα ἀπὸ τὴν Κρήτη σὲ δύο κομμάτια. 'Εθνικοῦ Μουσείου
- 22 β Χρυσὸ ἔλασμα ἀπὸ τὴν Κρήτη σὲ δύο κομμάτια. Μουσείου 'Ηρακλείου
- 23 α Μουσεῖον 'Αμφιαρείου. 'Ανω ὄψεις τοῦ βάθρου τοῦ φέροντος τὴν ἐπιγραφήν
- 23 β Μουσεῖον 'Αμφιαρείου. 'Η ἐπιγραφή
- 24 'Ανάγλυφο τῆς Λέρου
- 25 α - β Μορφὴ ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος καὶ λεπτομέρειά της
- 26 Τὸ κεφάλι τοῦ ἀναγλύφου τῆς Λέρου
- 27 α Κεφάλι ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Harry Fett

- 27 β Σοφοκλής του Λατερανού (πρίν συμπληρωθῇ)
 28 α Ἀττικό ἀνάγλυφο. Conze, ἀριθ. 437
 28 β Ἀττικό ἀνάγλυφο, Conze, ἀριθ. 348
 29 α Ψηφιδωτὸ ἀπὸ τὸ Δαφνί. «Γέννηση»
 29 β Βοσκὸς ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Giotto, Τὸ ὄνειρο τοῦ Ἰωακείμ (Ἐκκλησία τῆς Ἀρένας στὴν Πάδουα)
 30 Ρόδος. Ἐπιγραφή «Ἐπιδόσεως»
 31 Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Ὁδηγήτρια
 32 α Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια Πί ν. 31. Ἡ Παναγία
 32 β Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια Πί ν. 31. Ὁ Χριστὸς
 33 Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς Ὁδηγήτριας. Ὁ Ἄγγελος
 34 Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. Πρώτη παράσταση
 35 α Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς παραστάσεως τοῦ Πί ν. 34. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ.
 35 β Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς παραστάσεως τοῦ Πί ν. 34. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἀγ. Νικολάου
 35 γ Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς παραστάσεως τοῦ Πί ν. 34. Ἡ Παναγία
 36 α Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. Δεύτερη παράσταση. Μέρος ἀπὸ τὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ λαιμὸ εἶναι τοῦ α' Ἀγίου
 36 β Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἀγίου πρίν ἀπὸ τὸν καθαρισμό. Δεύτερη παράσταση
 37 α - γ Μουσεῖον Ρόδου. Προσθία, δεξιὰ πλαγία καὶ ἀριστερὰ πλαγία ὄψεις τῆς Νίκης BE 1174
 38 α Νίκη Ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου Θηβῶν ἐκ Θεσπιῶν
 38 β Κορμὸς καθημένης θεᾶς BE 889. Μουσεῖον Ρόδου
 39 α - β Μουσεῖον Ρόδου. Κεφαλὴ Ἀρτέμιδος BE 252
 39 γ - δ Μουσεῖον Ρόδου. Ἑρμαϊκὸν ἄγαλμα BE 1175
 39 ε Μουσεῖον Ρόδου. Ἀγαλμάτιον Σιληνοῦ BE 780
 40 α Μουσεῖον Ρόδου. Ἀσκληπιὸς BE 1163
 40 β - γ Μουσεῖον Ρόδου. Προσθία καὶ πλαγία δεξιὰ ὄψεις Μούσης ἢ Μνημοσύνης BE 174
 41 α Μουσεῖον Ρόδου. Γυναικεία κεφαλὴ BE 236
 41 β Μουσεῖον Ρόδου. Χαλκοῦς Ζεὺς BE 1112
 42 α - β Μουσεῖον Κῶ. Προσθία καὶ πλαγία ὄψεις κολοσσιαίας κεφαλῆς Ἡρακλέους BE 6
 42 γ - δ Μουσεῖον Κῶ. Προσθία καὶ δεξιὰ πλαγία ὄψεις Ἀρτέμιδος BE 89
 43 α Ἀθήνα. Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ Βελανιδέα, ἀριθ. 88 + 4469
 43 β Ἀθήνα. Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Παράσταση τῆς παλιότερης βάσης Πουλοπούλου, ἀριθ. 3476
 44 α - β Ἀθήνα. Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης. Κόρη ἀριθ. 584
 45 α Χάλκινο εἰδῶλιο Ἀθηνᾶς (Ἐθν. Μουσεῖο ἀριθ. 6451)
 45 β - γ Ἄγαλμα Κόρης ἀπὸ τὴ Μίλητο (Βερολίνο)
 46 α Παράσταση ἀγγειογραφίας τοῦ Ὁλτου (κύλιξ στὴν Tarquinia)
 46 β Παράσταση ἀπὸ ἀμφορέα τοῦ Εὐθυμίδη (Μόναχο ἀριθ. 2307)
 47 α Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἀριθ. 4526. Κομμάτι χαρακτῆς στήλης
 47 β Κύλιξ Πειθίνου
 48 α Πόδια Κούρου Ν. Ὑόρκης
 48 β Πόδια Κούρου Τενέας
 48 γ Πόδια Κούρου Ἀκρόπολης, ἀριθ. 665 (ἀριθ. βάσ. 596)
 48 δ Πόδι ἱππέα Ἀκρόπολης, ἀριθ. 700 (βλ. σημ. 26)
 49 Μαρμάρينو ἀντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου. Κύρια ὄψη
 50 α - β Μαρμάρينو ἀντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὴ πλευρὰ
 51 Μαρμάρينو ἀντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου. Πίσω ὄψη
 52 α Λύχνος τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους. Ἐθνικὸ Μουσεῖο
 52 β Χαμένος λύχνος ἀπὸ τὴ Νικόπολη
 52 γ Λύχνος ἀπὸ τὴν Κέρκυρα (Βρετανικὸ Μουσεῖο 1361)
 52 δ Λύχνος Μουσείου Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν L5413

- 53 α 'Η ἐπὶ τοῦ βάθρου τοῦ ἀγάλματος τοῦ Τ. Κλ. Ἀσιατικοῦ ἐπιγραφῆ, Αἰδηψός
- 53 β 'Η ἐπὶ τοῦ βάθρου τοῦ Μ. Αὐρ. Ὀλυμπιοδώρου ἐπιγραφῆ, Αἰδηψός
- 53 γ Ὁ λέων τοῦ Ἀστίου, Θῆβαι
- 53 δ Ὁ λέων ἐντὸς τῆς ἀποστραγγιστικῆς τάφρου
- 54 α Ὡνὴ ἐκ Τορώνης. Ἡ ἐνεπίγραφος πλάξ ἣς τὸ κείμενον περιέχει ὦνὴν οἰκίας
- 54 β Ὡνὴ ἐκ Τορώνης. Σταθμίον κυλινδρικοῦ σχήματος μετὰ τοῦ καλύμματος ἐπὶ τοῦ ὁποίου εἶναι δεδηλωμένα τὰ σύμβολα
- 55 α Ἡ κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα. Χαλκογραφία ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Quirini, Primordia Corcyrae, 1738
- 55 β Ἡ κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα. Σχεδιάγραμμα ἀπὸ τὸ βιβλίο ἀπογραφῆς τῶν δημοσίων κτηρίων Κερκύρας (1771;)
- 56 α Ἡ κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα. Τὸ κτήριο μετὰ τοὺς βομβαρδισμοὺς τοῦ 1943
- 56 β - δ Ἡ κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα. Κεντρικὸ τμῆμα τῆς πρόσοψης, τὰ παράθυρα τοῦ κλιμακοστασίου καὶ ὁ δυτικὸς πυλώνας (σημερινὴ κατάστασις)
- 57 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Cyriacus
- 57 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Wheeler
- 58 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Pococke
- 58 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Pomardi
- 59 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Le Roy
- 59 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Stuart
- 60 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Thürmer
- 60 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Gill
- 61 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ravoisié
- 61 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Chachaton
- 62 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Davidoff
- 62 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Chenavard
- 63 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Rey
- 63 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Breton
- 64 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ἀναπαράστασις ἀπὸ τὸν Th. v. Hansen
- 64 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Μίμησις ἀπὸ τὸν Schinkel (στὸν κῆπο τοῦ Glienike - Βερολίνο)
- 64 γ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους, Ἀντίγραφο (στὸ Α' Νεκροταφεῖο Ἀθηνῶν)
- 65 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Μεταποίηση σὲ κρήνη (Πόρος)
- 65 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Σχηματοποιημένη μετάπλασις (Ἀθήνα - ὁδὸς Μενάνδρου)
- 65 γ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ἐλεύθερη παραλλαγή (Ἀθήνα - Πλ. Μεταξουργείου)
- 66 α - β Ὁ σκύφος «μιλλεφιόρι» τοῦ Μουσείου Πύλου
- 67 α - β Ὁ σκύφος «μιλλεφιόρι» τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρκης (φωτ. Kisa)
- 68 α, δ, β, ε Μουσεῖο Πύλου. Λυχνάρια ἀπὸ τὸν τύμβο Τσοπάνη Ράχη. Ἀπὸ τὸν τάφο 1
- 68 γ, ζ' Μουσεῖο Πύλου. Λυχνάρια ἀπὸ τὸν τύμβο Τσοπάνη Ράχη. Ἀπὸ τὸν τάφο 2
- 69 α, δ, γ, ζ' Μουσεῖο Πύλου. Λυχνάρια ἀπὸ τὸν τύμβο Τσοπάνη Ράχη. Ἀπὸ τὸν τάφο 3
- 69 β, ε Μουσεῖο Πύλου. Λυχνάρια ἀπὸ τὸν τύμβο Τσοπάνη Ράχη. Ἀπὸ τὸν τάφο 5

ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΑ

Ἀφιερώνεται στη Gisela Richter

Α'. ΚΟΡΜΟΣ ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΑΓΓΛΑΜΑΤΟΣ

(Πί ν. 1 — 6)

Σάν ἓνα ἀπὸ τὰ ἐκφραστικότερα ὁλοσώματα εἰκονιστικά ἀγάλματα τῆς δεύτερης κλασσικῆς ἐποχῆς, τὰ λίγα ποὺ ἐσώθηκαν μέσα ἀπὸ μιὰν ἄφθονη παραγωγή, μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ τὸ ἀγαλμα τοῦτο τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου. Στὴν πρώτη κιόλας ματιὰ φαίνεται ἓνα πρωτότυπο, ἀξιόλογο ἔργο καὶ εἶναι περίεργο πῶς εἶχε παραμεριστῇ, ποιὸς ξέρει ἐδῶ καὶ πόσες δεκαετίες, σὲ κάποια ἀπὸ τὶς ἀπρόσιτες παραφορτωμένες παλαιᾶς ἀποθήκες τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου. Ἀπὸ ἐκεῖ μεταφέρθηκε ὕστερα ἀπὸ τὸν πόλεμο στὰ νέα ὑπόγεια, ἀνασύρθηκε καὶ καταγράφηκε, γιὰ νὰ ἐκτεθῇ στὴν αἴθουσα ἐλληνιστικῶν γλυπτῶν. Δὲν εἶχε ἀριθμό, οὔτε κάποια ἐνδειξη γιὰ τὸν τόπο τῆς καταγωγῆς του, πιθανότατα θὰ εἶχε βρεθῇ στὴν Ἀθήνα ἢ κάπου στὴν Ἀττικὴ¹.

Ἡ διατήρηση τοῦ κορμοῦ εἶναι σχετικὰ καλὴ, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὴ διάβρωση τῆς ἐπιφάνειας, περισσότερη στὶς πτυχῆς τοῦ ἱματίου ἀριστερά, αὐτὲς ποὺ ἐξέχουν αἰσθητὰ ἀπὸ τὸ σῶμα. Καθὼς ἐδῶ ἔχει ἀπολεπισθῇ τὸ μάρμαρο, φαίνονται καθαρὰ τὰ κρύσταλλά του, πολὺ λεπτὰ καὶ ἀραιὰ, ἔτσι ποὺ δὲν εἶναι τολμηρὸ νὰ τὸ θεωρήσουμε παριανό.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θέμα ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ πτύχωση. Εἶναι καλὰ μελετημένη, μὲ ἀναδιπλώσεις τοῦ ἱματίου ποὺ πρέπει νὰ ἐγιναν ὕστερ' ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῆς ὕψους τοῦ ὕφασματος, καὶ μὲ προσπάθεια μεταφορᾶς του, ἀνεμισμένου, φουντωτοῦ στὸ σκληρὸ μάρμαρο.

Ἀπὸ τὰ δύο σκέλη στάσιμο εἶναι τὸ δεξιό, περιορισμένο πρὸς τὰ μέσα μὲ μιὰν ἄδρῃ πτυχῇ, ὄχι ἀκριβῶς κάθετη, ἀλλὰ κάπως λοξή, ποὺ φτάνει ἔως κάτω. Μιὰ ἄλλη, πλαστικὰ τονισμένη, ξεκινώντας χαμηλὰ πίσω ἀπὸ τὴ ράχη ζώνει τὸ μηρὸ καὶ ἐνώνεται μπροστὰ μὲ τὴν κύρια, τὴ λοξὴ κάθετη πτυχῇ. Πάνω καὶ κάτω ἀπὸ τὴν πτυχῇ ἐκείνη ἄλλες γραμμικότερες, ἄτονες, ἀραιές, πρὸς διάφορες κατευθύνσεις, ζωντανεύουν τὴν ὄψη τοῦτο τοῦ ἀγάλματος.

Γυμνὸ ἀπὸ πτύχωση ἄφησε ὁ γλύπτης τὸ μέρος τοῦ ἱματίου ποὺ σκεπάζει τὸ ἄλλο, τὸ ἄνετο σκέλος. Ἐχει τοῦτο ἀρκετὰ ἐντονη κλίση πρὸς τὰ μέσα καὶ σκεπάζεται πίσω ἀπὸ τὸ γόνατο μὲ τὸ ὕφασμα ποὺ εἶναι στὸ σημεῖο αὐτὸ βαρὺ, κάπως ἀνέμελα λαξευμένο. Πάνω ἀπὸ τὸ σκέλος τοῦτο πέφτει ἡ μιὰ ἄκρη τοῦ ἱματίου σὲ ἀπανωτὰ ἐπίπεδα ποὺ μικραίνουν πρὸς τὰ κάτω, ρίχνοντας σκιὰ στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ σώματος. Καθὼς λείπουν τὰ κατώτατα ἄκρα τοῦ σώματος, δὲν ἐσώθηκε κανένα ἴχνος ἀπὸ τὸ στήριγμα τοῦ ἀγάλματος. Ἐπειδὴ εἶναι τοῦτο ἀπαραίτητο, θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι βρισκόταν πολὺ

1. Ἀριθ. εὐρετ. γλυπτῶν 4508. Ὑψος 1.28 μ. Τὶς φωτογραφίες τῶν Πινάκων 1 - 4 καὶ 6 - 11 ἐφίλοτέχνησε ὁ Κ. Κωνσταντόπουλος, τοῦ Πίν. 5 ὁ φωτογράφος τοῦ Γερμαν. Ἰνστιτούτου Hellner.

χαμηλά, δεμένο με τὸ ἀριστερὸ σκέλος καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ἔντεχνα ἐνσωματωμένο με τοῦτο. Μιὰ ἄλλη δυνατότητα προσφέρει ὥστόσο τὸ σπᾶσιμο στὸ δεξιὸ μηρό.

Δίπλα του, στὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ πολὺ χαμηλά, μπορεῖ νὰ εἶχε τὴ θέση του τὸ στήριγμα, σὲ σχῆμα ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ συμπεράνουμε, ἀπὸ ἔλλειψη συγχρόνων πρωτοτύπων ἀγαλμάτων. Ἡ ὁμοία διακριτικὴ χρῆση τοῦ στηρίγματος στὸν νέο τῆς Ἑρέτριας κρατᾷ τὴν παράδοση τῶν παλαιότερων εἰκονιστικῶν ἀγαλμάτων τοῦ 4ου καὶ 3ου π.Χ. αἰῶνα γιὰ τὰ ἀνδρικὰ ἀγάλματα, ἐνῶ στὰ γυναικεῖα τὸ βάρος τῶν πτυχῶν τοῦ ἐνδύματος ἔκανε περιττὸ κάθε στήριγμα. Πολὺ χαμηλά καὶ δίπλα στὸ σπᾶσιμο σκέλος, εἶναι ἡ θήκη με τοὺς κυλίνδρους στὸ Σοφοκλῆ τοῦ Λατερανοῦ, ποὺ θὰ ἦταν ἀπαραίτητη καὶ στὸ ἀρχέτυπο. Ἔχομε ἀκόμη τὴ μαρτυρία καὶ ἐνὸς καλοῦ πρωτοτύπου ἔργου τοῦ 4ου αἰῶνα, τοῦ φιλοσόφου στὸ Μουσεῖο τῶν Δελφῶν. Ἐδῶ τὸ στήριγμα, κάπως ὀγκωδέστερο παρὰ στὸ Σοφοκλῆ, εἶναι παράλληλο με τὸ ἀριστερὸ σπᾶσιμο σκέλος². Μιὰ θήκη, ὅπως στὸ ἄγαλμα τοῦτο τοῦ Σοφοκλῆ, δίπλα στὸ σπᾶσιμο δεξιὸ σκέλος θὰ στήριζε, ἐπιτρέπεται νὰ συμπεράνουμε, καὶ τὸ εἰκονιστικὸ ἄγαλμα τοῦ Μουσείου. Ὅμοια διακριτικὰ στηρίγματα, ποὺ ὀφείλονται στὴν προσπάθεια τῶν καλλιτεχνῶν τῆς κλασσικῆς καὶ τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς νὰ ἀφήνουν ἀπείραχτα τὰ περιγράμματα τοῦ σώματος, τὰ ἐκτιμοῦμε περισσότερο, ὅταν τὰ συγκρίνουμε μ' ἐκεῖνα τὰ βαριὰ καὶ ἐνοχλητικὰ ποὺ χρησιμοποιοῦσαν οἱ ἀντιγραφεῖς τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης.

Ἐνα ὑστεροελληνιστικὸ ἄγαλμα τῆς Δήλου, χωρὶς ὑποστήριγμα αὐτό, φέρνει σὲ μιὰν ἄλλη ὑπόθεση. Στὸ κορμὶ τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ἡ προεξοχὴ τοῦ ἀνετοῦ σκέλους δὲν εἶναι τόσο ἐντονη, ὥστε νὰ ἐπιβάλλῃ σὰν μοναδικὴ ἐκδοχὴ τὸ στήριγμα στὴν ἄκρη τῶν δακτύλων τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους, ποὺ ἄλλωστε δὲν σέρνεται πρὸς τὰ πίσω. Ἄν πατοῦσε με ὅλο τὸ πέλμα, χωρὶς τὴν ἀνάγκη ὑποστηρίγματος, μένει προβληματικὸ πῶς ἕνας ὄγκος ποὺ δὲν εἶναι λιτός, ὅπως στὸ εἰκονιστικὸ ἄγαλμα τῆς Δήλου, ἀλλὰ ἔχει τὸ βάρος τοῦ πτυχωμένου ἱματίου, ἦταν δυνατό νὰ ἔχῃ ἰσορρόπηση αὐτόνομη, χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ πλαγινοῦ στηρίγματος³.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ στήθος τὸ γυμνωμένο ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ποὺ κουλουριάζεται γύρω στὴν ὀσφύ, γυμνοὶ εἶναι καὶ οἱ δύο βραχίονες, ἀσυνήθιστο ὅμως ὅτι ἀνάμεσα στὸν ἀριστερὸ καὶ στὸ ἱμάτιο ποὺ σκεπάζει ὅμο καὶ στήθος ἀφέθηκε γυμνὸ μικρὸ μέρος τοῦ τελευταίου σὲ τριγωνικὸ σχῆμα.

Λίγο χαμηλότερο κρατιέται τὸ ἱμάτιο ἀπὸ τὸ σφιγμένο ἀγκῶνα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα (Πί ν. 5), ἐνῶ ἀμέσως κάτω ἀπ' αὐτὸν κρέμεται φουντωτὴ μιὰ συστάδα ἀπανωτῶν πτυχῶν. Εἶναι στρογγυλεμένη γύρω με πλαστικὴ ἔξαρση στὸ σημεῖο τοῦτο, τὴν ὑπογραμμίζουν κυματιστές, ἐλαφρότερες, ἀλλὰ με τὸ βάρος πρὸς τὰ κάτω δύο ἄλλες

2. Ἄγαλμα νέου ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια : Collignon, Statues Funéraires 282, εἰκ. 175. Buschor, Bildnisstufen 177, εἰκ. 74. Τοῦ ἴδιου : Das Porträt 126, εἰκ. 86. Φιλόσοφος Δελφῶν : Schefold, Bildnisse 210. Buschor, Plastik* 103. Τοῦ ἴδιου : Das Hellenist. Bildnis 9,17, εἰκ. 16. Lullies - Hirmer, Gr. Plastik* εἰκ. 245. Picard, Man. IV, 2, 1086, σημ. 2. Lippold, Plastik 370. Alscher IV, 36, εἰκ. 9α - β καὶ 69. Σοφοκλῆς Λατερανοῦ (τώρα στὸ Βατικανό) : Lippold. - Καταλ. Βατικ. III, 1, στὸν ἀριθ. 492. Schefold, Bildn. 92 - 93. Laurenzi, Ritratti Greci ἀριθ. 32, πίν. 10 - 11. Hekler - Heintze, Bildnisse berühmter Griechen εἰκ. 6. Schuchhardt, Epochen der Griech. Kunstgeschichte εἰκ. 58. Helbig - Speier 4, ἀριθ. 1066. G. Richter, Greek Portraits 129, εἰκ. 675.

3. Délos 13, πίν. 42 - 44 (Michalowski). Buschor, H. B. 45, 58, 66. Στηρίγματα ἑλληνορωμαϊκῶν ἔργων : Muthmann, Statuenstützen 2 κ.έ.

συστάδες πτυχῶν κάτω ἀπὸ τὸ « ριπίδι », περιορισμένες αὐτὲς πρὸς τὰ μέσα ἀπὸ ἕνα βαθὺ κάθετο αὐλάκι ποὺ τονίζει καὶ τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ τὸ περίγραμμα.

Μὲ τὰ τρία τοῦτα ἐπίπεδα, τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου μπροστὰ πάνω ἀπὸ τὸ μηρό, τὸ μηρὸ τὸν ἴδιο καὶ τὴν ἄλλη συστάδα πίσω ἀπ' αὐτὸν προσπάθησε ὁ γλύπτης νὰ τονίσῃ χωρὶς φυγοκεντρικὴ ἀναζήτησι τὴν ἐντύπωσιν τοῦ βάθους, τοῦ χώρου ποὺ κυκλῶνει τὸ σῶμα, ἐνὸς χώρου συγκερασμένου μὲ φῶς καὶ μὲ σκιά.

Ἄς ἰδοῦμε τώρα τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἀριστερὴν τοῦ πλάγια ὄψιν (Πί ν. 2). Περιορίζεται πρὸς τὰ μέσα ἀπὸ μιὰ πτυχή κάθετη, αὐλακωμένη ἐσωτερικὰ ἀπὸ πάνω ἕως χαμηλὰ πίσω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι. Κάτω ἀπὸ τὸν βραχίονα διακρίνεται τὸ ριπίδι τῶν πτυχῶν μὲ τρόπο ποὺ δείχνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης ὑπολόγισε καὶ τὴν πλάγια τούτῃ ὄψιν τοῦ ἀγάλματος. Ἐδῶ ἀποκαλύπτεται σ' ὅλο τοῦ τὸ ὕψος τὸ ἀριστερὸ σκέλος, ἐλεύθερο ἀπὸ πτύχωση καὶ ἀπομονωμένο ἀνάμεσα στὸ βαρὺ ὕφασμα ποὺ τὸ πλαισιώνει.

Ἄν καὶ στὴν πλάγια τούτῃ ὄψιν παρουσιάζεται τὸ ἄγαλμα κοφτερὰ χωρισμένο ἀπὸ τὴν ὀπίσθια ἐπιφάνεια, ὥστόσο ἡ κάθετη αὐτὴ πτυχή ἔχει κάποια συνέχεια, σβήνει ὁμαλὰ πρὸς τὰ πίσω. Ἄλλες πτυχὲς λεπτότερες, διαγώνιες, δείχνουν ὅτι ἡ ὄψιν τούτῃ τοῦ ἔργου εἶναι ἀδρά ἐργασμένη χωρὶς ἀπόδοση τῆς πλαστικότητος ὅχι ὁμως καὶ ἀπόλυτα παραμελημένη.

Τὸ ἄγαλμα μποροῦσε ἔτσι, συμπεραίνουμε, ἂν καὶ εἶναι συνθεμένο γιὰ μιὰ κύρια, τὴν ἐμπροστινὴ ὄψιν, νὰ φαίνεται ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς· δὲν θὰ ἦταν στημένο μέσα σὲ μιὰ κόγχη. Βεβαιωνόμαστε γιὰ τοῦτο ἂν, βλέποντας πάλι ἀπὸ τὰ πλάγια τὸ δεξι σκέλος (Πί ν. 3), σταματήσουμε στὴν πλαστικὴ διαγραφὴ τοῦ γλουτοῦ μέσα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, διακριτικὴ, ἀλλὰ μὲ τὴν παλαιὰ ἐκείνη αἴσθησιν γιὰ τὴν ὀργανικὴ σύστασιν τοῦ σώματος ποὺ θὰ ἀρχίσῃ νὰ μαραίνεται στὴν προχωρημένη ἐλληνιστικὴ ἐποχή.

Ξαναγυρίζοντας στὴν ἄλλη πλαγινὴ ὄψιν (Πί ν. 2), τὴ μόνη ποὺ σώθηκε καλύτερα, σταματοῦμε στὴν ἀπόδοση τοῦ βραχίονα. Ἀξιοπρόσεχτο εἶναι ὅτι ἡ σάρκα του, ἰδιαίτερα κάτω ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα, ξεπετιέται χαλαρῇ, σχεδὸν ἀσύνδετη μὲ τὸ σκελετό, ἔτσι ποὺ ὑποδηλώνεται ἡ προχωρημένη ἡλικία τοῦ εἰκονιζομένου. Δὲν παραστάθηκε ἕνας νέος ἢ ὥριμος ἄνδρας, ἀλλὰ κάποιος ποὺ πατάει στὸ κατώφλι ποὺ φέρνει πρὸς τὰ γεράματα, θὰ ἦταν λοιπὸν τὸ ἔργο — γίνεται φανερό — ὁ ἀνδριάντας κάποιου φιλοσόφου.

Φαίνεται ν' ἀντιστρατεύεται στὴν ὑπόθεσιν τούτῃ τὸ ὅτι δὲν πατάει βαριά, ἀνέμελα καὶ στὰ δύο πέλματα, χωρὶς *pondération* — ὅπως παρασταίνονται οἱ ἀγύμναστοι φιλόσοφοι⁴ — ἀλλὰ ἔχει στάσιμο μόνο τὸ ἕνα σκέλος, ἐνῶ τὸ ἄλλο λυγίζει μὲ τὴν ἄνεσιν ποὺ θὰ παρουσίαζε ἕνας Ἀθηναῖος ἀστός.

Ἀξίζει νὰ ἐπικαλεστοῦμε τὰ ἀγάλματα τοῦ φιλοσόφου τῶν Δελφῶν, τὸ μικρὸ χάλκινο τοῦ φιλοσόφου τῆς Ν. Ὑόρκης, τὸν κυνικὸ τοῦ Καπιτωλίου, τὰ σκέλη τοῦ φιλοσόφου ἀπὸ τὰ Ἀντικύθηρα, ἀκόμη καὶ τοῦ Δημοσθένη, γιὰ νὰ συλλάβουμε τὴ διαφορὰ⁵.

4. Buschor, *Plastik der Gr.*³ 107 (« unkontrapostisch »).

5. Χάλκινο ἀγαλμάτιο φιλοσόφου Ν. Ὑόρκης σὲ λυχνοστάτη: Schefold, *Bildn.* 126, 4. Laurenzi δ.π. πίν. 48, ἀριθ. 67. Bieber, *Sculpt. of the Hellenistic Age* 68, εικ. 230 - 231. Buschor, *Pl.*³ 107, 109. Τοῦ ἴδιου: *Bildnisstufen* 179 εικ. 78. *Das Porträt* 120, εικ. 82. *Das Hellenist. Bildn.* 24, 25, 28, 32.

Κυνικὸς Καπιτωλίου: Stuart Jones. *Κατάλ.* 347. Laurenzi πίν. 32, ἀριθ. 79. Schefold, δ.π. 122 - 123 καὶ 210. Lippold, *Pl.* πίν. 106, 4. Buschor, *H.B.* 24, 28, 32. Helbig. 3 ἀριθ. 877. G.

Με τὸ σχῆμα τοῦ φιλοσόφου τῶν Δελφῶν, ἀκόμη καὶ τοῦ Δημοσθένη εἶναι συνταιριασμένη ἡ ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου πάνω στὴν ἀριστερὴ ὤμοπλάτη μὲ ἀντίστοιχο ἀπὸ κάτω τὸ στάσιμο σκέλος, ἔτσι ποὺ εἶναι διπλὸ τὸ βάρος ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῇ. Ὅμοιος εἶναι ὁ ρυθμὸς καὶ τοῦ λεγομένου Ἱπποκράτη τῆς Κῶ, πλουτισμένος μὲ πρώιμη ἑλληνιστικὴ ἀφθονία⁶.

Ἄν — γιὰ νὰ σταθοῦμε σὲ πρωτότυπα ἔργα — κατεβοῦμε πρὸς τὴν εἰκονιστικὴ στήλη τῆς Βουδαπέστης, συναντοῦμε ἐδῶ μιὰν ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ σχῆμα τοῦτο, συγγενικὴ μὲ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου⁷. Κάτω ἀπὸ τὶς ριχτὲς πτυχὲς ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο, προβάλλει τὸ ἄνετο σκέλος σὲ ὠραία διαγραφὴ, ἐλεύθερο, λυγρὸ καὶ ἐπίσημο. Στὸ ἔργο τοῦτο, προορισμένο σὰν ἀνάγλυφο νὰ φαίνεται ἀπὸ μπροστά, ἡ ἀνάπτυξη τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου κάτω ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ ὤμοπλάτη παρουσιάζεται μὲ ἄπλωμα πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς τὴν ἐπιφάνεια. Στὸ ἄγαλμα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ἡ πτύχωση κάτω ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα ἔχει πλαστικὸ στρογύλεμα, κλίνει πρὸς τὰ μέσα, μᾶς καλεῖ, εἶδαμε, νὰ τὸ ἰδοῦμε καὶ ἀπὸ τὴν πλαγινὴ ὄψη — μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξη ὅτι ἦταν ἓνα περίοπτο εἰκονιστικὸ ἄγαλμα.

Θὰ ὑπῆρχε ἴσως καὶ σὲ ἀρχαιότερα εἰκονιστικὰ ἀγάλματα ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα κιόλας, μιὰ τέτοια *ronderation*, ὅπως στὸ ἄγαλμα τοῦ Μουσείου, τοῦ θέματος ὅμως τὴν ὁλοκλήρωση, τὴν ἐκτόνωση, τὴν ἐπέτυχαν οἱ γλύπτες τοῦ ἐπόμενου, τοῦ 2ου αἰῶνα, ὅπως διδασκόμαστε ἀπὸ τὴν εἰκονιστικὴ στήλη τῆς Βιέννης καὶ τὸν νέο τῆς Κῶ⁸.

Στενότερη ὡς πρὸς τὴ διάθεση τῶν σκελῶν εἶναι ἡ συγγένεια μὲ τὴ μορφή τῆς εἰκονιστικῆς στήλης τῆς Βουδαπέστης καὶ μένει νὰ ἀναζητηθῇ γιὰτὶ προτιμήθηκε ἡ στάση τούτη ἀντίθετα πρὸς τὰ ἀγάλματα τῶν φιλοσόφων ποὺ πατοῦν καὶ μὲ τὰ δύο πέλματα.

Μαρτυρημένοι ἀπὸ παλαιότερα μνημεῖα τοῦ 5ου αἰῶνα εἶναι βέβαια καὶ οἱ δύο τρόποι : κάτω ἀπὸ τὸ ἀναριγμένο ἱμάτιο εἶναι ἄλλοτε τὸ στάσιμο, ἄλλοτε τὸ ἄνετο σκέλος⁹. Ἐπικρατέστερος ὅμως καὶ προτιμημένος ἀπὸ τὴ φειδιακὴ τέχνη εἶναι ὡστόσο

Richter, *Portr.* 11, εἰκ. 185 καὶ 1074. Τὸ κεφάλι : *Gött. Gell. Anz.* 1. 1934 - 36, 218, πίν. I 3 - 4 (G. Krahmer).

Χάλκινο ἄγαλμα φιλοσόφου ἀπὸ τὰ Ἀντικύθηρα : Σβορώνου, Ἑθν. Μουσ. πίν. 4. Schuchhardt, *Gr. Kunst* 426. Laurenzi, *Ritr.* 82. Lullies - Hirmer πίν. 250 καὶ X. Buschor, *H.B.* 22, 24, 26, εἰκ. 18. Alscher, *Gr. Pl.* IV, 151, εἰκ. 70. Φιλόσοφος Δελφῶν παραπ. σημ. 2. Δημοσθένης : *Ame-lung, Vat. Kat.* I, 80 κ.έ., ἀριθ. 62. Hekler - Heintze 35, 63. Schefold, *δ.π.* 106 - 107. Bieber, *δ.π.* 66 κ.έ., εἰκ. 218 - 229. Buschor, *Bildnisst.* 177, εἰκ. 79. Τοῦ ἴδιου, *Das Portr.* 118 κ.έ., εἰκ. 81. Alscher, *Gr. Kunst* IV, 15 κ.έ., εἰκ. I. Richter, *Portr.* II, 66 κ.έ. εἰκ. 1397 κ.έ.

6. «Ἱπποκράτης» τῆς Κῶ : Clara Rhodos V, 2, 1932, 21 κ.έ., πίν. 1 - 3 (Laurenzi). Lullies - Hirmer² 90 εἰκ. 266 - 7. Richter I, 154.

7. Hekler, *Ant. Skulpturen in Budapest* ἀριθ. 26. Horn, *Gewandstatuen* πίν. 1, I. Buschor, *H.B.* 9, 32. Picard, *Man.* IV 2 B, 1306 σημ. 2 καὶ εἰκ. 513. Szilagy - Castiglione, *Κατάλ. Μουσ. Βουδαπέστης* πίν. 17.

8. Παρακάτω σημ. 14 καὶ 15.

9. Ἀπὸ τοὺς εἰκονιστικοὺς ἀνδριάντες φιλοσόφων ὁ Σωκράτης τοῦ Βρεταν. Μουσείου, ὁ φιλόσοφος τῶν Δελφῶν, ὁ φιλόσοφος τοῦ Καπιτωλίου (σημ. 5 καὶ 11) κρατοῦν ἀκόμη τὸ παλαιότερο σχῆμα : τὸ στάσιμο σκέλος εἶναι ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ, ὅπου γίνονταν ἡ συγκέντρωση τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου. Φαινομενικὴ μόνον εἶναι ἡ ἀπόκλιση ἀπὸ τὸν κλασσικὸ τοῦτον κανόνα (ποὺ τὸν ἐκπροσωπεῖ ἀνάμεσα σὲ ἄλλα τὸ ἄγαλμα τοῦ Λυσικλείδη, *AE* 1891, 49 πίν. 6. Schlörb, *Bildh. nach Phidias*, 41. Dohrn, *Att.* 58 κ.έ.) σὲ μερικὰ ἀνάγλυφα τοῦ 4ου αἰῶνα. Ἐδῶ ἡ ἀνάγκη νὰ ἀναδείχνηται ἀπὸ τὴν ἔξω ὄψη τὸ ἄνετο σκέλος, εἴτε ἡ μορφή βρίσκεται δεξιὰ εἴτε ἀριστερά, καθὼς καὶ ἡ προσπάθεια ἐναλλαγῆς

ὁ πρῶτος, γιατί χαρίζει σταθερότητα στή μορφή. Γι' αὐτὸ εἶναι φυσικὸ νὰ παραμερίζεται θεληματικὰ στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια, γιὰ νὰ δεθῇ μὲ τὴ φυγόκεντρη κίνηση ὁ δευτέρος τρόπος, ὁ περισσότερο ἀνήσυχος· οἱ πτυχὲς τοῦ ἱματίου συγκεντρώνονται πάνω ἀπὸ τὸ ἄνετο σκέλος, πρὸς τὰ ἐκεῖ εἶναι καὶ τοῦ κεφαλιοῦ ἡ στροφή. Τὸ τελευταῖο τοῦτο φαίνεται πιθανὸ καὶ γιὰ τὸν κορμὸ τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου. Πρὸς τὰ ἀριστερά, κατὰ τὸ ἄνετο σκέλος, θὰ ἦταν γυρισμένο τὸ κεφάλι τοῦ ἀγάλματος.

Ὅσο γιὰ τὴ στάση του θὰ ἐλέγαμε ὅτι ἀφορμὴ τῆς προτίμησης τοῦτου καὶ ὄχι τοῦ ἄλλου τρόπου στάθηκε πολὺ λιγότερο ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέτοια ρυθμικὴ κατασκευὴ τοῦ σώματος καὶ περισσότερο ἡ ἀνάγκη νὰ ἀντιταχθῇ μιὰ πλούσια πύχωση πάνω ἀπὸ μιὰ ἐπιφάνεια λεία, μὲ πλαστικὴ προβολὴ τοῦ σκέλους κάτω καὶ δίπλα ἀπὸ τὴν πληθωρικὴ ρευστότητα τοῦ ὕφασματος.

Ἐνα σημεῖο καὶ τοῦτο ἀπὸ τὰ προσδιοριστικὰ τῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου τὸ ἀναδείχνει διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν καθιερωμένο τύπο, μιὰ δημιουργία καινότροπη, ἀτομικὴ.

Προβάλλει τώρα τὸ ἐρώτημα μήπως, παρ' ὅλη τὴν πλαδαρότητα τῆς σάρκας — ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πήχη τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα τὴν παρατηροῦμε καὶ στὴν κοιλιά — δὲν παρασταίνεται στὸ ἄγαλμα τοῦτο ἕνας φιλόσοφος, ἀλλὰ κάποιος ἐπίσημος πολίτης, ἕνας ρήτορας ἢ ἕνας ποιητής. Ἀντίθετη πρὸς τὴν ἄποψη τούτη εἶναι ὥστόσο ἡ γύμνωση τῆς ἀριστερῆς ὠμοπλάτης. Ἄν δὲν ἔχη προχωρήσει ὡς τὸ σημεῖο ποὺ βλέπομε στὸν κυνικὸ φιλόσοφο τοῦ Καπιτωλίου ἢ στὸ μικρὸ χάλκινο τῆς Ν. Ὑόρκης¹⁰ εἶναι ἐκδηλὴ καὶ ὑπερβολικὴ ἀκόμη καὶ γιὰ τὰ εἰκονιστικὰ ἀγάλματα, ὅπου κανόνας εἶναι νὰ σκεπάζεται μὲ τὸ ἱμάτιο, ὄχι μόνο ἡ ὠμοπλάτη, ἀλλὰ καὶ ὅλο τὸ ἀπάνω μέρος τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα.

Στὸν λυσίππειο Σωκράτη τοῦ Βρετ. Μουσείου εἶναι σεμνὰ σκεπασμένα μὲ τὸ ἱμάτιο ὄχι μόνο ὁ ἀριστερὸς ὤμος καὶ ὁ βραχίονας, ἀλλὰ καὶ ἡ ράχη. Ἐδῶ ἄνετο σκέλος εἶναι τὸ δεξιό, ἀντικριστὰ μὲ τὴν κάθετη φορὰ τοῦ ἱματίου καὶ τοῦ ἀριστεροῦ στάσιμου σκέλους, κατὰ τὸ δεξιὸ ἐκεῖνο σκέλος ξανοίγεται ἐλαφρὰ καὶ ἡ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ¹¹. Ξαναγύρισαν στὸν κλειστὸ ρυθμὸ οἱ δημιουργοὶ τῶν κλασσικιστικῶν ἀγαλμάτων

κάνουν νὰ ὑποχωρῇ ἡ τήρηση τῆς κλασσικῆς ἐκείνης συγκέντρωσης τοῦ βάρους τοῦ σώματος καὶ τοῦ ἱματίου στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ σώματος. Παραδείγματα τῆς ἐναλλαγῆς : Σβορώνου, Ἑθνικὸν Μουσείον, πίν. 37, 2. Dohrn ὁ.π. 33, 38 κ.έ. Ἀνάγλυφο Ἀσκληπιοῦ στὸν Πειραιᾶ: Hausmann, Gr. Weihreliefs eik. 28. Τὸ ἄνετο σκέλος στὸ ἐσωτερικὸ, καθὼς εἶναι τὸ ἴδιο σ' ὅλες τίς μορφὲς τοῦ ἀναγλύφου EM. 1429, Σβορώνου πίν. 37, προδίνει τὴ θέληση τοῦ γλύπτη νὰ δώσῃ μὲ τὸν παρατακτικὸ ρυθμὸ τοῦ βαδίσματος μιὰ σοβαρότητα ἱερατικὴ. Θὰ ἦταν λάθος ἂν ἐρμηνεύαμε τὴν ἀναγκαίᾳ αὐτῇ ἐναλλαγὴ στὰ κλασσικὰ ἀνάγλυφα σὰν πρόδρομο τῆς προτιμωμένης ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ τέχνη ἀντίθεσης τοῦ βάρους τῶν πτυχῶν πρὸς τὸ τέντωμα τοῦ ὕφασματος πάνω ἀπὸ τὸ ἄνετο (ἐδῶ τὸ ἀριστερὸ σκέλος, ὅπως γίνεται στὸν κορμὸ ποὺ δημοσιεύομε). Ἀπὸ τοὺς πρώτους καλλιτέχνες ὁ Ἀγοράκριτος προχώρησε ἀπὸ τὴν κλασσικὴ στάση τύπου Λυσικλείδη πρὸς ἕνα συγκερασμὸ τῆς παλαιότερης ἀττικῆς παράδοσης (πάτημα τοῦ ἄνετου σκέλους σ' ὅλο τὸ πέλμα μὲ τὸν διαφορισμὸ τῆς κίνησης, ποὺ γονιμοποίησε τὴν ἑλληνιστικὴ τέχνη : Ἀρχέτυπο τῆς Doria Pamphili καὶ τοῦ ἀγάλματος τῆς Σμύρνης : RM 16 (1901) 21 κ.έ. πίν. 1 - 2 (Amelung). Lippold, Pl. 207. Schuchhardt, Epochen der Gr. Pl. eik. 52. Schlöhr, Bildh. nach Phidias σ. 23 κ.έ. eik. 1, 1. Γ. Οἰκονόμος, A.E. 1923, 59 κ.έ. 86. Ἔως τὴν ὑστατὴ φάση τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης ἐπικρατεῖ στίς ἐπιτύμβιες τὸ θέμα τοῦ νέου τῆς Βιέννης (βλ. σημ. 14) ἀπλοποιημένο, ὄχι ὅμως καὶ κενὸ ἀπὸ ὀργανικὴ διάπλαση.

10. Παραπάνω σημ. 5.

11. Σωκράτης Βρετ. Μουσείου : Schefold ὁ.π. 84 κ.έ. Bieber, Sc. of Hell. Age 47, eik. 138 - 139.

των, αφού τὰ γύμνωσαν ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ νομοτέλεια, ἀπόφυγαν ἢ ἐλάττωσαν τὴ στροφὴ τοῦ κεφαλίου, ποὺ κοιτάζει τώρα ἐμπρός, ἀμέτοχο ἀπὸ κάθε ἀληθινὴ ἔκφραση, συμβατικά γυρισμένο (Ἡράκλειτος, Ἡρώδης ὁ Ἀττικός)¹².

Θὰ ἦταν ἄστοχο, ὥστόσο, νὰ συμπεράνουμε ὅτι στὸ ἄγαλμα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου παραστάθηκε ὄχι πατώντας βαριὰ στὰ δύο πέλματα, ἀλλὰ μὲ τὴν ἄλλη, τὴν ἐπισημότερη στάση ἑνας ἀπὸ ἐκείνους τοὺς ἀνιφτούς καὶ μαλλιαροὺς κυνικοὺς φιλοσόφους τῆς ἀθηναϊκῆς ἀγορᾶς, ποὺ τὴν ιδιότυπη φυσιογνωμία τους ἔσωσε ἕως ἐμᾶς ἡ ἑλληνιστικὴ τέχνη. Θὰ πλησιάζαμε περισσότερο τὸ νόημα τοῦ ἔργου, ἂν χαρακτηρίζαμε τὸν παριστανόμενο σὰν Στωϊκὸ ἢ Ἐπικούρειο, ἴσως καὶ Περιπατητικὸ, ἕναν ἀπὸ τοὺς τόσους τῶν σχολῶν αὐτῶν, ποὺ ἐδίδαξαν μέσα στὴν μετακλασσικὴ Ἀθήνα.

Καθὼς δὲν ἐσώθηκε σὲ κανένα ἀντίγραφο ὁ τύπος τοῦ ἀγάλματος τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, δὲν μπορούμε νὰ ξέρουμε ἂν εἶναι σύγχρονη ἐπανάληψη σὲ μάρμαρο ἑνὸς χάλκινου ἀρχέτυπου. Μιὰ τέτοια δυνατότητα θὰ ὑπόβαλε ἡ συστάδα τῶν πτυχῶν ποὺ πέφτουν ἀπὸ τὸ βραχίονα μὲ τὴν ἀφθονία τῶν ὁμοίων στὸν Κυνικὸ τοῦ Καπιτωλίου.

Θὰ ἦταν, πιστεύουμε, μεθοδικὸ λάθος, ἂν συγκρίναμε ὡς πρὸς αὐτὸ ἔργα συνθεμένα πάνω σὲ ἀρχὲς τόσο διαφορετικὲς. Στὸν φιλόσοφο τοῦ Καπιτωλίου, ἕνα κοινὸ σχῆμα, τὸ κράτημα τῶν πτυχῶν μὲ τὸ χέρι, ἐπῆρε μιὰ ξεχωριστὴ ἔμφαση, καθὼς συγκεντρώνονται οἱ πτυχὲς σ' ἕνα σημεῖο, ὅλες μπροστά, ἀφθονες καὶ ὀγκωμένες. Στὸ κορμὶ ποὺ δημοσιεύεται ἐδῶ, προτίμησε ὁ δημιουργὸς νὰ μοιράσῃ τὶς πτυχὲς σὲ ἐπ'ἀλλήλα ἐπίπεδα, καταφεύγοντας σ' ἕνα θέμα ἀσυνήθιστο. Παρουσίασε συγκρατημένη κάτω ἀπὸ τὴν μασχάλη μιὰ ὁμάδα πτυχῶν ποὺ ἀποτελοῦν πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα ἕνα στερεὸ βάθος καὶ ἀπλώνουν πρὸς τὴν πλευρὰ αὐτῇ τὸ στενὸ σῶμα. Ἡ ἐξάρτηση ἀπὸ ἕνα χάλκινο ἀρχέτυπο, χωρὶς νὰ εἶναι ὑποχρεωτικὴ, δὲν μπορεῖ ὥστόσο καὶ νὰ ἀποκλεισθῇ ἀπόλυτα.

Θετικότερα ἀκόμη κέρδη προσφέρει τὸ ἴδιο τὸ ἔργο. Παρ' ὅλη τὴν πλούσια, τὴ μελετημένη πτύχωση τὴ συγκεντρωμένη στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ, ἡ ἄλλη ἐργασία εἶναι ἀδρὴ, ποῦ καὶ ποῦ σχεδὸν παραμελημένη. Παρ' ὅλη τὴν κάποια ἀνάπτυξή του σὲ βάθος ἔχει σὰ σύνολο μιὰ ἐνότητα κλασσικὴ, καμιὰ σύγκρουση ἀξόνων δὲν τὴν ταραίζει. Ἀκόμη καὶ ἂν, ὅπως εἶναι πιθανόν, ἦταν τὸ κεφάλι γυρισμένο κατὰ τὸν ἀριστερὸ ὦμο, δὲ θὰ ἔφτανε τὸ « ἀνοιγμα » αὐτὸ νὰ σπάσῃ ἕναν ἀκριβοζυγισμένο ρυθμό.

Δὲν παρατηροῦμε τὸ ἴδιο στὴ γνωστὴ εἰκονιστικὴ στήλη τῆς Βουδαπέστης. Τὸ ἔργο τοῦτο ἔργο ποὺ ὁ Rudolf Horn τὸ εἶχε ἀναδείξει καὶ κατατάξει ἀνάμεσα σὲ τελευταῖες ἀττικὲς στήλες τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ., τὸ ἀπομάκρυνε ὁ Buschor ἀπ' αὐτές, παρατηρώντας ὅτι « δὲν μπορεῖ ν' ἀποδοθῇ στὸν ἥρεμο κλασσικὸ κόσμος, οὔτε στὰ τελευταῖα ἀττικὰ ἐπιτάφια ἀνάγλυφα » ἕνα ἔργο μὲ τόσο τονισμένη τὴν κίνηση, τόσο δυνατὰ φωτοσκιασμένο¹³. Στὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ. εἶναι κατὰ τὴ γνώμη του ἡ θέση ποὺ ταιριάζει στὴ στήλη τούτη. Λίγες δεκαετίες ἀργότερα, « ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνα », ἔγινε — νομίζει — ἡ ἄλλη, ἡ φημισμένη, συναρπαστικὴ

Buschor, Das Porträt 110 κ.έ., εἰκ. 75. G. Richter, Portr. 1 εἰκ. 560 - 562 καὶ πρὸ πάντων A. Rumpf, Ein einzig dastehender Fall (Analecta Archaeologica) 13 κ.έ. Βλ. ἀκόμη RM 71 (1964) 77 κ.έ. (H. Heintze).

12. Ἡράκλειτος: Schefold δ.π. 161, 4 καὶ 190. Richter, δ.π. 1, σ. 80. Ἡρώδης: Richter III 286, εἰκ. 2043.

13. Παραπάνω σημ. 7.

και μοναδική εικονιστική στήλη της Βιέννης, στην οποία αφιέρωσε άλλου μια λεπτή ανάλυση¹⁴.

Το άγαλμα του Έθν. Μουσείου, το τρίτο έργο της σειράς αυτής, βρίσκεται ακόμη μακριά από τη μορφή της Βιέννης, την πλούσια σε άξονικές συγκρούσεις, σε πληθωρισμό πτυχών, την δραστικά κινημένη σά να ζητάει να ελευθερωθεί από το φράγμα της πλάκας πίσω της. Το άνετο σκέλος, το άριστερό και έδω, ξεχωρίζει με ζωηρό λύγισμα κάτω από το βάρος του αναδιπλωμένου ιματίου και ενάντια προς αυτό εκφράζοντας τη φλογερή νεανική επιθυμία της φυγής.

Μοναχική έως τώρα μέσα στην αττική τέχνη της εποχής της ή στήλη τούτη, δείχνεται τώρα σαν αναχώνευση ελληνιστική ενός παλαιότερου θέματος, που θα το είχε θαυμάσει ο δημιουργός της στα παλαιότερα εικονιστικά αγάλματα της πολιτείας του. Δυνατότερο, κάπως ξενικό πάθος κινεί το άγαλμα του νέου της Κω, διαφορετικά σκεπασμένου με το ιμάτιο, μ' έναν τρόπο που κρατιέται στα μέρη εκείνα έως τα αυτοκρατορικά χρόνια (λοξό συμμάζεμα μπροστά, κάλυψη και του βραχίονα)¹⁵.

Κοινή με τα έργα αυτά έχει άγαλμα του Έθν. Μουσείου την ένταση προς την άριστερή πλευρά, τη συγκέντρωση εκεί του βάρους των πτυχών και του κινημένου σκέλους. Προοίμιο μόνο της ελληνιστικής ταραχής βρίσκεται γι' αυτό στην καμπή που φέρνει προς την εποχή τούτη. Από την άλλη μεριά με την αδιάσπαστη ενότητά του πατάει ακόμη σταθερά στην περιοχή του κλασσικού κόσμου. Το α' μισό του 3ου αιώνα θα είχαμε να προτείνουμε σαν την πιθανότερη χρονολόγηση, χωρίς να αποκλείεται ότι ο εικονιζόμενος μπορεί να έζησε σε κάπως παλαιότερη εποχή. « Έως ένα σημείο γίνεται γενικά πρώτη φορά στο β' μισό του 3ου αιώνα π.Χ. μια στερέωση του ελληνιστικού ρυθμού¹⁶ », το άγαλμα τουτο δεν μετέχει ακόμη στην τάση τούτη.

Δύσκολο είναι να καταλήξουμε σε κάποιο συμπέρασμα για τη διάθεση των βραχιόνων, αφού μάλιστα λείπει όλος ο δεξιός μαζί με τον ώμο και μέρος του στήθους. Αν κρατούσε μια βακτηρία, πιθανότερο είναι ότι θα γινόταν τουτό με το δεξιό χέρι. Η κάθετη της, αν θα ξεκινούσε από το άλλο, θα έκρυβε την ανάπτυξη του έργου στην πλευρά αυτή, στην οποία έχει δοθεί τόση σημασία, ενώ δεξιά θα ήταν ή βακτηρία ένα καλό αντίρροπο.

Άλλες δυνατότητες είναι ότι το δεξιό χέρι θα έπεφτε άπραγο, αλλά εκφραστικό, όπως στο νεώτερο χάλκινο αγαλματάκι της Ν. Ύορκης ή ότι θα ύψωνε το δεξιό χέρι μιλώντας στην αγορά, όπως ο φιλόσοφος των Αντικυθήρων στην πιθανή ανασύσταση του Σβορώνου, κρατώντας με το άλλο τη βακτηρία¹⁷. Η μήπως αντι γι' αυτή πρέπει να παραδεχτούμε ότι είχε στο χέρι τουτο έναν κύλινδρο; Έναν τέτοιο κρατάει χαλαρά στο άριστερό, το κατεβασμένο — όπως είναι φυσικό για ένα ανάγλυφο — χέρι του ο άνδρας που παραστάθηκε σε μια στήλη του Έθνικού Μουσείου από την Ανάφη (Πί ν. 6).

Το μικρό τουτο έργο, που πρώτος ο Pfuhl το χρησιμοποίησε σαν αντιπροσωπευ-

14. JdI 1935, 47 (Pfuhl), Buschor, H. B. 26, 32, 36 εικ. 8. Τοῦ Ἰδίου, Das Porträt 123 κ.έ., εικ. 84.

15. Νέος της Κω: Clara Rhodos V, 75 κ.έ. πίν. 4-6 (Laurenzi). Τοῦ Ἰδίου: Ritratti Greci ἀριθ. 83, πίν. 34-35. Hafner, Späthell. Bildn. R 80, πίν. 8. Buschor, Bildnisstufen 177, εικ. 75. Τοῦ Ἰδίου, H.B. 36. Poulsen, Probleme πίν. 19.

16. Kleiner, Tanagrafiguren 18.

17. Ν, Ύορκης και Αντικυθήρων φιλόσοφοι παραπ. σημ. 5.

τικό μέσα στην τόση έλλειψη όλοσωμάτων εικονιστικών ανδριάντων έχει άξια, παρ' όλη την κάπως συμβατική στάση, για την έλληνιστική πνοή του¹⁸. 'Ο Buschor τó κατέταξε μαζί με τόν Διοσκουρίδη τής Δήλου και με λίγα άλλα στο τελευταίο τέταρτο του Ιου αιώνα¹⁹. Θά έλέγαμε πολú χαμηλή τή χρονολόγηση τούτη. Τó έργο κλείνει μέσα του ζωντανό ακόμη τόν έλληνιστικό ρυθμό ως πρòς τή συγκέντρωση στην άριστη-ρή πλευρά του άναριγμένου ίματίου και του άνετου σκέλους που προβάλλεται αισθητά. Τó τέντωμα τών μυώνων του λαιμού άριστερά προúποθέτει στροφή του κεφαλιού πρòς τόν άριστερό ώμο. 'Η στάση παρουσιάζεται έτσι κάπως άνοιχτή, κινημένη, και δείχνει ότι τó κορμί αúτò με τή μικρή αναγλυφική έξαρση έχει όργανική σύσταση, θερμή ακόμη από τόν έλληνιστικό πυρετό. Τήν διακρίνομε και στις πτυχές που ζώνουν τó άριστερό, τó στάσιμο σκέλος, καθώς και στην άπόδοση τών μυώνων του λαιμού, του στήθους, τής κοιλιás, τών βραχιόνων που όγκώνονται έλαφρά φωτοσκιασμένοι.

Τó μόνο νεκρό σημείο είναι ή πτύχωση τής άκρης του ίματίου, που ξεκινάει άριστερά από τó λαιμό σκεπάζοντας τόν ώμο και τó άπάνω του βραχίονα, έδω χωρίς πτυχές, ενώ άνω και κάτω από τó δεξι χέρι έχει φτωχική έξαρση και πέφτει νηφάλιο, στεγνό. Στις άρχές του Ιου αιώνα π.Χ. είναι ή θέση που θά του έπήγαινε καλύτερα.

'Ανάμεσα στη στήλη τής 'Ανάφης και στο κορμί του 'Εθνικού Μουσείου — με μεγαλύτερη άπόσταση από αúτò — τοποθετείται ó εικονιστικός ανδριάντας τής Δήλου, με μετριασμένη τή φυγόκεντρη κίνηση του 2ου αιώνα²⁰. Σά σχήμα έχει κάποια συγγένεια με τó δεύτερο και βοηθάει κάπως στην άναπαράσταση τής στροφής του κεφαλιού κατά τó άνετο σκέλος, καθώς και στη στάση τών σκελών. Σημαντικό είναι ότι με τó πάτημα στα δύο πέλματα έγινε περιττή ή προσθήκη του στηρίγματος χαμηλά δίπλα στο ένα σκέλος.

Συγκριτικά με τά δύο τελευταία τουτα έργα ξεχωρίζει ακόμη περισσότερο ή πρωτοτυπία τής μορφής του φιλοσόφου του 'Εθνικού Μουσείου. 'Ο πλάστης του άπόκρουσε ένα θέμα που έμελλε νά γίνη άργότερα κοινός τόπος, ιδιαίτερα στις έπιτύμβιες στήλες τής έλληνιστικής έποχής, την κάπως άπραγη έξοικονόμηση του δεξιού βραχίονα μπροστά από τó στήθος και τουτο όχι μόνο για νά μη συμπιέση τήν άφθονία τών πτυχών. 'Ηθελε τó δεξι χέρι έλεύθερο, κινημένο, έκφραστικό. Είναι όλοζώντανο τó άγαλμα γιατί επλάστηκε σε μιάν έποχή δημιουργική, στην πολιτεία όπου είχε ριζωθή πιά ó εικονιστικός τύπος του φιλοσόφου και του ποιητή, όρθιου ή καθιστού. Στέκεται στο χώρο ήγεμονικά κυρίαρχος, με τήν αúτοπεποίθηση του έσωτερικά πλούσιου, που τόσοι διψασμένοι για γνώση και για στοχασμό περιμένουν νά ύψωση τó χέρι τó συνοδευτικό του σοφοú λόγου.

Β'. ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΟ ΚΕΦΑΛΙ ΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗ

(Π í ν. 7 — 11)

Φαίνεται σχεδόν άνεξήγητο ότι τó κεφάλι τουτο του 'Εθνικού Μουσείου, από τά σπάνια πρωτότυπα τής έλληνιστικής έποχής, έμεινε άγνωστο στην έρευνα, άν και είναι εύρημα παλαιό. Προέρχεται από τις άνασκαφές του μακαρίτη Κ. Μυλωνά στη στοά

18. JdI 50 (1935) 46 εικ. 28.

19. H.B. 26, 38, 45, 58.

20. 'Όπως σωστά έτόνισε ó Michalowski, Délos 13 πίν. 42 - 44, σ. 59 κ.έ., 62 : « vers 100 av. J.C. ». Buschor H.B, 45. Hafner, δ.π. 73 πίν. 31 Α 26. Βλ. και παραπάνω σημ. 3,

του 'Αττάλου και έχει καταχωρηθῇ παλαιότερα στο εὐρετήριο, χωρίς νὰ ἀναφέρεται πότε μεταφέρθηκε στο Μουσείο ¹.

Εἶναι πιθανότατα ἐκεῖνο πού ἀναφέρει μὲ συντομία ὁ Κ. Μυλωνᾶς ἀνάμεσα στὰ λιγοστά εὐρήματα τῆς ἀνασκαφῆς τοῦ 1898 : « Ἐνταῦθα δὲ μόνον ἄς γίνῃ μνεῖα ἰδίως περὶ μιᾶς εἰκονικῆς κεφαλῆς, πλήρη ἐχούσης τὴν ἐκφρασιν καὶ ἐπιμελέστατα ἐξεργασμένης, ἥτις φαίνεται ὁμοιάζουσα πρὸς τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τῶν νομισμάτων Εὐμένους τοῦ Β' ἀπαντῶσαν » ².

Λεῖπει ὅλος ὁ λαιμὸς μπροστά, τὸ κρανίον, τὸ μέτωπον στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ μαζί μὲ τὸ φρύδι καὶ τὸ ἄπάνω βλέφαρον, καθὼς καὶ λίγο μέρος τοῦ ματιοῦ· λείπει ἀκόμη καὶ ἓνα μέρος τοῦ προσώπου πίσω ἀριστερά, μαζί μὲ τὸ αὐτὶ καὶ μὲ τὴν κόμη (Πίν. 9α-β). ἐκεῖ ἔχει σπάσει τὸ κεφάλι κατὰ μακρὸς καὶ σὲ τόσο βάθος πὺ μόνον μιὰ στενὴ λωρίδα ἐσώθηκε ἀπὸ τὴν ἄλλῃ πλευρὰ μαζί μὲ τὴν κόμη, κρεμασμένη πάνω ἀπὸ τὸ αὐτὶ καὶ ἀπὸ τὸν τράχηλον.

Τὸ σπᾶσιμο τοῦ κρανίου ἄπάνω εἶναι λοξό, ἀκανόνιστο καὶ χωρὶς ἄλλο τυχαῖο· δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἐρμηνευθῇ σὰν προετοιμασία γιὰ συμπλήρωση μὲ γύψο ἢ γιὰ νὰ ὑποδεχθῇ ἓνα ἄλλο κομμάτι μαρμάρου κατὰ τὸν τρόπο τὸν συνηθισμένο στὰ ἑλληνιστικὰ ἀγάλματα. Ἐμεινε, ὥστόσο, σὲ σχετικὰ καλὴ κατάσταση ἢ ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου καὶ — τί σπάνια τύχη ! — ἡ μύτη, αὐτὴ μάλιστα σχεδὸν χωρὶς καμιά φθορά. Ἐχομε ἔτσι διατηρημένη σὲ ἀρκετὰ καλὴ κατάσταση μιὰν ἀσυνήθιστη φυσιογνωμία. Οἱ κηλίδες πὺ ἀφῆσε ὁ χρόνος πάνω στὸ μάρμαρον συγκεντρώνονται κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, ἡ μεγαλύτερη πάνω στὴ δεξιὰ παρεῖα. Ἐνοχλητικότερα εἶναι τὰ ἴχνη τῆς σκουριᾶς κάτω ἀπὸ τὸ σαγόνι στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ του. Φουντωτοὶ καθὼς εἶναι οἱ βόστρυχοι, περιορίζουν τὸ πρόσωπον μπροστὰ ἀπὸ τὸ αὐτί, καμιά τρίχα δὲν ξεχωρίζει, ἀλλὰ ἔχουν δηλωθῇ ἀκαθόριστα

1. ἄρ. 3266 μ. Ὑψος ἕως τὸ σαγόνι : 0,185. μ. Μάκρος μέγιστον 0,26 - 0,27 μ. Μόνον ἀπὸ συσχέτιση μὲ τὰ γλυπτὰ πὺ καταγράφονται στὸ εὐρετήριο πρὶν καὶ ἄμεσως ὕστερ' ἀπὸ τὸ κεφάλι μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὰ γλυπτὰ ἀριθ. 3003 - 3018, πὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ στοὰ τοῦ 'Αττάλου, θὰ καταχωρήθηκαν κατὰ τὸ 1910 - 1912. Δὲν πρέπει νὰ ἀπέχῃ ὁ χρόνος τῆς καταγραφῆς καὶ τῆς ἄλλης ὁμάδας τῶν γλυπτῶν ἀπὸ τὴ Στοὰ, αὐτῶν πὺ ἔχουν τοὺς ἀριθ. εὐρετ. 3266 - 3277. Γιὰ τὰ περισσότερα ἀναφέρεται ὅτι ἦταν φυλαγμένα στὴν ἀποθήκη II, πὺ βρισκόταν τότε στὴν ἐσωτερικὴ αὐλὴ, ἐκεῖ πὺ εἶναι σήμερον ὁ κήπος μὲ τίς ἐπιτάφιας στῆλες, τίς σαρκοφάγους κ.ἄ. Δύο — τὸ λιγότερον — δυνατότητες ὑπάρχουν γιὰ νὰ ἐξηγηθῇ ἡ χρονολογικὴ ἀπόσταση πὺ χωρίζει τὴν καταγραφὴ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πὺ βρέθηκαν, στὴν ἀνασκαφὴ τῆς Στοᾶς τοῦ 'Αττάλου : ἢ τότε μόνον, κατὰ τὸ 1910, θὰ μεταφέρθηκαν στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖον ἀπὸ κάποια προσωρινὴ φύλαξη ἄλλου ἢ τότε πρώτη φορὰ θὰ ἔγινε ἡ καταγραφὴ τοῦ περιεχομένου τῆς ἀποθήκης II. Καὶ οἱ δύο πιθανότητες δὲν εἶναι ἄσχετες μὲ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ Παναγ. Καββαδία ἀπὸ τὴ θέση τοῦ Γενικοῦ Ἐφόρου τὸ 1909. Ἀξιοσημεῖωτον εἶναι ὅτι γιὰ ἄλλα γλυπτὰ χωρὶς τόπον εὐρέσεως ἔχει προστεθῇ στὸ εὐρετήριο ἢ (κάπως ἐπικριτικῇ) παρατήρηση : « Μετεφέρθη ἐκ τῆς ἀποθήκης (τάδε), τῆς ὁποίας τὰς κλεῖδας κατεῖχεν ὁ Καββαδίας ἀπὸ ἐτῶν ».

2. Πρακτικὰ 1898, 66. Γιὰ τὴν ἀνασκαφὴν αὐτὴ πρβλ. καὶ Πρακτ. 1899, 75, 2 καὶ 70 κ.ἔ. 1900, 31 κ.ἔ., 1901, 31 κ.ἔ. 1902, 46. Berl. Winck. Pr. 1874 (F. Adler), AE 1912, 174 κ.ἔ. (Βερσάκης). I. G. II³, 1905, 945 - 947, 953 - 954, 984. Τὴν ποιότητα τῶν γλυπτῶν πὺ κοσμοῦσαν στὰ ἀρχαῖα χρόνια τὴ στοὰ τοῦ 'Αττάλου τὴ μαρτυρεῖ τὸ ἑλληνιστικὸ ἀντίγραφον τῆς Ἀθηνᾶς Giustiniani, AE 1958 κ.ἔ., πίν. 1 - 2, καθὼς καὶ ἓνα πολὺ παλαιότερον εὔρημα, τὸ κεφάλι τοῦ Ἰόβα ἀριθ. 457. Bolletino 1861, 48. AZ, 1860, 161, 171. Annali 1861, 412. Mon. 6, 59, 3. Lawrence, Late Greek Sc. 38, πίν. 64 (ἀπὸ παριανὸ μάρμαρον), ὅπως καὶ ἓνα δεύτερον, ἐπανάληψη τοῦ πρώτου, τὸ 458, ἀσήμαντον ἔργον τοῦτο καὶ ἄσχημα διατηρημένο.

Στοὰ τοῦ 'Αττάλου : Homer Thompson, Archaeology II (1949) 124 κ.ἔ. Hesperia 1949 - 1957 (ἐκθέσεις ἐργασιῶν) Ἰω. Τραυλοῦ. Πολεοδομικὴ ἐξέλιξις τῶν Ἀθηνῶν 87 κ.ἔ.

περιληπτικά, σὰν μιὰ μάζα, μὲ ἄδρὰ καὶ ἀνάβαθα τὰ λιγοστὰ αὐλακώματα, μ' ἓναν τρόπο καθαρὰ «ζωγραφικό», μὲ μιὰν ἀφροντισιὰ μελετημένη.

Ὁ τρόπος αὐτὸς ἀπόδοσης τῶν μαλλιῶν δὲν εἶναι σπάνιος, εἶναι σχεδὸν μοναδικός. Ἀκόμη καὶ στὸ κεφάλι τοῦ ἱερέα μὲ τὸ φυλλωτὸ διάδημα εἶναι ξεχωρισμένοι οἱ βόστρυχοι τῶν μαλλιῶν καὶ μόνο στὸν ἐλληνιστικὸ Ὅμηρο παρουσιάζονται πὰ σὰν ρευστὴ μάζα³.

Τέτοια κατασκευὴ συναντοῦμε ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα κιόλας στὸ Μαύσωλο, ἐδῶ ὅμως περισσότερο σὰν φυλετικὸ χαρακτηριστικόν, ὅπως καὶ στὸ «Δίφιλο» τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ.⁴.

Ἀπάνω στὸ αὐτὶ καὶ μπροστὰ καὶ πίσω ἀπ' αὐτὸ θὰ ἔπεφταν χαμηλότερα οἱ βόστρυχοι, πού τὴν ἄκρῃ τους τὴν παράσυρε τὸ σπάσιμο τοῦ μαρμάρου. Ὁλόκληρο σχεδὸν τὸ αὐτὶ θὰ ἦταν σκεπασμένο, ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰτί ὁ λοβὸς του ἀποδόθηκε συμβατικά, χωρὶς ἀκρίβεια. Ὁ γλύπτης συγκέντρωσε τὴν προσοχή του κυρίως στὴν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου.

Παράστησε τὰ μάτια κάπως μικρὰ καὶ σκιασμένα ἀπὸ τὰ φρύδια, τὰ υπερβολικὰ ἐξογκωμένα στὸ σημεῖο πού πλησιάζει τὴ μύτη, ἐνῶ πρὸς τὴν ἐξωτερικὴ ὄψιν τοῦ ματιοῦ, κάτω ἀπὸ τὸ φρυδιὸς τὸ τόξο, ἀναδείχεται μὲ καλύτερο φῶς τὸ σαρκωμένο μέρος του. Δίπλα στὴ μύτη ἡ γραμμὴ τοῦ φρυδιοῦ φωτοσκιάζεται ἔντονα κατὰ τὸ ἐσωτερικὸ ξεκίνημά της. Ἀπὸ τὰ βλέφαρα μόνο τὸ ἀπάνω, ἂν καὶ στενόν, ξεχωρίζει πλαστικὰ μ' ἓνα αὐλάκι πού βαθαίνει προοδευτικά, ὅσο πλησιάζει κατὰ τὴ μύτη. Τὸ δεξι μάτι καὶ τὸ κάτω βλέφορο εἶναι ἐλαφρότατα ὑπογραμμισμένα, μὲ ἀβρότητα ἔχουν δηλωθῇ οἱ σάκκοι κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Ἔτσι, καθὼς ἀνεβαίνουν καὶ τὰ δύο βλέφαρα, κάνουν νὰ μικραίνουν τὰ μάτια καί, σκιασμένα καθὼς εἶναι ἀπὸ τὴν προβολὴ τῶν φρυδιῶν, μοιάζουν σὰν νὰ θέλουν νὰ φυλαχτοῦν ἀπὸ ἓνα δυνατό φῶς. Δὲν ἔχει ὥστόσο ὀρισμένο ἀντικείμενο ἢ κατεύθυνση τῆς ματιᾶς, ἀλλὰ φαίνεται ὅτι στυλῶνεται κάπου ἄσκοπη, πισω-στροφικῇ.

Ἄν σωζόταν μόνο τὸ ἀπάνω τοῦτο τμήμα τοῦ προσώπου, θὰ ἔφτανε μόνο του γιὰ νὰ μᾶς πείσῃ ὅτι ἔχομε ἓνα πρωτότυπο ἔργο ἀπὸ τὸ χέρι ἐνὸς σπουδαίου καλλιτέχνη. Βεβαιωνόμαστε γι' αὐτό, ἂν προχωρήσουμε στὴν ἐξέταση καὶ τοῦ ὑπόλοιπου, τοῦ κάτω τμήματος.

Ἔχει μιὰ κατασκευὴ πού στηρίζεται κυρίως στὴν ἀνάδειξη τῆς ἐπιφάνειας· οἱ διακριτικὲς διαγώνιες ἔξω ἀπὸ τὰ ρουθούνια περιορίζουν τὴ μύτη μὲ τρόπο πού τονῶνεται ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου, χωρὶς νὰ γίνεται τοῦτο περισσότερο θεληματικόν. Ἡ

3. Κεφάλι ἱερέα : Ἐθν. Μουσεῖο 351. Hekler, Portraits antiques πίν. 125. Laurenzi, Ritratti 75, πίν. 30. Lippold, Pl. 314, πίν. 109,2. Hafner, Späthellenist. - Bildnis 404 κ.έ. Buschor, H.B. 13, 26, 46, 48 - 49, 53. Richter Portr. I, εἰκ. 41 - 42. Ἑλληνιστικοῦ Ὁμήρου : Schefold, Bildn. 142 κ.έ. καὶ 213. Laurenzi δ.π. 113 πίν. 45. Lippold, Pl. πίν. 133, 3. V. H. Poulsen, Portraits Grecs πίν. 35, ἀριθ. 55. Buschor, H.B. 49. Hekler - Heintze πίν. 68. Richter, Portr. I, εἰκ. 55 κ.έ.

4. Μαύσωλος : Hekler, Portraits πίν. 37 - 38. Laurenzi 97 κ.έ. Picard, Man. IV¹ 77 κ.έ. Bieber, Sculpt. of the Hell. Age 71 κ.έ. Buschor, Mausolos und Alexander 21 κ.έ. Das Porträt 109. Lippold. Pl. 257, πίν. 93, 2. Richter δ.π. II, 161 κ.έ., εἰκ. 899 - 902. « Δίφιλος » : Hekler, πίν. 76. ΑΔ 12 (1929) 225 κ.έ. Schefold, δ.π. 112 κ.έ. Buschor, H.B. 13. Das Porträt 117. Laurenzi, 139 πίν. 47. Felletic - Maj. Ritratti ἀριθ. 16. Bieber δ.π. 52 κ.έ. εἰκ. 150 - 157. G. Richter δ.π. 237 κ.έ. Μένανδρος : Hekler πίν. 106 - 107. Schefold, δ.π. 114 κ.έ. Bieber, δ.π. 53. Buschor, H.B. 12, 25, 54 εἰκ. 13. G. Richter δ.π. II, 225 κ.έ. Hekler - Heintze σ. 37, 65,

Ίδια ή μύτη είναι κάπως παχιά και ελαφρά γρυπή, δὲν ξεφεύγει ὁμως αἰσθητὰ ἀπὸ μιὰ κανονικὴ τοῦ κλασσικοῦ τύπου.

Κάποιαν ἀβουλία προδίνουν τὰ χεῖλη τὰ λεπτά, ποὺ δὲν ἐνώνονται σφιχτά, ἀλλὰ ἀπλώνονται ἄτονα διαγραμμένα. Τὸ ἀπάνω χεῖλος εἶναι τοξωτὸ καὶ λεπτότερο, χωρὶς νὰ εἶναι καὶ τὸ κάτω ἔντονο, παχύ. Ἡ ἰδιότυπη τούτη διαμόρφωση τῶν χειλῶν κάνει τὸ κεφάλι νὰ ξεχωρίζη ἀπ' ὅλα τὰ ἄλλα τὰ συγγενικά καὶ γνωστὰ εἰκονιστικά. Ὅσο ἐπιτρέπει ἡ σύγκριση ἐνὸς πρωτοτύπου μὲ ἀντίγραφα, διακρίνομε στὰ πορτραῖτα τοῦ Μενάνδρου καὶ τοῦ « Διφίλου » μιὰν αἰσθητὴ διαφορὰ στὸ σημεῖο τοῦτο ⁵. Στούς δύο τελευταίους τὸ ἀπάνω χεῖλος ὄχι μόνο καμπυλώνεται πρὸς τὸ κέντρο, ἀλλὰ καὶ ἀναδείχνεται ἀπὸ τὸ λακκάκι κάτω ἀπὸ τὴ μύτη, τὸ περισσότερο βαθουλό· τοῦτο ἀκριβῶς ἔχει μὲ ξεχωριστὴ τρυφερότητα ἀποδοθῇ στὸ κεφάλι τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου.

Ἀδύνατη εἶναι σὲ τοῦτον καὶ ἡ χωριστικὴ γραμμὴ ποὺ ἀναδείχνει τὸ κάτω χεῖλος, τοῦ λείπει καὶ τὸ δυνατό σαγόνι ποὺ ὑποβάλλει τὴν ἀνδρική θεληματικότητα. Σχεδὸν ἀναζητοῦμε τὴ μελωδικὴ καμπύλη τοῦ ἀπάνω χείλους ποὺ σφραγίζει τὴ φυσιογνωμία τοῦ Μενάνδρου, ἀκόμη ἐντονωτέρα καὶ τοῦ « Διφίλου ».

Ἐνα χαρακτήρα μαλακό, βασικά πρᾶον, μιὰ αἴσθησις κουρασμένη, ἴσως καὶ τὸ τέλος μιᾶς ἐποχῆς ἐκφράζουν στὸν ποιητὴ μας τὰ ὠχρὰ χεῖλη του. Στὶς δυὸ πλάγιες ὀψεις (Π ι ν. 8β καὶ 9α) διαγράφεται καλὰ ἡ τρυφερὴ ἀπόληξη τοῦ στόματος, ὑπογράμμιση τῆς διαγώνιας ποὺ κατεβαίνει ἀπὸ τὴ μύτη· ἐδῶ ξεχωρίζει καὶ ἡ ἰδιότυπη προβολὴ τοῦ ἀπάνω χείλους, ποὺ φέρνει τὴ σκέψη σ' ἓνα ἐλάττωμα τῆς ἄρθρωσης, κάτι σὰν ἐλαφρὸ τραυλισμὸ.

Ἀξιοπρόσεχτο εἶναι ὅτι ὄχι μόνο περισσότερο πρᾶος ἀλλὰ καὶ νεώτερος παρουσιάζεται ὁ εἰκονιζόμενος στὴν πλάγια ὄψη πρὸς ἀριστερά (Π ι ν. 8β), ἐνῶ στὴν ἐμπροστινὴ (Π ι ν. 1 καὶ 8α), φαίνεται μεγαλύτερη ἡ ἡλικία του. Τὴν προδίνουν ἰδιαίτερα οἱ σάκκοι κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, ἀλλὰ καὶ ἡ κατασκευὴ τοῦ μετώπου μὲ τὰ σαρκώματα τῶν φρυδιῶν.

Θὰ ἔχη περάσει τὰ πενήντα χρόνια, δὲν φαίνεται ὁμως νὰ τὸν ἐσκλήρυνε ἡ πείρα ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους· τοῦ ἔμεινε μόνο ἓνας ἀδιόρατος σκεπτικισμὸς καὶ ἡ ἀνάγκη τῆς ἀπομόνωσης, πλεγμένης μὲ μιὰ γόνιμη πνευματικὴ ἀνησυχία.

Κανένα ξενικὸ χαρακτηριστικὸ δὲν διακρίνεται στὴν κεφαλὴ, πολὺ λιγότερο ρωμαϊκὴ καταγωγή. Παρ' ὅλο ὅτι, ὅπως ἔχει παρατηρηθῇ, δὲν ἔχομε ἀπὸ τὸν 2ον αἰῶνα π.Χ. κανένα πορτραῖτο Ρωμαίου, ἐκτὸς ἀπὸ τοῦ Φλαμίνιου στὰ νομίσματα,μποροῦμε νὰ παραδεχοῦμε χωρὶς δισταγμὸ ὅτι Ἕλληνας εἶναι ὁ εἰκονιζόμενος ⁶. Πρὸς τὴν Ἀθήνα, σὰν τὸν τόπο ὅπου ἐγίνε τὸ ἄγαλμα, φέρνει ἡ λεπτὴ τέχνη τοῦ κεφαλιοῦ καὶ ἡ ὅλη παρουσίαση τῆς μορφῆς. Μιὰ δυσκολία σημαντικὴ προβάλλει τὸ εἶδος τοῦ μαρμάρου. Ἄν καὶ δὲν εἶναι ἐντελῶς στερημένο ἀπὸ κρύσταλλα ἔχει μιὰν ὀψη θαμπή, χωρὶς διαφάνεια. Ἀσυνήθιστο σὲ ἑλληνικὸ μάρμαρο εἶναι καὶ τὸ εἶδος τῶν κηλίδων.

Οἱ γλύπτες τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Ν. Περαντινὸς καὶ Στέλιος Τριάντης καθὼς καὶ ὁ παλαιὸς μαρμαροτεχνίτης Ἰω. Κωσταγιόλας κατέληξαν στὸ συμπέρασμα, ὅστερα ἀπὸ προσεκτικὴ ἐξέταση τοῦ κεφαλιοῦ, ὅτι ἀποκλείεται τὸ μάρμαρο νὰ εἶναι ἄττικὸ καὶ

5. « Δίφιλος » παραπάνω σημ. 4.

6. Münchner Jahrb. N. Folge I, 1950, 18 (Kleiner) : Buschor, H.B. 27. Lange, Herrscherköpfe 86. Vessberg, Bildniskunst der röm. Republik πίν. 3, 1. Sallet - Regling, Ant. Münzen 63. G. Richter, δ.π. I 38 καὶ III, 259 εικ. 1761.

πρότειναν τη Βόρεια Έλλάδα ως τόπο καταγωγής του. 'Ο Ernst Langlotz το θεωρεί περγαμηνό και τοῦτο θά συμβιβαζόταν με τήν εὑρεσή του στή στοά τοῦ 'Αττάλου.

Τὸ πρῶτο ὄνομα πού ἔρχεται στή σκέψη εἶναι φυσικά 'Αττάλου τοῦ Β'. Δὲν θά ἦταν ἀντίθετη πρὸς τὴν ταύτιση με τὸν ἰδρυτὴ τοῦτον τῆς στοᾶς ἡ πυκνὴ κόμη, ἂν ἀναλογιστοῦμε τὸ πορτραῖτο τοῦ 'Αττάλου Α' πού σκεπάστηκε κάποτε με μιὰ ἐπίθετη κόμωση⁷.

'Απὸ τὴν ἄλλη μεριά δὲν ἔχει τὸ κεφάλι τοῦ 'Εθνικοῦ Μουσείου τίποτα τὸ κοινὸ με τὶς κομώσεις καὶ με τὰ κεφάλια τῶν ἐλληνιστικῶν ἡγεμόνων⁸ οὔτε κάποια συγγένεια με τὸ ὑποθετικὸ πορτραῖτο τοῦ 'Αττάλου Β', τὸ μόνο πού τοῦ ἔχει ἀποδοθῇ, ὅχι χωρὶς ἀντιρρήσεις⁹. Καμιὰ βεβαιωμένη εἰκόνα τοῦ βασιλιᾶ τούτου δὲν ἔχει σωθῇ ἔως ἐμᾶς.

Τὸ ἀσυνήθιστο μᾶκρος τοῦ τραχήλου ἔφερε ἀρχικά σὲ μιὰν ἄλλη ὑποψία, μήπως τὸ κεφάλι ἀνῆκε σὲ μιὰ διπλὴ ἑρμαϊκὴ στήλη. Θά ἦταν βέβαια τοῦτο ἓνα μοναδικὸ παράδειγμα, ἀφοῦ πιστεύεται γενικά ὅτι ἡ διάδοση τῶν διπλῶν ἑρμαϊκῶν στηλῶν ἀρχίζει ἀπὸ τὸ 2ο αἰώνα μ.Χ.¹⁰.

Παρακινημένη ἀπὸ τὸ ἐρώτημα τοῦτο παρακάλεσα τὸν γλύπτη τοῦ 'Εθν. Μουσείου Νικ. Περαντινὸ νὰ ἐπιχειρήσῃ μιὰ συμπλήρωση τοῦ κεφαλιοῦ στὸ γύψο, στηριζόμενος στὰ στοιχεῖα πού προσφέρει τὸ ἴδιο. Πάνω σ' ἓνα ἐκμαγεῖο του πρόσθεσε τοὺς μικροὺς βοστρύχους πού λείπουν γύρω στὸ αὐτὶ καὶ ἐπροχώρησε πρὸς τὸν τράχηλο. Τὸ ἀποτέλεσμα στάθηκε ἀρκετὰ διαφωτιστικό (Πί ν. 11).

'Αποδείχτηκε πρὶν ἀπ' ὅλα ὅτι τὸ κεφάλι ἔχει μέγεθος κάπως μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ φυσικό. Τὸ ὕψος ἀπὸ τὸ σαγόνι θά ἦταν 0,26 μ., ἀντὶ γιὰ τὸ κανονικὸ 0,23 - 0,24 μ.

'Αποκλείεται ὅτι προέρχεται ἀπὸ εἰκονιστικὴ στήλη, ὅπως τὸ κεφάλι τῆς Θεσσαλονίκης, ἐνὸς τύπου στήλης ὅπως ἡ παλαιότερη τῆς Βιέννης με τὴ συναρπαστικὴ παρουσία μιᾶς πυρετικῆς μορφῆς τοῦ 2ου αἰώνα π.Χ.¹¹

Στὴ γύψινη ἀποκατάσταση τοῦ κεφαλιοῦ τῆς στοᾶς 'Αττάλου φαίνεται ἀκόμη —

7. Pergamon VII πίν. 31 - 32. Delbrück, Ant. Portr. πίν. 27. Laurenzi 73. AM. 1940, πίν. 31 κ.έ. Schuchhardt, Gr. Kunst 413. Buschor, H.B. 26, 31, 32, 35. Weickert, Gr. Plastik 72 εἰκ. 40 καὶ τελευταῖα AM 78 (1963) 189 κ.έ. (Rumpf). Τὴν παλαιότερη βιβλιογραφία δίνει ἡ G. Richter, ὁ.π. II. 161 - 2.

8. Τύποι τῶν κεφαλίων τους στὰ νομίσματα : JdI 45 (1930), πίν. 1 - 4 (Pfuhl). Εἰκονιστικὰ κεφάλια ἡγεμόνων : Hekler, 122 κ.έ., πίν. 68 κ.έ. Laurenzi ἀριθ. 48 κ.έ. Moebius, Abh. Bayer Ak. N. F. 59 (1964), 13 κ.έ. Buschor, H.B. 14 κ.έ., 19 κ.έ. 41. Lippold, Pl. 313. Mon. Piot 46 - 47, 1952 - 53, 99 κ.έ. (J. Charbonneaux) καὶ πρὸ πάντων, Rumpf ὁ.π. 176 κ.έ., καθὼς καὶ G. Richter ὁ.π. III, 253 κ.έ. Τὸ « πάθος τῆς ἡρεμίας » τῶν ἐργατῶν τοῦ πνεύματος (Pathos der Stille) ἀντιπαραβάλλει ὁ Buschor στὸ « πάθος τῆς δύναμης » (Pathos der Macht), τὸ ἐκδηλοῦν στὰ κεφάλια τῶν ἡγεμόνων.

9. Pergamon VII, ἀρ. 132. Bieber ὁ.π. 82 κ.έ. Buschor, H.B. 32, 35 καὶ εἰκ. 29 ('Αριαράθης κατὰ G. Kleiner εἰς JdI 68, (1953), 92, στήν εἰκ. 56).

10. JdI 20 (1905), 79 κ.έ. AA 55, (1940), 491 (Fuhrmann) Scheffold 193 κ.έ. BCH 76 (1952), 596 - 624 (Marcadé). Würzb. Jahrb. 4 (1949 - 50), 130 κ.έ. (Lullies). Picard, Man. IV 2, 1960 καὶ IV 2a, 946 κ.έ. Th. Lorenz, Galerien von gr. Philosophen und Dichterbildnissen bei den Römern 55 κ.έ. 'Ο V. Poulsen κλίνει ὥστόσο νὰ χρονολογήσῃ στὴ Φλαβιανὴ ἐποχὴ τὴ διπλὴ ἑρμαϊκὴ στήλη τῆς Κοπεγχάγης : Opus Nobile σ. 7.

11. Εἰκονιστικὴ στήλη Θεσσαλονίκης : Mon. Piot 51 (1960) 47 κ.έ. (M. 'Ανδρόνικος). Στήλη Βιέννης. Sacken πίν. 4. JdI 1935, 47 (Pfuhl). Buschor, H.B. 26, 32, 36 εἰκ. 8. Τοῦ ἴδιου, Das Porträt 123 κ.έ. εἰκ. 84.

καὶ τοῦτο δὲν εἶναι μικρὸ κέρδος — ὅτι δὲν συνεχιζόταν πίσω μὲ ἓνα ἄλλο εἰκονιστικὸ κεφάλι κατὰ τὸν τύπο τῶν ὑστερώτερων διπλῶν ἐρμαϊκῶν στηλῶν.

Μιὰν ἐλαφριά στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὑποβάλλει ὁ τεντωμένος τένων στὸ λίγο μέρος τοῦ λαιμοῦ ποὺ ἐσώθηκε, τὴ στηρίζει καὶ μιὰ ἀδιόρατη ἀσυμμετρία : ἡ δεξιὰ παρεῖα εἶναι πρὸς τὰ κάτω παχύτερη ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ὅχι ὄρθιο καὶ ἀκριβῶς ἀπέναντι στὸ θεατὴ, ὅπως ἐτοποθετήθηκε ἀρχικὰ (Πί ν. 10 α), ἀλλὰ μὲ τὸ γύρισμα αὐτὸ ὅπως παρουσιάζεται στὸν Πί ν. 6 εἶναι ἡ κύρια ὄψη τοῦ κεφαλιοῦ.

Τὸ σκύψιμο πρὸς τὰ ἐμπρὸς τὸ στηρίζει ὄχι μόνο ἡ σύγκριση αὐτὴ μὲ τὴ δοκιμαστικὴ τοποθέτηση, τὸ προϋποθέτει ἡ δυνατὴ προβολὴ τῶν φρυδιῶν καὶ ἡ ὅλη ἔκφραση. Φτάνει νὰ ἰδῇ κανεὶς τὸ στήσιμο μὲ ὄρθιο τὸ κεφάλι δίπλα στὸ ἄλλο ποὺ τὸ παρουσιάζει σκυφτό, γιὰ νὰ συμπεράνῃ πόσο ἐκφραστικότερη, πόσο κοντύτερα στὴ θέληση τοῦ γλύπτη εἶναι ἡ τελευταία τοποθέτηση (Πί ν. 7).

Κερδίσαμε ἔτσι ὄχι μόνο τὴν ἔκφραση ἔντονης συγκέντρωσης, ἀλλὰ καὶ τὴν πιθανότητα ὅτι τὸ ἄγαλμα παράσταται ἓνα ἄνδρα καθιστὸν κατὰ τὸ γνωστὸ τύπο τῶν « καθισμένων στοχαστῶν ¹² ». Ἄν δὲν εἶχε τὰ χέρια πλεγμένα πάνω στὰ γόνατα, ὅπως γίνεται στὸ ἄγαλμα τῆς Νεαπόλεως ¹³, ἀλλὰ ἔφερνε τὸ ἓνα πρὸς τὴν παρεῖα, εἶναι πιθανότερο ὅτι θὰ ἀκουμποῦσε πίσω ἀπὸ τὸ σπάσιμο στὴ δεξιὰ παρεῖα ἢ στὸν κρόταφο. Ἄλλη δυνατότητα εἶναι ὅτι θὰ κρατοῦσε τὸ χέρι χαμηλότερα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πρόσωπο, ὅπως ὁ Ποσειδίππος. Κοινὸ μὲ τὸν τελευταῖον ἔχει τὸ κεφάλι καὶ τὸ σκύψιμο τοῦ κεφαλιοῦ, ἀκόμη καὶ κάποια ὁμοιότητα στὴν ἔκφραση, ὅσο ἐπιτρέπουν νὰ κρίνουμε οἱ νεώτερες « ἐξωραϊσεις » ¹⁴.

Ὑστερ' ἀπὸ τὸν ἀποκλεισμὸ τοῦ Ἀττάλου Β' δὲν μένει ἄλλο παρὰ νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι στὸ ἄγαλμα θὰ παρασταίνονταν ἓνας ποιητής, καὶ προβάλλει τὸ δελεαστικὸ ἐρώτημα μήπως ἔχουμε τὸν ἴδιο τὸν Ποσειδίππο, τὸν δημοφιλέστατο μέσα στὴν Ἀθήνα, ὅπως τὸν ἔδωσε ἓνας νεωτεριστὴς δημιουργός. Ἀντὶ νὰ στηριχτῇ στὰ παλαιότερα, θέλησε ἴσως νὰ ἀναπλάσῃ τὴ μορφή του μεταδίνοντας τὴν ἀσύχαστη ψυχὴ τῆς ὥριμης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς ;

Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀδύνατη ὄχι μόνο ἐξ αἰτίας τῆς αἰσθητῆς διαφορᾶς, ἀλλὰ καὶ γιατί θὰ ἦταν τολμηρὸς ὁ περιορισμὸς σ' ἓνα ποιητὴ, ἀφοῦ τόσοι ἄλλοι τῆς νέας κωμωδίας δοξάσθηκαν στὴν Ἀθήνα τοῦ 3ου καὶ τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ.

Μοιραῖα αὐθαίρετη ἡ συμπλήρωση τῶν βοστρύχων πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο στὸ γύψινο ἐκμαγεῖο στηρίχτηκε κάπως στὸ κεφάλι τοῦ ποιητῆ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, ἀντίγραφο ἑνὸς ἔργου σύγχρονου καὶ συγγενικοῦ μὲ τὸ δημοσιευόμενον ἐδῶ ¹⁵.

Ἄς ἰδοῦμε καὶ πάλι τοῦτο ἀπὸ τὴν πλαγινὴ ὄψη τοῦ πρὸς ἀριστερά (Πί ν. 8β, 10β).

12. Γ. Δοντᾶς. Εἰκόνες καθήμενων πνευματικῶν ἀνθρώπων πιν. 7 κ.έ.

13. A. Levi, Terrecotte, πιν. 12· RM 59 (1944) πιν. 10 καὶ 11, 3. Δοντᾶς δ.π. 64 κ.έ. πιν. 27α. Buschor, H.B. 24 εἰκ. 6. Richter II, 181 εἰκ. 1056.

14. Ποσειδίππος : Amelung, Vatik. Kat. ἀριθ. 271, πιν. 110 - 111. Schefold 110 κ.έ. Laurenzi ἀριθ. 107 πιν. 42 - 43. Δοντᾶς, Εἰκ. 48 κ.έ. Buschor, H.B. 20 κ.έ. RM 68 (1961) 80 κ.έ. (H. Heintze), G. Richter II, 238 κ.έ. Ἄλλες δυνατότητες προσφέρουν τὰ καθιστὰ ἀγάλματα τοῦ « Κλεάνθη » (Schefold 146. Richter II, 189 εἰκ. 1106 - 1110, ἰδιαίτερα τὸ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ χάλκινο τοῦ Βρετ. Μουσείου ἀπὸ τὸ Brindisi, Schefold 146, 147, 2. Richter, II. εἰς 1106. Δοντᾶς 52 πιν. 21α. Συγγενικὴ εἶναι καὶ ἡ στάση τοῦ καθιστοῦ ποιητῆ στὸ μικρὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἑθν. Μουσείου ἀπὸ τοὺς δυτ. πρόποδες τῆς Ἀκρόπολης, Δοντᾶς 43, πιν. 14β. Richter, Furniture³ εἰκ. 128.

15. Rev. Arch. 1936 I, 23. Hinks, Greek and Roman Portr. Sc. 15, εἰκ. 16α.

Ἀπαρτίζεται ὅλη ἀπὸ καμπύλες σὲ ρευστὴ διαδρομή. Ἀπὸ τῆ ρίζα τῆς μύτης ἐπάνω πού σχηματίζει γωνία, ὅλη ἡ ἀνάπτυξη τοῦ προσώπου πρὸς τὰ κάτω, ἡ καμπύλη τῆς μύτης, οἱ μεταβάσεις πρὸς τὸ στόμα, πρὸς τὸ σαγόνι, ὅλ' αὐτὰ ἀποδόθηκαν μὲ μιὰ τρυφερότητα σχεδὸν λυρική. Δὲν χωρίζεται οὔτε ἡ ἐμπροστινὴ ὄψη ἀπὸ τὶς πλαγινές, ἡ μετάβαση γίνεται μ' ἓνα στρογγύλεμα ἀπαλό, πού θὰ ἦταν ἀδύνατο καὶ στὸ καλὺτερο ἀντίγραφο.

Ὅλο τὸ χτίσιμο τοῦ κεφαλιοῦ ἐγίνε ἀπ' ἔξω. Ὁ γλύπτης ἐργάστηκε τὴν ἐπιφάνεια χωρὶς νὰ στηριχτῇ ἢ νὰ ὑπολογίσῃ τὴν ὀργανικὴ σύσταση, τὸν ἐσωτερικὸ σκελετό, ὅπως ἔκανε χωρὶς ἄλλο ὁ δημιουργὸς τοῦ ἀθηναϊκοῦ κεφαλιοῦ τοῦ ἱερέα¹⁶. Σὲ τοῦτον ὁ τονισμὸς τοῦ κεφαλιοῦ δὲν ἐγίνε μόνον ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ἀποδοθῇ ἓνας φυλετικὸς τύπος τῆς βορειοανατολικῆς Ἑλλάδας (τὰ μικρὰ μάτια εἶναι μιὰ ἀκόμη ἔνδειξη γιὰ μιὰ τέτοια πατρίδα) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ ξεπέραςμα τῆς παλαιότερης τάσης νὰ περιποιῇται ὁ γλύπτης, νὰ ἀναδείχνῃ τὴν ἐπιφάνεια¹⁷.

Ἀρχαιότερο χωρὶς ἄλλο τὸ εἰκονιστικὸ τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ἱερέα, εἶναι, εἶδαμε, τόσο μοναδικό, ὥστε ἀντὶ γιὰ κάθε σύγκριση, φαίνεται προτιμότερο νὰ στηριχτοῦμε σ' ὅσα στοιχεῖα προσφέρει ἡ τεχνοτροπία του, καθαρὰ καὶ ἀδιάβλητα, ἀφοῦ εἶναι ἔργο πρωτότυπο. Ἡ ἀπόδοση τῶν μαλλιών, ἡ καθαρὰ ζωγραφικὴ, ἔχει ἀνταπόκριση στὴν ἄλλη ἐπεξεργασία τῆς ἐπιφάνειας, πού ἐγίνε μὲ τὴν πρόθεση νὰ ἀποδοθῇ μιὰ μορφή κινήμενη, μιὰ ἐπιφάνεια ἀναμφισβήτητα μαλακή.

Χαρακτηριστικὴ τῆς ἐπιθυμίας τοῦ γλύπτη νὰ φωτοσκιάσῃ τὸ πρόσωπο μὲ τὴν κόμμωση εἶναι ἡ θέση τῶν βοστρύχων. Ἀντὶ νὰ ἐγγίξουν τὴν παρεῖα, ὅπως εἶναι ἡ συνήθεια, λαξεύτηκαν σὲ κάποιαν ἀπόσταση ἀπ' αὐτήν. Καθὼς μάλιστα θὰ κρεμόταν, εἶδαμε, περισσότερο ἢ ἄκρη τοῦ βοστρύχου πού λείπει, θὰ ἔπεφτε πάνω στὸ πρόσωπο μιὰ ὁλόκληρη δέσμη σκιάς.

Κανένα προμήνυμα κλασικισμοῦ δὲν διαγράφεται ἀκόμη. Ἄν δίπλα σὲ κεφάλια ἀπὸ μικρασιατικὰ κέντρα παρουσιάζεται τὸ κεφάλι μ' ἓναν ἐλαφρὸ ἡσυχασμό, δὲν εἶναι τοῦτο παρὰ μιὰ ἔνδειξη τῆς ἀθηναϊκῆς καταγωγῆς του. Πλασμένο σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅχι μόνον θρησκευτικοῦ, ἀλλὰ καὶ φυλετικοῦ συγκρητισμοῦ ἔχει ἀπάνω του ὥστόσο τὴ σφραγίδα μιᾶς ἀπροσδιόριστης ἀρχαίας κλασικότητος, χωρὶς τὸν ἀπὸ ἐρεθισμὸ τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ ἀνατολικότερα κέντρα, βρίσκεται ὥστόσο μακριὰ ἀκόμη ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ « Bildhaftes, Gestelltes, Zergleitendes » πού χωρίζει στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνα τὴν ὀριμὴ ἑλληνιστικὴ ἀπὸ τὴν ὑστεροελληνιστικὴ τέχνη¹⁸.

Ἐκεῖ κάπου πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1ου τέταρτου τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ., θὰ ἔκλινε κανεὶς νὰ τοποθετήσῃ τὸ ἄγαλμα ἀπ' ὅπου ἀποσπάσθηκε τὸ κεφάλι τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου. Ἡ προέλευση ὅμως τοῦ ἔργου καὶ τὸ εἶδος τοῦ μαρμάρου θὰ εὐνοοῦσαν μιὰ χαμηλότερη χρονολόγηση. Ἄν μάλιστα τὴν κερδίζαμε ὀριστικά, θὰ εἶχαμε ἓνα στηριχτικὸ σημεῖο γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν εἰκονιστικῶν κεφαλιῶν τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ.

Τὸ ἄγαλμα τοῦ ποιητῆ πού θὰ ἦταν ἀγαπητὸς στοὺς Ἀθηναίους εἶναι δυνατό νὰ προσφέρθηκε ἀπὸ τὸν Ἀτταλο Β' γιὰ νὰ στηθῇ στὴ στοὰ τῇ χαρισμένη ἀπ' αὐτὸν στὰ

16. Παραπάνω σημ. 3.

17. Σχετικὰ βλ. τελευταῖα Hans Walter, AM 76 (1961) 150 κ.έ. (ὅπου τονίζεται ἡ ἀντίθεση τοῦ παλαιότερου « Achsegerüst » πρὸς τὸ « Knochengerüst »).

18. Buschor, H.B. 33. Κεφάλια εἰκονιστικὰ ἀπὸ τὴ μικρασιατικὴ περιοχὴ : G. Hafner, Spät-hellenist. Bildnisplastik 9 κ.έ.

χρόνια τῆς βασιλείας του (159 - 138 π.Χ.). Θὰ ὑποχρεωνόμαστε στὴν περίπτωση αὐτὴ νὰ τὸ χρονολογήσουμε στὰ μέσα τοῦ αἰώνα, πράγμα πὺ θὰ ἦταν εὐπρόσδεκτο, γιὰτὶ συμβιβάζεται μετὰ τὴ μορφικὴ σύσταση τοῦ κεφαλίου.

Νεώτερο — γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ ὅσα βρέθηκαν στὴν Ἀθήνα — εἶναι τὸ εἰκονιστικὸ κεφάλι τοῦ Ἀριαράθης, πὺ ἐκπροσωπεῖ μιὰν ἄλλη τάση, σὲ σχῆμα καθορισμένο ἀπὸ τὴν παράδοση τῶν κεφαλίων τοῦ Μεγ. Ἀλεξάνδρου καὶ ἀπὸ τὴν προσπάθεια ἀφηρωῖσμοῦ¹⁹. Ἀκολουθεῖ ἀμέσως κατόπι, τὸ κεφάλι τοῦ ἱερέα μετὰ τὸ φύλλινο στεφάνι, τελευταῖο ἀνάμεσα στὰ εἰκονιστικὰ τοῦ 2ου αἰώνα, last but not least, προοίμιο τῶν « ἀδυσώπητων » ἀττικῶν πορτραίτων τῆς δημοκρατικῆς ἐποχῆς²⁰.

Ἀπὸ παρόμοιες εἰκονιστικὲς κεφαλὲς τοῦ 2ου αἰώνα συγγενικὲς μετὰ τὸν ποιητὴ φαίνεται ὅτι ἔχει ἐξάρτηση ἓνα ἀρχέτυπο τοῦ Ιου, τοῦ ὁποῖου σώθηκαν τρία ἀντίγραφα, δύο στὸ Λατερανὸ καὶ τὸ ἄλλο στὴν Κοπεγχάγη²¹. Παρ' ὅλη τὴ νηφαλιότητα τῆς ἐποχῆς κρατοῦν καὶ τὰ τρία μερικὰ κατάλοιπα ἀπὸ παλαιότερα ἐπιτεύγματα μετὰ χαρακτηριστικὰ πὺ θὰ ἦταν περισσότερο τονισμένα στὸ ἀρχέτυπο, ἰδίως τὴν ἀνάδειξη τοῦ « ἐπισκυνίου », τὶς ρυτίδες γύρω στὴ μύτη, τὴ σαρκωμένη καὶ χαρακτηριστικὴ.

Οἱ διαφορὲς ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου, ἰδίως στὴν κόμμωση καὶ στὸ μικρὸ στόμα, παρόμοια καὶ στὰ τρία ἐκεῖνα κεφάλια, ἀποκλείουν ὅτι παραστάθηκε στὸ δικὸ μας ὁ ἴδιος ποιητὴς σὲ προχωρημένη ἡλικία. Ὁ v. H. Poulsen, στηριγμένος σὲ μιὰ διπλὴ ἐρμαϊκὴ στήλη τῆς Κοπεγχάγης, ὅπου τὸ μισὸ τῆς μέρος τὸ κατέχει τὸ κεφάλι τοῦ « Ψευδοσενέκα », ὀνομάτισε τὸν ἄλλο εἰκονιζόμενο Βιργίλιο καὶ πρότεινε ὡς δημιουργὸ τῆς ἑνῶν Ἀθηναῖο γλύπτη²².

Θὰ εἶναι καὶ αὐτὴ μιὰ ἀπὸ τὶς περιπτώσεις πὺ « Scultori, specialmente attici, numerosi e attivi . . . per vecchia tradizione di mestiere passata di padre in figlio »²³ κατόρθωσαν νὰ δώσουν στοὺς ἐπίσημους Ρωμαίους μιὰ μορφή ὅχι ἀνελλήνιστη.

Ποιὸς ὅμως νὰ εἶναι ὁ λεπταίσθητος μοναχικὸς ποιητὴς πὺ παρασταίνεται στὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ στοὰ τοῦ Ἀττάλου, ἀφοῦ ἀποκλείσαμε τὸν ἡγεμόνα τοῦτον ;

Δὲν γεννιέται ἀμφιβολία ὅτι ἔχομε μπροστὰ μας ἓναν τύπο τῆς ἐλληνιστικῆς καὶ ὅχι τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὴν ὅλη ὄψη του, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τὸ ξυρισμένο πρόσωπο — μιὰ συνήθεια πὺ τὴν πῆραν οἱ Ἑλληνες ἀπὸ τοὺς Μακεδόνες — ἀποκλείει ὅτι εἶναι φιλόσοφος.

Πρῶτος ἔρχεται στὴ σκέψη ὁ ἀγαπητότερος ποιητὴς τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, ὁ Θεόκριτος. Ἀπὸ τότε πὺ ὁ Studniczka ἐταύτισε μετὰ τοῦτον ἓναν ποιητὴ εἰκονιζόμενο στὸ πινάκιο ἀπὸ τὴ Νότια Ρωσία, ἔργο τῆς ὕστατης ἀρχαιότητος, ἐστάθηκε ἡ ἔρευνα περισσότερο στὰ στοιχεῖα πὺ προσφέρουν οἱ δύο ἀργυροὶ κἀνθαροὶ τοῦ Bertouville -

19. « Ἀριαράθης » τῶν δυτ. προπόδων : AM 1896, 281 (Schrader). Laurenzi ἀριθ. 100, AE 1948-49, 25, 26, κ.ἐ. JdI 68 (1953) 93 κ.ἐ. (G. Kleiner). Buschor, H.B. 41, 43, εἰκ. 34. Richter III, 276, εἰκ. 1942 - 43.

20. Τέτοια εἶναι ὅσα ἀπεικονίζουν ἡ E. Harrison, Portr. Sc., ἀριθ. 4 καὶ πρβλ. καὶ τὸ εἰκονιστικὸ κεφάλι τοῦ Ἑθν. Μουσείου, Studi in onore Luisa Banti 205 κ.ἐ. πίν. 40 - 41.

21. Giuliano, Catalogo dei Ritratti del Museo Profano Lateranense ἀριθ. 4 - 5. V. H. Poulsen, Les Portraits Grecs πίν. 32 - 33, ἀριθ. 49. Τοῦ ἴδιου : Vergil πίν. 4 - 5. G. Richter, Latomus 48 (1960) 35 κ.ἐ. εἰκ. 141 - 142.

22. Ὁ. π. σημ. 10 καὶ 21.

23. R. Paribeni, Annuario 24 - 26 (1946 - 48) 308.

Bernay, ο Schefold μάλιστα έτόνισε ότι ποιητές είναι χωρίς άλλο οι παριστανόμενοι ²⁴.

Τή γνώμη του Picard που όνόμασε έναν απ' αὐτοὺς Θεόκριτο, τήν παραδέχτηκε ό Μοebius καί με λίγη καλή θέληση θά μπορούσαμε νά συγκρίνουμε τὰ λεπτά χαρακτηριστικά του, όπως τὰ απόδωσε εκεί ό τορευτής τῆς εποχῆς του Αὐγούστου, με τόν τύπο του κεφαλιού του Έθνικοῦ Μουσείου ²⁵.

Σε τοῦτο θά εἶχε κανείς νά ἀντιτάξῃ ότι ό βουκολικός ποιητής ἔζησε στήν αὐλή τῆς Ἀλεξανδρείας, χωρίς νά συνδεθῇ ποτέ με τήν Ἀθήνα. Πολύ πιθανότερο εἶναι ότι ό γλύπτης του κεφαλιού τῆς στοᾶς Ἀττάλου παράστησε έναν παλαιότερο ποιητή, όπως συνηθιζόταν στό 2ο αἰ. π.Χ., θά ἔκλινε μάλιστα κανείς νά πιστέψῃ κάποιον ποιητή τῆς Νέας Κωμωδίας, του εἴδους αὐτοῦ που εἶχε ιδιαίτερα ἐγκλιματιστή στόν πνευματικό κόσμο τῆς Ἀθήνας.

Ἡ ἐκλογή εἶναι δύσκολη ἀνάμεσα στους 64 ποιητές τῆς Νέας Κωμωδίας που μνημονεύονται ²⁶. Ρητά ἀναφέρονται ὥστόσο σάν οἱ ἀξιολογώτατοι ό Φιλῆμων, ό Μένανδρος, ό Δίφιλος, ό Φιλίππιδης, ό Ποσειδίππος, ό Ἀπολλόδωρος. Ἀπ' αὐτοὺς μπορούμε νά ἐξαιρέσουμε τόν Μένανδρο καί προσωρινά τοῦλάχιστο, τόν Δίφιλο, ἂν εἶναι βέβαιη ἡ ταύτιση του τελευταίου με τόν εἰκονιζόμενο στήν προτομή τῆς Βιέννης, ἴσως καί τόν Ποσειδίππο ²⁷.

Συζητήσιμος θά ἦταν ό Φιλῆμων, ό δημοφιλέστατος στήν Ἀθήνα, ἀπό ἄγαλμα του ὁποίου ὑπῆρχε ἄλλοτε στή Ρώμη ἕνα ἀντίγραφο. Ρωτιέται ὥστόσο κανείς γιατί, ἀφοῦ πέθανε πολύ γέρος, δέν τόν παράστησε ό γλύπτης σέ προχωρημένη ἡλικία, αὐτή που ἔδωσε τελευταία ἀφορμή νά προταθῇ αὐτός γιά τὰ τόσα ἀντίγραφα του ψευδο - Σενέκα ²⁸.

Ἡ ἀδυναμία νά ἀποφασίσουμε προέρχεται ἀκόμη καί ἀπό τήν ἀνυπαρξία στηρικτῶν σημείων ἀνάμεσα στά ρωμαϊκά ἀντίγραφα εἰκονιστικῶν κεφαλιῶν τῆς ρωμαϊκῆς εποχῆς, ιδιαίτερα τῶν ἀθηναϊκῶν. Τὰ περισσότερα ἀπό τὰ ἄγάλματα διασῆμων ἀνδρῶν που ἦταν στημένα στήν Ἀθήνα του 2ου αἰῶνα π.Χ. θά ρίχτηκαν, θά θρυμματίστηκαν στό κούρσεμα του Σύλλα, τό 86 π.Χ. καί τοῦτο ἐρμηνεύει πῶς, ἐνῶ ἔχομε ἀρκετά ἀθηναϊκά εἰκονιστικά κεφάλια του 1ου αἰῶνα π.Χ., πρωτότυπα καί ἀπηχήσεις τους σέ ἀντίγραφα, με κόπο ἀναζητοῦμε παρόμοια του 2ου αἰῶνα π.Χ.

Εἶναι ὅμως, ἐρχόμαστε τώρα νά ἀναρωτηθοῦμε, πρώτη ἡ ἀπόπειρα τούτη νά παρασταθῇ ό ποιητής που εἰκονίζεται στό κεφάλι τῆς στοᾶς του Ἀττάλου ἢ μήπως εἶναι ἐλληνιστική μετάπλαση κάποιου παλαιότερου ἀρχετύπου του 3ου αἰῶνα π.Χ., ἐνός ἀπό τὰ τόσα ἄγάλματα που εἶχαν στήσει οἱ Ἀθηναῖοι στήν Ἀγορά ²⁹; Ὅσο καί ἂν εἶναι

24. JdI 38 - 39 (1923 - 24) 63 εἰκ. 4. Mon. Piot 44 - 45 (1950 - 51) 73 καί πίν. 8β (Ch. Picard). Schefold, Bildn. 216. Δοντᾶ, 92 κ.έ. πίν. 37α. G. Richter δ.π. σ. 74, 240 - 241, 243 - 244. Webster, Hellenist. Poetry and Art., 81 κ.έ.

25. Bull. Verening to Bevord. 1949 - 51, 57 κ.έ. Picard. δ.π. 73.

26. Christ, Gr. Literaturgesch. 314. Edmonds, Fragments of Attic Comedy III A 3, 166, 229. Lesky, Ἱστορία τῆς ἀρχ. Ἑλλ. λογοτεχνίας, Μετάφρ. Ἀγαπητοῦ Τσοπανάκη 908.

27. Παραπ. σημ. 14.

28. Ψευδοσενέκας : RM 32 (1917) 122 (Bieber). Schefold 134 κ.έ. («Ἀριστοφάνης»). Buschor, Das Porträt 121. H.B. 29. B. Strandman, The Pseudo - Seneca Problem 53 κ.έ. Richter δ.π. I, 58 κ.έ. Φιλῆμων : Ferguson, Hellenist. Athens, 86. Edmonds, δ.π. III A, 2 κ.έ. Webster δ.π. 124 κ.έ. Strandmann δ.π. (Konsthistorisk Tid. Krift. 3 - 4) 53 κ.έ., Richter II, 236 κ.έ.

29. Judeich, Topogr.³ 95. Lippold, Porträtst. 88 κ.έ.

δύσκολο νά αναπαραστήσουμε ἄλλο εἰκονιστικό ἄγαλμα τοῦ ἴδιου ἀνδρὸς στὸν τύπο τῆς πρώιμης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, κάτι ποὺ νά πλησιάζη τὸν Μένανδρο καὶ τὸν Δίφιλο, δὲν μποροῦμε νά τὸ ἀποκλείσουμε. Ἀπὸ τὸ παλαιότερο ἀρχέτυπο μπορεῖ νά κατάρχεται ἐκεῖνο ποὺ τὸ θέρμανε περισσότερο ὁ ἐλληνιστικὸς γλύπτης, ἡ ἔκφραση τῆς συγκεντρωμένης σκέψης, κάποια ὑποταγὴ σὲ μιὰ τάξη ὑπερπροσωπική ³⁰.

Δυνατότερο ἀπ' ὅλα τὰ χαρακτηριστικά, « τὸ μεγάλο κέρδος ἀπὸ μιὰ μεγάλη ζημιὰ » ³¹ εἶναι ἡ τραγικὴ ἀπομόνωση· τὴν ἐπιδίωξαν παλαιότεροι γλύπτες, πάνω ἀπ' ὅλους ὁ Πολύευκτος στὸ Δημοσθένη του, ἐδῶ ὅμως στὸ ἄγαλμα τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου ἡ συνάρτηση τῆς ἀπομόνωσης μὲ τὴν κίνηση καὶ μὲ τὴ μετατόπιση τῶν ἀξόνων — ποὺ πρέπει νά τὰ παραδεχτοῦμε γιὰ τὸ σῶμα τοῦ ἀγάλματος — παρουσιάζει νέους ἐκφραστικοὺς τόνους.

Πέτυχε ὁ δημιουργὸς τοῦ κεφαλιοῦ, ὥστερ' ἀπὸ μελέτη καὶ « μέθεξι » στὸν τύπο τοῦ σύγχρονου ποιητῆ, νά τὸν ὑποδουλίσῃ μὲ ἐλληνιστικὴ φωτιά, χωρὶς νά φτάσῃ ἔως τὴν ἐκρηκτικότητα ποὺ θὰ ἐξημίωνε τὴν παλαιὰ κλασσικὴ θεϊκότητα.

Κάτω ἀπὸ τὸν ἰδεατὸ κόσμον ἑνὸς ποιητῆ ποὺ ἔζησε στὴν Ἀθήνα, εἶναι διακριτικὰ ἐκφρασμένη ἡ ἐσωτερικὴ ταραχή, γιὰ νά μὴν ξεφεύγῃ ἡ εἰκόνα τοῦ ἀπὸ ἔναν εὐγενισμό ἐδραιωμένο, μακρινὸ καὶ ἀκατάλυτο.

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

30. Schweitzer, Zur Kunst der Antike II 174: « Mehr oder weniger ist jedes griechische Porträt sub specie mundi divini entstanden ».

31. Buschor, Das Porträt 117.

TWO INSCRIPTIONS FROM IRIA

(Plates 12—13· Fig. 1)

The two inscriptions published here were found at Iria, and transferred to Nauplia Museum in 1963. My warmest thanks are due to Dr. N. Verdelis, at that time Ephor of the Argolid, for his kindness in showing me the stones, supplying all the details of discovery, and generously offering me the opportunity to publish them; also to Mr. Ser. Charitonidis, present Ephor, for his kind co-operation¹.

1. Nauplia Mus. 13867. From Kalo Pegadi. Found on the property of the brothers Tsilimangas, having been transferred there from a neighbouring area which contains the foundations of a baptistery or similar building of the Byzantine period. Large basin hewn from a cylindrical block of reddish-grey marble, hollowed out on top to make a round bowl with a flat horizontal rim (Plates 12 - 13). Rim and hollow are polished smooth. The block tapers down slightly, like a modern flowerpot, its surface finished off with rough-picking. A dedication (Fig. 1) is cut in a single line from L. to R. on the rim, the letters facing outwards; some are battered or worn, especially those near the end.

Measurements (in cms.): block, di. 73, h. 33; hollow, di. 60, depth c. 16.5, w. of rim 6.5. L.H. 3 (o = 2.5).

τοὶ προοροὶ ἀνέθεν τοὶ ἐπὶ Σπούδιος καὶ Ἀνδροκυνδ[ε]ος.

If this basin was brought from elsewhere to be re-used in the Byzantine building – which of course is not certain – then the area of Epidauros is perhaps the most likely provenance, since many other dedications by *προοροί* have been found there (see below). However that may be, it seems very likely that this is the inscription which was mentioned briefly by A. Frickenhaus in 1912 (see (i) below); listing other dedications by *προοροί*, he added: ‘ dazu kommt noch eine von W. Müller und mir bei Iria (südöstlich Nauplia, an der Mündung des Bedeniflusses) gefundene Inschrift’. Clearly this offering was made in a sanctuary, though the deity is not mentioned (cf. also (iv) and (vi) below, both from the Asklepieion). If this basin was a *περιρραντήριον*, it may have stood on another block – on the ground it is barely knee-high – and perhaps held a bronze bowl in its hollow. But of course it may have served some other ritual purpose, and stood directly on the ground².

The short, squarely-plotted letters suggest a date not earlier than the mid-

1. Further, I am most grateful to Lord William Taylour, to whose generosity and photographic skill are due the photographs in this article.

2. Many *perirrhanteria* were dedicated in the Asklepieion, but of a shape different from this: *IG* iv². 1. 171 - 195 (*IG* iv. 957 - 977), all from the early fourth century B.C. onwards. Usually each

dle of the fifth century B.C.: the crossbars of *alpha* and *epsilon* are horizontal and *delta* is not the local *D* of the Argolid. More archaic are the 'legless' *rho* ρ and crossed *theta*; but, comparing this inscription with the sacral law from the Asklepieion, (iii) below, usually dated c. 400 B.C., we note there too some archaic letter-forms still in use (closed *heta*, tailed *rho* ϱ), though combined with other, later features (dotted *theta*, *lambda* Λ (not Ϸ), flattened *phi* ϕ). From its overall appearance, (iii) should be later than our 1; but (iii) was cut by an expert hand,

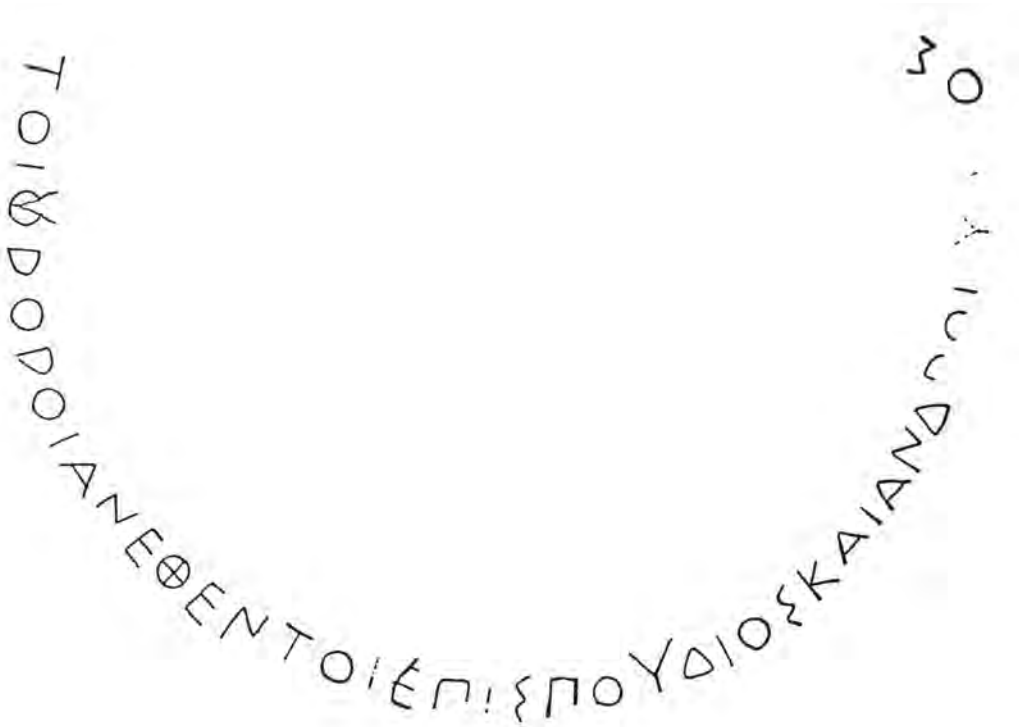


Fig. 1.

1 less skilfully, so that they may in fact be not far apart in date. If (iii) does belong at or near the end of the fifth century, 1 may be set tentatively in the third quarter.

The dialect shows the Doric forms normal for the area (τοί, ἀνέθεν), and the

is dedicated by two men, who in some of the later examples are specified as *hieromnemes* (e.g. *IG* iv² 971 - 2). See further, on these basins in general, A. Deonna, *Délos* xviii (1938) 73ff., pls. 21 - 5, 31 - 2, 34; A.E. Raubitscheck, *Dedications from the Athenian Akropolis* (1948) 370ff.

improper diphthong in *φρουροί* is spelt with *omikron* only. The name Spoudis seems unattested, though the form Spoudias is fairly common elsewhere³. In the second name *Ἀνδρο* is certain, followed by a vertical stroke (K, ρ, T?). The worn and battered traces of this letter and the next two appeared to me to show ρϕϕ, but this is quite uncertain; the next letter is wholly illegible; then *O* appears, faint but reasonably secure on the squeeze; and the final Σ is clear. There seems no warrant for a form *Ἀνδροόπυθις*, or *-ης*; *Ἀνδροπειθής* is well-attested, but the traces did not look to me anything like EI. I therefore suggest *Ἀνδροκλύδης*⁴ (for genitive *-εος*, as here, instead of the normal *-ου*, cf. *Ἀνδροκλύδους* in Plut. *Mor.* 665D).

Nine other inscriptions from the Argolic area refer certainly or probably to *φρουροί*, nearly all in some connexion with cults. Another cluster of like inscriptions occurs in northern Thessaly (pp. 23 f. below). The discovery of the new example raises again the question, to be further discussed below, as to what exactly these Guards were—purely military, as the title suggests, or units with special duties concerned in some way with precincts ?

The other Argolic examples are as follows, roughly in chronological order ((ii), (iv) - (ix) are published in majuscule only; their dates are as given in *IG*).

(i). *Tiryns*. Frickenhaus, *Tiryns* i (1912), 105, no. 226, fig. 43. From a dump of material from the archaic temple of Hera on the acropolis of Tiryns. Fragment from the rim of a large black-glazed plate (Attic, 5th - c.), with part of a graffito on the rim : [? τοὶ] φρουροὶ ἀνέθεν ?]. Lettering not later than the 5th c. (*phi* not yet flattened, *rho* nearly legless ϐ). Though noting that these letters might be from a personal name, Frickenhaus clearly preferred the view that this was a public offering by *φρουροί*, who perhaps protected the acropolis as a whole, not only Hera's temple; for *φρουροί* elsewhere he cited (ii) - (v) and (viii) - (ix) below, and, as we have seen, mentioned what was almost certainly our 1.

(ii). *Kekryphaleia* (Kyra). *IG* iv². 1. *adn.* 5 - 24 (= *IG* iv. 194). Stone (now lost?) once built into the church of the Dormition of the Virgin. τοὶ φρουροὶ μ' ἀνέθεν ?), with letters ρ and P, V, Φ. Jamot, the discoverer and first editor⁵, read the first letter tentatively as ϐ, and associated the inscription with the Aiginetans in the early fifth century : *hoi φρουροὶ πτλ.* M. Fraenkel (*IG* iv) referred it to the action off Kekryphaleia c. 459/8 (Thuc. i. 105), and suggested the Corinthians as dedicators, since the spelling OV would fit their dialect, and the first letter might well be T. Hiller von Gaertringen (*IG* iv² 1) returned without comment to ϐ, and referred these *φρουροί* to the other Argolic examples as then known. We can only speculate over the exact date of this inscription; but it may well be no earlier than the second half of the fifth century, if we accept the Doric form τοὶ

3. Especially in Attica (e.g., *SEG* xvi, 23, 63 : xvii, 83 : xviii, 36A : and cf. *IG* iv². 1. 261, *Σπυδίας Ἀθηναῖος*).

4. Not in *IG* iv or iv². 1; nearest is an Argive, *SEG* xi. 379b.

5. *BCH* xiii (1889) 186.

as the most likely in any event, and compare the R and OV of (iii) below (? c. 400 B.C.), in which only the form of *phi* is more developed than here. I see no compelling reason to postulate that any Guards made a dedication on this islet, in any case, but would suspect rather that the modern church - builders brought over some of the ancient blocks from the ruins of Palaia Epidauros, or even from the Asklepieion; cf. *IG* iv². 1. 742, which seems to have found its way from the mainland to Kyra and thence to Aigina (see Hiller von Gaertringen *ad loc.*).

(iii). *Asklepieion*. *IG* iv². 1. 40 /1 (= iv. 914). Marble stele, broken top and bottom, the inscribed surface sunk between moulded edges. C. 400 B.C. ? It bears part of two sacral laws, listing the offerings due first to Apollo and then to his son Asklepios, with their *δμόναοι* and *δμόνααι*. The Apolline law, broken at the top but complete at the end, says (lines 10 ff.) : [τῷ θεῷ] τὸ σκέλος τοῦ βοῦς τοῦ πρώτου, τὸ δ' ἄτερον σκέλος τοὶ ἱερομυνάμονες φερόσθω· τοῦ δευτέρου βοῦς τοῖς αἰδοῖς δόντῳ τὸ σκέλος, τὸ δ' ἄτερον σκέλος τοῖς φρουροῖς δόντῳ καὶ τενδοσθίδια.

The list for Asklepios which follows breaks off at the relevant part, but in the extant part says much the same as the other, and so presumably referred likewise to the φρουροί.

(iv). *Ibidem*. *IG*. iv². 1. 305 (= iv. 1352). Marble relief showing Pan, whose cult in the Asklepieion is well - attested; above, in lettering of the fourth or third century B.C. : Γοργίας Κρηθεὺς | τοὶ φρουροὶ ἀνέθεν.

(v). *Palaia Epidauros*. *IG*. iv². 1. 2 (= iv. 872). Round stone altar or base, exact provenance unrecorded. 4th - c. lettering : Πυθέας Τιμαίνετος | τοὶ φρουροὶ Λυκείῳ. For the Lykeion at Epidauros see *IG* iv. 1467.

(vi). *Ibidem*. *IG*. iv². 1. 4. Stone column, presumably to hold an offering, exact provenance unrecorded. 4th - c. lettering : Ξενός | Ἀριστολαίδας | τοὶ φρουροί.

(vii). *Ibidem*. *IG* iv². 1. 5 - 24 (= iv. 876 - 893). A series of big, long blocks bearing the remains of widely - spaced inscriptions, built into the medieval walls on the acropolis. 4th or 3rd - c. lettering. M. Fraenkel (*IG* iv) suggested that the structure whence they came may have been a stadium, for in the stadium at the Asklepieion some of the surviving stones of the seats bore the names of freedmen, similarly inscribed. The original inscriptions here seem to have each consisted of a heading (restoration uncertain) in very widely - spaced lettering which ran over more than one block, and below it personal names, more closely spaced. The names are never more than two, though this may be merely the chances of survival. Three of the blocks preserve traces which suggest τοὶ φρουροὶ as the heading, i.e. 5, [τ]οὶ φρο[υροί]? and below [- -]ις Λαδαμίδα | [- -]ας Ἐπικράτεος ; 6, [? τοὶ φρο[υροί] vac. ; 7, [? τοὶ φρο[υροί] vac.

(viii). *Hermion*. *IG* iv. 695. A fragmentary inscription known only from a sketch by Fourmont. Date apparently in the 4th c. or later. I include it here because it can be restored to give the same opening formula as our other examples; the following may be suggested *exempli gratia* : [? A son of B ; c. 10 ?] Κλεα[γέ]νης

c.4?], τοὶ φρο[υρο]ὶ τοῦ ναοῦ?] τὸ πρόδομ[ον κατ]εργασάμενοι | ἀνέθει]τᾱι
'Αφροδ[ίτ|αι].

(ix). *Troizen*. *IG* iv. 769. Block with cutting on top for a dedication (not further described). 3rd century lettering: Φρούραρχος Κυθα[---] | καὶ φρου[ροί]---]. Here the title of the leader is given, as in the Thessalian dedications (below), which also record a single leader.

These inscriptions⁶ establish, then, that units bearing the military title of Guards existed in this part of the Peloponnese at least as early as the fifth century (1, (i), (ii)). These units made dedications in the various precincts of their cities; and the brief, standard formulae suggest that these were regular offerings, probably made at the end of the term of service, as were the Thessalian dedications (below). In the complete inscriptions from Epidaurios (?1, (iv), (vi)) a body of Guards consisted of two leaders⁷ and an unknown number of men serving under them⁸; but, as at Troizen (ix), so here too we have also references to a single φρούραρχος (below). As well as making dedications, these Guards may possibly have been public benefactors sometimes to their cities – (vii), (viii) – by helping to finance the erection, or restoration, of public buildings. If this were certain, it might support the theory that these φρουροὶ were something more than ordinary serving soldiers; but the restorations must remain conjectural. (iii), however, does imply that at the Asklepieion the Guards performed some service to the deities in this precinct which earned them a place in the honorific list at festivals – below the *hieromnemes*, and next after the *aidoi* (or perhaps equal with them, since they got the less good joint, but *thé offal* in addition). The Asklepieion, remote from the city and rich in money and other valuables, may well have needed special guard beyond the *naophylakes* or the ordinary standards of a military patrol or garrison; but whether such φρουροὶ are likely to have come from the young military trainees in the ordinary way, or to have been a special body, I am not clear (p. 23 below).

In this connexion two references to φρούραρχοι in the Asklepieion may be relevant. One (*IG* iv². 1. 42) is cut on the side of (iii), and has been dated in the second half of the third century B.C. It is the record of a repayment of money which the Epidaurians made to the Elisphasians of Arcadia, and the name of a

6. I omit from this list the ill-spelt inscription (5th c.?) on the bronze statuette-base in Berlin, said to be from Liguria (*IG* iv². 1. 141; *LSAG* 180, no. 12, n. 1). The relevant letters *ἡεργορε* may conceal οἱ (τοὶ?) φρουροὶ; but – as the varied emendations show – certainty is impossible.

7. This is, I think, the most likely interpretation of the two names cited as eponymi in 1, and as the first two dedicators in (iv) – (vi). It is also possible that they were the two *hieromnemes* of the Asklepieion (n. 2 above); but this would mean that the two priests made offerings not only by themselves, but also jointly with the Guards, which seems unlikely.

8. Hiller von Gaertringen (*IG* iv². 1. 2) suggested that the Guards were two only – the named men in each case. But the dual is never used in the formula: a fact which alone would invalidate this hypothesis. In the few inscriptions of this kind which do list all the names, we have 20 at Thasos (n. 12 below), 11 and 12 at Sykourion (or Mopsion) and 10 at Gonnos (nn. 10 - 11 below).

φρούραρχος is given, as if he were eponymous, between the date and the witnesses' names: φρούραρχ[χ]ος Τιμοκράτης. Secondly, in the early fourth-century building accounts of the temple (*IG* iv². 1. 102) [φ]ρούρα[ρ]χος Σωφάνης [^Υσ]μνάτας is cited once, alongside the date and the name of the *ιερεὺς*. Why is a *phrourarchos* cited thus in these money-transactions in the Asklepieion? He cannot, surely, have been an eponymous civilian official, or the commander of some garrison imposed on Epidauros? Was he cited, possibly, because these transactions concerned the temple treasury⁹?

The dedications of *φρουροὶ* recorded at Mikro and Megalo Kaserli (Sykourion or Mopsion) and Gonnos in northern Thessaly, both sites near the entrance to the Pass of Tempe, range in date from the fourth century B. C. to at least the late first century A.D. They are all of the same type: the form of painted stele particularly characteristic of central Greece and Thessaly, which usually has a pediment-shaped top, and mouldings up the front sides to represent the engaged columns or antae of a small naiskos. The lettering is sometimes on the pediment, sometimes in the main field between the two columns; occasionally traces of the paintings survive. So far fourteen examples are known from Sykourion (Mopsion?)¹⁰ and probably seven from Gonnos¹¹. The former examples were dedicated to various deities or heroes, the latter, all from the acropolis of Gonnos, to Athena Polias. For these Thessalian Guards, unlike the bulk of the Peloponnesian examples cited above, there is only one eponymous leader; he has the title ἀρχιφρουρός and his company are (with dialectal variants) called σύμφρουροι or occasionally φρουροί. Thrice the company's names are given also; in one case they were ten in number, in two, eleven and twelve¹². The dedications were made *after* service (ἀρχιφρουροῦσας)¹³.

From the original implication by Kavvadias that Guards such as those mentioned in the sacral law of the Asklepieion (iii) must have been primarily concerned with the protection of the precinct, an implication followed by A.M. Woodward's observation, made with all due reserve, that the Thessalian Guards perhaps patrolled the Sacred Way through Tempe, came the much more positive hypothesis that

9. Here may be added the inscription from Klazomenai, A. Plassart and Ch. Picard, *BCH* xxxvii (1913) 183ff., no. 17. It is the lower part of a lease of property, and at the end the date is given, ἐπὶ προυροῦ Ἐκαταίου. The French editors, noting the unlikelihood that this could be some foreign garrison-commander, suggested tentatively some form of eponymous νομοφυλακία, as attested elsewhere. If the property belonged to a temple, this could be an analogy for our Epidaurian Φρούραρχος; but in the surviving lines the landlords speak of themselves only as ἡμεῖς.

10. *IG*. ix. 2. 1057 (12 names and one leader), 1058a, 1059-64; Arvanitopoulos, *Rev. de phil.* xxv (1911) 123ff., nos. 31-2; A.M. Woodward, *LAAA* iii (1910) 155, no. 7; P. Franke, *AA* 1956, 183ff., no. 1; E. Mastrokostas, *REA* lxvi (1964) 316ff., nos. 1 (11 names and one leader), 2.

11. Arvanitopoulos, *EA* 1911, 123ff., nos. 51 (10 names and one leader), 52-55: 1914, 15ff., nos. 214, 218 (= *DGE* 600), and probably others also, on which only 1-2 letters survive.

12. See nn. 10-11, and *IG* ix, suppl., 429 (Thasos): 20 names, the 20th erased deliberately; no leader. In 430, also a dedication by φρουροί, the number seems to be incomplete.

13. A typical example of the formula is *IG* ix. 2.1059: Δευκάτα: Ἀντιγένεις Δεξιππειος | ἀρχιφρουρήσας καὶ οἱ σύμφρουροι.

these units were not military, but a kind of 'Kultgenossenschaft'¹⁴. Against this extreme view J. and L. Robert rightly protested in their invaluable *Bulletin épigraphique* of 1959¹⁵; they maintained that all these were purely military garrisons, making offerings to their particular patron - deities: the view also adopted in M. Launey's standard work¹⁶, and already postulated for the Thessalian inscriptions by *IG* ix. 2 and Arvanitopoulos¹⁷. Indeed, it is hard not to accept this view as essentially the right one. Admittedly, any belief that such garrisons were all Macedonian can no longer stand against the accumulated evidence of 1 and (i) - (iii) above, all earlier than the mid - fourth century. But garrison - duty and patrolling were perennial tasks for the Greek city¹⁸. Whether all these Guards were analogous to the Athenian Epheboi, and, if so, whether their eponymous leaders were officers from their own numbers or older men such as the Athenian *σωφρονιστὰι* and *κοσμητῆς* (*Ath. Pol.* 42) I do not know. It is possible, in any case, that the named pairs of 1 and (iv) - (vi) above were not the same officials as either the *φρούραρχος* of (ix) and *IG* iv². 1. 42 and 102, or the *ἀρχίφρουρος* of the Thessalian dedications. And this brings us to the last point. Were some of these units élite bodies, picked for special duties? Arvanitopoulos observed¹⁹ that the list of ten names from Gonnos contained names which reappeared elsewhere in authority, suggesting that these were young men of leading families. We have seen that Epidaurian Guards had some special duty in the Asklepieion ((iii) above, and possibly *IG* iv². 1. 42 and 102). And it is possible, I suppose, that some difference of meaning, or at least of emphasis, may underlie the Thessalian use of *ἀρχίφρουρος*; 'chief guard' has the echo of an honorific title about it, something slightly less professional, as it were, than the more usual military title *φρούραρχος*, garrison - commander²⁰. It may be that among the total numbers drafted for patrol and garrison duties there were special units which manned special posts to guard certain precincts of their city, and by convention made a dedication there after their period of service. This could account for those cases like our 1, which do not seem quite to fit the picture of the ordinary military garrison.

2. Nauplia Mus. 13868. From Xenaga. Thick, roughly - shaped grey stone horos (Plates 12a - b, 13e), broken or battered at sides, top, back and

14. Kavvadias, *EA* 1899, 10 and 14f., suggesting that the *φρουροί* of our (iii) were the same as the *ναυφύλακες* of the Asklepieion in the Roman period (*IG* iv². 1.393); Woodward, loc. cit. n. 10 above; further developed, Hiller von Gaertringen, *IG* iv². 1. ad 2; finally stated by the great authority of Stählin, *RE* s.v. *Sykyrion*; cf. Franke and Mastrokostas, loc. cit. n. 10 above.

15. *REG* 1959, 201f.

16. *Recherches sur les armées hellénistiques* ii (1950) 911f., 1010f., 1057f.

17. *EA* 1911, 123ff.

18. Cf. the observations of J. and L. Robert, loc. cit. (n. 15 above).

19. *EA* 1911, 123ff., on no. 51. Cf. also Poland, *RE* s.v. *σύμφρουροι*, citing Ziebarth, *Jahresber.* clxxxix, 15, 51 (a brief statement of Arvanitopoulos' conclusion).

20. Arvanitopoulos (loc. cit., n. 20 above; cf. also Launey, op. cit. 1011, n. 4) compared with the *ἀρχίφρουρος* the *ἀρχέσκοποι* of Halmyros (*IG* ix. 2.1322) and the *ἀρχιτολλαρχος* of Phalanna (*IG* ix. 2.1233).

bottom, where the remains of a slightly - projecting base survive, for embedding in the ground. Max. H. c. 53, Max. W. c. 42, Max. Th. c. 40. L. H. 2.5 - 3.5 (O = 3).

Ο Ρ Ο Ξ
ΡΥΘΗΔΟΣ

Letters carefully cut, of the late fourth or third c. B.C. I am unable to explain the word *Πυθηδος*, which appears to be complete. Recalling the feminine name *Πυθηίς*, -*ηίδος*, it may suggest a sanctuary, or area: (*ταῖς*) *Πυθη(ί)δος* (*μοίρας?* *φράτρας?*). It is hoped that other scholars will provide the right explanation.

L. H. JEFFERY

ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΒΙΟΥ - ΚΑΙΡΟΥ ΣΕ ΜΙΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΧΙΟ

(Σχ έδ. 1· Πί ν. 14 — 19)

Ἡ μελέτη ἀρχαίων εἰκονογραφικῶν θεμάτων, πού ἐπέζησαν στή βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη, παρουσιάζει σχεδὸν πάντοτε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Ξεχωριστὰ ὅμως ἀξίζει νὰ μελετηθοῦν οἱ παραστάσεις τοῦ εἶδους, πού ἐμφανίζονται σπάνια, σὲ λίγα παραδείγματα.

Ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ παράσταση τοῦ φτερωτοῦ Καιροῦ, πού συναντᾶμε σὲ μιὰ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία στὴ Χίο, παράδειγμα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης πού ἀκολουθεῖ.

Ἡ τοιχογραφία βρίσκεται στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησίᾳ τῆς Παναγίας τῆς Κρίνας, ἓνα μνημεῖο ἀρκετὰ γνωστὸ¹ κυρίως γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ του, καὶ δὲν ἔχει δημοσιευθῇ ἀκόμα². Διακοσμεῖ τὴν παραστάδα τῆς κεντρικῆς θύρας ἀπὸ τὸ νάρθηκα στὸν κυρίως ναό, στὰ ἀριστερὰ τοῦ εἰσερχομένου, σὲ σχετικὰ μικρὸ ὕψος. Στὴν ἀπέναντι παραστάδα ἀπεικονίζεται τὸ γνωστὸ θέμα τοῦ Ἀρχάγγελου Μιχαήλ, ἔνοπλου φύλακα τῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς εἰσόδου τοῦ Ναοῦ.

Ἡ παράσταση πού μᾶς ἀπασχολεῖ (Σχ έδ. 1) χωρίζεται σὲ δύο μέρη : Ψηλὰ ἱστοροῦνται δύο πρόσωπα, ὁ Κόσμος καὶ ὁ Βίος, συνοδευόμενα ἀπὸ μεγάλη ἐπιγραφή σὲ δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Χαμηλότερα, μία μόνη μορφή καὶ δευτέρη ἐπιγραφή, φθαρμένη καὶ δυσανάγνωστη.

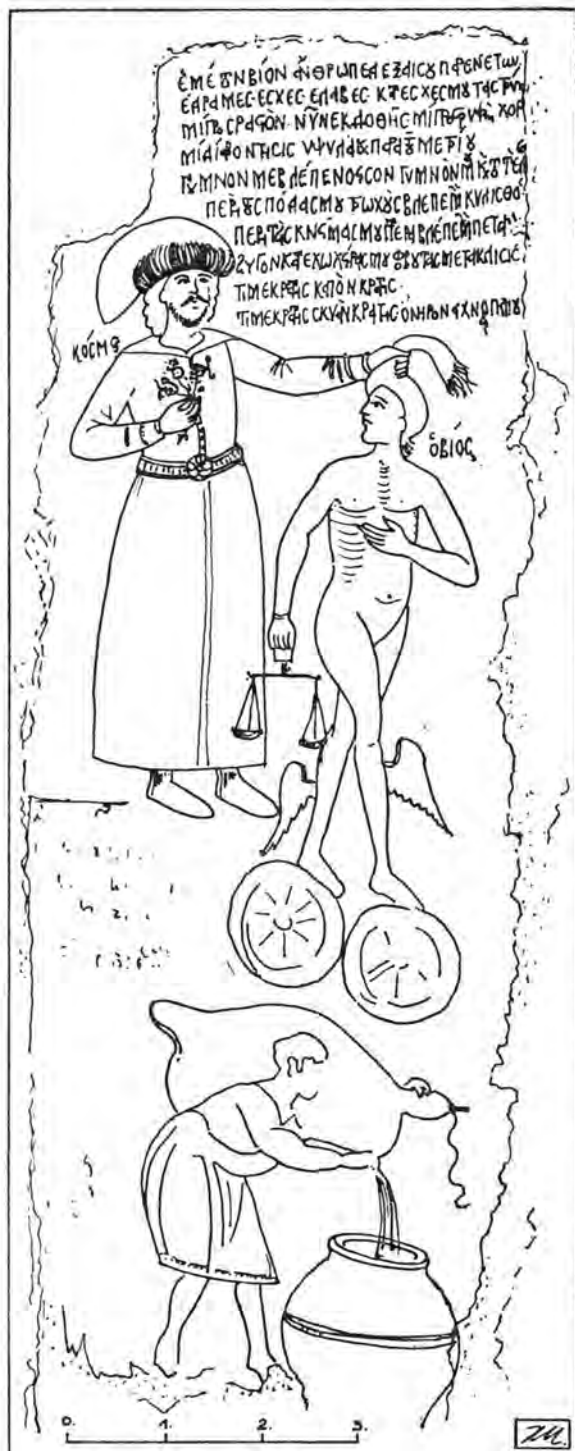
Ὁ Βίος παριστάνεται σὰν ἀγένειος νέος, ὀλόγυμνος, μὲ μικρὰ φτερὰ πού φυτρῶνουν ἀπὸ τίς κνήμες του. Βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ πατώντας πάνω σὲ δυὸ τροχοὺς, ἐνῶ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω, ἀριστερὰ, κοιτάζοντας τὸν Κόσμο, τὸ δεῦτερο πρόσωπο τῆς σκηνῆς. Μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι κρατᾷ ζυγαριὰ· μὲ τὸ ἀριστερὸ κάνει μιὰ ἀόριστη χειρονομία. Τὰ μαλλιά του, στὸ ἐμπρὸς μέρος τῆς κεφαλῆς, σχηματίζουν μιὰ μακριὰ δέσμη ἀπὸ τὴν ὁποία τὸν κρατᾷ σταθερά, μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι ὁ Κόσμος (Πί ν. 14 α).

Αὐτός, εἰκονίζεται σὰ νέος, μὲ κοντὰ γένεια καὶ μακριὰ μαλλιά, ντυμένος μὲ μακρὸ πολυτελὲς πορφυρὸ χειριδωτὸ ἔνδυμα, καὶ μεγάλο κάλυμμα τῆς κεφαλῆς, πού διακοσμεῖται περιμετρικὰ στὴ βάση του μὲ γούνα. Στὴ μέση του ὑπάρχει ζώνη μὲ μεγάλη πόρπη στολισμένη μὲ ἕξι πολύτιμους λίθους (;), ἐνῶ ἀπὸ τοὺς ὤμους του φαίνεται ὅτι κρεμόταν

1. Βλ. Α. C. Orlandos, *Monuments byzantins de Chios*, II, Planches, Athènes, 1932, Πί ν. 31-37· Γ. Σωτηρίου, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Χίου*, Παράρτ. ΑΔ 2 (1916) σ. 33-34 καὶ Ο. Wulff, *Das Katholikon von Hosios Loukas*, *Baukunst*, II, σ. 22.

2. Ἐλάχιστα παραδείγματα ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Κρίνας ἔχουν δημοσιευθῇ : Βλ. Α. C. Orlandos, ἔ.ά. Πί ν. 37, 1 - 3· Γ. Σωτηρίου, ἔ.ά. Πί ν. 6, Εικ. 17, Πί ν. 7, Εικ. 22.

ένα λευκό πέπλο, πού δε διακρίνεται όμως πίσω του. Στο δεξί του χέρι, μπροστά στο στήθος, κρατάει τρία μικρά ἄνθη με φύλλα.



Σχέδ. 1. Παναγία Κρίνα Χίου. Σχέδιο τοιχογραφιών στην παραστάδα της εισόδου

Τὰ δύο πρόσωπα καθὼς καὶ οἱ ἐπιγραφές σχεδιάζονται σὲ βάθος λευκό. Τὸ γυμνὸ σῶμα καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Βίου ὀρίζονται μὲ λεπτὰ μαῦρα περιγράμματα, ἐνῶ οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες ἀποδίδονται μὲ ἀφέλεια καὶ κάποια ἀδεξιότητα. Ἀντίστροφα, ἡ μορφή τοῦ Κόσμου ἔχει σχεδιαστῇ μὲ κομψότητα καὶ ἀκρίβεια, ἂν καὶ τὰ φορέματα ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ κάπως συνοπτικὸ τρόπο. Τὸ σύνολο, πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ συνθετικὴ ἰσορροπία, δὲ διατηρεῖ τὸ ὕφος καὶ τὴ θρησκευτικότητα τῶν ἄλλων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ παίρνει χαρακτῆρα μᾶλλον κοσμικόν.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς μικροὺς τίτλους «Κόσμος» καὶ «ὁ Βίος», ἔχομε ψηλότερα τὴ μεγάλη ἐπιγραφή διατηρημένη εὐτυχῶς σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Εἶναι γραμμένη μὲ κεφαλαῖα μαῦρα γράμματα καὶ βρίσκεται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὴ σύνθεση. Μεταγράφεται ὡς ἑξῆς :

1. Ἐμὲ τὸν Βίον ἄνθρωπε δέξαι
[σου παρενέτην.
Ἔδραμες. ἔσχεις. ἔλαβες. κατέ-
[σχεις μου τὰς τρύχ(ας)
Μὴ πρὸς ραστόν. νῦν ἐκδοθῆς.
[Μὴ πρὸ(ς) τρυφὴν χορή(σης)
Μὴ δι φροντήσις ὑψηλὰ καὶ)
[παρὰ τοῦ μετροῖον
5. Γυμνὸν μὲ βλέπε νόεισον. γυ-
[μνόν μου καὶ) τὸ τέλος
Περὶ τοὺς πόδας μου τρωχοῦς.
[Βλέπε μ(ή) κυλισθόσι
Περὶ τὰς κνέϊμας μου πτερὰ.
[Βλέπε μ(ή) πετα(. . .)
Ζυγὸν κατέχω χείρας μου. Φο-
[βοῦ τὰς μετακλίσεις'

- Τί με κρ(α)τῆς. Καπ(ν)ὸν κρατῆς.*
 10. *Τί με κρατῆς σκυὰν κρατῆς· ὄνηρον εἶχνος πλίου.*

Πολὺ χαμηλότερα, ἀλλὰ χωρὶς νὰ ὑπάρχη διαχωριστικὴ γραμμὴ, ἔχομε τὸ δεῦτερο θέμα (Π í ν. 14 β). Ἕνας ἄνθρωπος μὲ κοντὸ χειριδωτὸ χιτῶνιο, φέρει στὸν ἀριστερὸ του ὦμο ἓνα μεγάλο ἄσκό, τὸν ὁποῖο ἀδειάζει μέσα σὲ ἓνα πιθάρι. Τὸ πρόσωπο εἶναι τελείως κατεστραμμένο ἀπὸ νεώτερα κτυπήματα, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρη ἡ παράσταση εἶναι φθαρμένη ἀπὸ τὴν ὑγρασία τοῦ δαπέδου. Λίγο ψηλότερα, ἀριστερά, ὑπῆρχε ἄλλοτε μία ἀκόμα ἐπιγραφὴ σὲ τέσσερις τουλάχιστον στίχους, ἀπὸ τὴν ὁποία σήμερα δὲν διακρίνεται τίποτα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ λέξη Βίος, ἀβέβαιη καὶ αὐτὴ.

Μιὰ προσεκτικότερη παρατήρηση ὁλόκληρης τῆς ἐπιφάνειας τοῦ τοίχου, δείχνει πῶς ἡ σύνθεση στὸ σύνολό της ἀνήκει σ' ἓνα πρόσθετο στρώμα τοιχογραφίας. Ὁ τοίχος ἀρχικὰ χρωματίστηκε μὲ τὸ ἀπλὸ σκούρο μπλὲ χρῶμα, ποὺ συνηθιζόταν στὸν κάμπο τῶν φρέσκων τῆς Τουρκοκρατίας. Ἀργότερα σ' ἓνα λεπτὸ νέο ἐπίχρισμα, χωρὶς σαφὴ ὅρια, καὶ περιορισμένο στὴν παραστάδα τῆς εἰσόδου, ἀποδόθηκαν τὰ θέματα ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν. Ἀπὸ τὸν τύπο τῶν γραμμάτων καὶ ὁλόκληρο τὸ χαρακτῆρα τῆς ἐπιγραφῆς διαπιστώνεται ὅτι ἔχει γραφῆ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι μὲ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ στὸ ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου³, ποὺ ἀναφέρει τὴ χρονολογία (,ΑΨΛΔ', 1734) καὶ τὸν καλλιτέχνη Μιχαὴλ Χωματζῆ⁴. Μὲ σχετικὴ βεβαιότητα λοιπὸν μπορεῖ κανεὶς νὰ δεχθῇ ὅτι ὁ ἴδιος ζωγράφος τὴν ἐποχὴ αὐτὴ σχεδίασε καὶ τὴν παράσταση τοῦ Βίου καὶ τοῦ Κόσμου, διακοσμώντας μία ἐπιφάνεια ποὺ ἀρχικὰ λογάριζε νὰ τὴν ἀφήσῃ χωρὶς εἰκονογράφηση.

Τὸ ἀποδιδόμενο στὸν Λύσιππο ἀρχαῖο θέμα τοῦ Καιροῦ, ἀλληγορικὴ προσωποποίηση τῶν εὐκαιριῶν τῆς ζωῆς, δὲν ξεχάστηκε στὸ Βυζάντιο. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ ἄμεση γνῶση τοῦ ἀρχικοῦ προτύπου⁵ (ποὺ μεταφέρθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ σωζόταν ἐκεῖ ὡς τὸ 475)⁶, συνδυασμένη μὲ τὴν ἀγάπη τῶν Βυζαντινῶν γιὰ τὶς ἀλληγορίες καὶ τὴν ἀρχαία μυθολογία, ἦταν ἡ ἀφετηρία γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς ἢ τὶς λόγιες ἐπιβιώσεις του. Ἡ ἐξεταζόμενη τοιχογραφία τῆς Κρίνας, σὲ μιὰ ἐποχὴ πολὺ προχωρημένη, εἶναι ἓνα ἀκόμα παράδειγμα τῶν ἐπιβιώσεων αὐτῶν.

Τὰ ἀρχαῖα ἔργα ποὺ παριστάνουν τὸν Καιρό, δὲ χρειάζεται νὰ μνημονευθοῦν ἐδῶ, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ⁷. Τὰ χαρακτηριστικὰ ἦταν πάντοτε τὰ ἴδια : Ἕνας γυμνὸς ἔφηβος,

3. Ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει δημοσιευθῇ, κατὰ τρόπο τελείως ἐσφαλμένο. Βλ. Γ. Ι. Ζολῶτα, Χιακῶν καὶ Ἑρυθραϊκῶν ἐπιγραφῶν συναγωγὴ, Ἀθηνᾶ, Κ' (1908) σ. 319 ἀριθ. 48. Ἡ ὀρθὴ ἀναδημοσίευσή της εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ ἀρθροῦ αὐτοῦ. Ὅλες οἱ ἐπιγραφὲς τῆς Κρίνας ἐπρόκειτο νὰ ἐκδοθοῦν καὶ πάλι (βλ. Γ. Σωτηρίου, ἔ.δ. σ. 35 σημ. 1).

4. Τὸ ὄνομα τοῦ Χωματζῆ δὲν διακρίνεται πιά στὴν ἐπιγραφὴ (Π í ν. 19 β). Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Ζολῶτα καὶ τὸν Γ. Σωτηρίου (ἔ.δ. σ. 36) ὡς ζωγράφος τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

5. Δηλ. τοῦ Καιροῦ τοῦ Λυσίππου. Δὲν εἶναι ὁμως ἀπολύτως βέβαιο ὅτι τὸ ἔργο ἦταν πράγματι τὸ πρῶτο.

6. Βλ. Cyril Mango, *Antique statuary and the byzantine Beholder*, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963) σ. 53 - 77 (κατὰ τὸν Κεδρηνὸ καὶ τὸν Ζωναρᾶ). Γιὰ τὴν ἀκριβῆ χρονολογία τῆς καταστροφῆς βλ. A. M. Schneider, *Brände in Konstantinopel*, *Byz. Zeit.* XLI (1941) σ. 384.

7. Πλήρῃ ἀνάλυση τοῦ θέματος τοῦ Καιροῦ, βλ. εἰς A. B. Cook, *Zeus*, II, 2, *Appendix A*, Cambridge, 1925, σ. 859 - 867. Στὰ παλιὰ παραδείγματα πρέπει νὰ προστεθῇ τοῦ Trau (Trogir) τῆς Δαλματίας, βλ. M. Abramič, *Ein neues Kairos - Relief*, *Jahreshefte des Österreichischen Arch. Institutes*, XXVI (1930) σ. 1 - 8, Πίν. 1. Γιὰ τὸ ἀμφισβητούμενο παράδειγμα τῆς Θάσου, βλ. G.

μέ φτερωτές κνήμες, ζυγὸ στὰ χέρια καὶ τὸ περίεργο κτένισμα μὲ μακριὰ μαλλιά μπροστά, καὶ φαλακρὸ τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ. Ἡ ζυγαριὰ ποὺ ταλαντευόταν « ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς », καὶ ἡ ἰδιότυπη κόμη, συνδέονταν μὲ τὸ μῦθο γιὰ τὴν ἀβεβαιότητα τῶν πραγμάτων καὶ τὶς εὐκαιρίες τοῦ βίου, τὶς ὁποῖες οἱ ἄνθρωποι γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν ἔπρεπε νὰ σπεύσουν νὰ ἀρπάξουν ἐγκαίρως.

Τὰ καθέκαστα τῆς μορφῆς καὶ ὁ μῦθος πέρασαν στὸ Βυζάντιο. Οἱ παραστάσεις εἶναι σχετικὰ λίγες, ἀλλὰ ἡ ἑρμηνεία, ποὺ ὅπως φαίνεται ἦταν διαδεδομένη σὰν διδακτικὸς μῦθος, διατυπώθηκε κατὰ ἐποχὲς ἀπὸ διαφόρους λογίους, σχεδὸν πάντα σὲ στίχους.

Ἡ παλαιότερη παράσταση εἶναι, ἴσως, ἡ κοπτική πλάκα τοῦ Μουσείου τοῦ Καΐρου, ἔργο σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν Ἑλληνιστικὴ παράδοση⁸ (Πί ν. 15 α).

Δεύτερο παράδειγμα εἶναι τὸ περίφημο ἀνάγλυφο τῆς βασιλικῆς τοῦ Torcello, γνωστὸ ἀπὸ πολλὰς δημοσιεύσεις⁹, ἀναγόμενο στὸν 11ον αἰῶνα (Πί ν. 15 β). Ἐδῶ ὁ Καιρὸς πατάει σὲ φτερωτοὺς τροχοὺς, κρατᾷ τὸ ζυγὸ καὶ ἓνα μαχαίρι (;) καὶ φεύγει πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἡ προσωποποίηση τῆς Νίκης στεφανώνει στὸ ἓνα ἄκρο κάποιον ποὺ πρόλαβε νὰ ἀρπάξῃ τὸν Καιρὸ ἀπὸ τὰ μαλλιά, ἐνῶ δεξιὰ ἓνας δεύτερος ἄνθρωπος, ἀποτυχημένος στὴν προσπάθειά του, συνοδεύεται ἀπὸ τὴ θλιμμένη προσωποποίηση τῆς Λύπης (;). Ὀλόκληρος ὁ μῦθος ἀπεικονίζεται ἔτσι στὸ ἔργο, καὶ ἡ ταύτιση μὲ τὸν ἀρχαῖο Καιρὸ εἶναι ἀναμφισβήτητη¹⁰.

Τὸ τρίτο καὶ τὸ τέταρτο παράδειγμα παράστασης τοῦ Καιροῦ βρίσκονται στὸ χειρόγραφο Cod. Vat. Gr. 394 στὶς σελίδες 7r καὶ 12r¹¹ (Πί ν. 16 α καὶ β). Πρόκειται γιὰ μικρογραφίες ποὺ εἰκονογραφοῦν τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς 30 βαθμίδες τῆς Οὐρανίου Κλίμακος τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου, τὴν « περὶ ἀποταγῆς βίου » ἀναγόμενες στὸν 11ον αἰῶνα¹². Ἐδῶ, τὸ γυμνὸ παιδὶ ποὺ τρέχει πατώντας στοὺς τροχοὺς¹³ παίρνει γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ὄνομα τοῦ Βίου καὶ συσχετίζεται μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ πραγματικοῦ Μοναχοῦ ποὺ ἐγκαταλείπει τὸ σπιτί καὶ τὴν οἰκογένειά του, ἀπαρνούμενος τὰ ἀγαθὰ τῆς ζωῆς. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ὀνόματος τῆς ἀρχαίας προσωποποίησης εἶναι ἀπλὴ καὶ εὐνόητη : Οἱ εὐκαιρίες γιὰ τὴν ἐπιτυχία στὴ ζωὴ ταυτίζονται μὲ τὶς ἴδιες τὶς ἀπολαύσεις της. Τὸ νόημα τῆς σκηνῆς εἶναι διδακτικὸ, καί, ἀντίθετα μὲ τὴν πλάκα τοῦ Torcello, ἀφήνει νὰ ἐννοηθῇ ὅτι ὁ πραγματικὰ κερδισμένος εἶναι αὐτὸς ποὺ ἀποστρέφεται τὴ ματαιότητα τοῦ Βίου¹⁴.

Mendel, Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines, τ. III, Constantinople, 1914, σ. 75, ἀριθ. 862 (915). Γιὰ παραλλαγὰς τοῦ τύπου στὴ Δύση βλ. A. Greifenhagen, Zur Saturnglauben der Renaissance, Der Antike, 1935 (11) σ. 67 - 84.

8. J. Strzygowski, Koptische Kunst, Wien, 1904, σ. 103, εἰκ. 159. Τὸ ἀνάγλυφο ἀνάγεται στὸν 3ο ἢ τὸν 4ο αἰῶνα.

9. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, σ. 158 - 159, Εἰκ. 91· A. Muñoz, Le rappresentazioni allegoriche della vita nell' arte bizantina, L'Arte, VII, fasc. III - V, Roma - Milano, 1904· A. B. Cook, ἑ.ἀ. A. Greifenhagen, ἑ.ἀ. κ.ἀ.

10. Ἡ πρώτη ταύτιση τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Torcello μὲ τὸν ἀρχαῖο Καιρὸ ἐγίνε ἀπὸ τὸν Muñoz. Βλ. ἑ.ἀ. καὶ Studi d'arte Medioevale, Roma, 1909, σ. 12.

11. Βλ. John Rupert Martin, The illustration of the heavenly ladder of John Climacus, Princeton, 1954, σ. 51 κ.ἐ., 177 - 181, Εἰκ. 70 καὶ 72, καὶ D.O.P. 17 (1963) Εἰκ. 11, σ. 73. Παλαιότερες δημοσιεύσεις καὶ μελέτες τῆς μικρογραφίας εἰς A. Muñoz, ἑ.ἀ. καὶ A. B. Cook, ἑ.ἀ.

12. Βλ. J. R. Martin, ἑ.ἀ. σ. 177 - 181.

13. Οἱ τροχοὶ δὲν διακρίνονται πιά στὴν πρώτη μικρογραφία, λόγῳ φθορᾶς τοῦ χειρογράφου.

14. Πλήρη ἀνάλυση βλ. στὸν Martin, ἑ.ἀ. σ. 51 κ.ἐ.

Σε μικρογραφία χειρογράφου βρίσκεται ή πέμπτη άπεικόνιση τοῦ Καιροῦ, ποῦ δημοσιεύεται γιά πρώτη φορά ¹⁵ ἐδῶ (Πί ν. 17). Μὲ τὸν τίτλο « Καιρὸς ὁ Πανδαμάτωρ » ἱστορεῖται στὸν Κώδικα Η.16 (ἀριθ. 671) Φ. 48 τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας ¹⁶ γυμνός, μὲ τροχοὺς καὶ φτερά στὰ πόδια, ὁ χρόνος. Εἶναι κάπως περίεργο, ἀλλὰ ἀντὶ τοῦ ἐφήβου μὲ τὸ ζυγὸ, ἔχομε ἐδῶ ἕναν ἡλικιωμένο τύπο, μὲ γενειάδα καὶ μαχαίρι (τὸν ἀρχαῖο ξυρὸ προφανῶς) στὸ δεξι χέρι. Τὸ χειρόγραφο χρονολογεῖται στὸ 1602 καὶ εἰκονογραφεῖ τὸ « ἐπίγραμμα εἰς ἄγαλμα τοῦ καιροῦ Ποσειδίππου ». Στὴν περίπτωση αὐτῇ ἔχομε τὴν προσωποποίηση τοῦ ἴδιου τοῦ χρόνου ποῦ παρέρχεται, μὲ πρόθεση καὶ πάλι διδακτικὴ καὶ κάπως ἔμμεση ἐρμηνεία τοῦ ἀρχαίου προτύπου.

Τὰ δύο τελευταῖα παραδείγματα ἀνήκουν στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῶν χρόνων τῆς Τουρκοκρατίας, καὶ εἶναι περίπου σύγχρονα. Τὸ ἕνα βρίσκεται στὸν ἀνοικτὸ ἐξωνάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ρεντίνας στὴν Πίνδο ¹⁷, στὰ ἀριστερὰ τῆς εἰσόδου. Ὁ Καιρὸς ἀπεικονίζεται καὶ πάλι μόνος, γυμνός, μὲ φτερά στὶς κνήμες, μὲ ξυράφι στὸ χέρι καὶ συνοδεύεται ἀπὸ τὸ γνωστὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου (Πί ν. 18). Ὅπως καὶ στὸ χειρόγραφο τῆς Λαύρας ἡ προσωποποίηση τοῦ πανδαμάτορος χρόνου ἔχει πρόθεση διδακτικὴ.

Ἡ δευτέρη ἀπεικόνιση, ποῦ χρονολογεῖται ἀπὸ ἐπιγραφὴ στὸ 1680, βρίσκεται στὸ ναὸ τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου στὴν Αἴνο τῆς Θράκης ¹⁹. Ὁ καιρὸς ἐδῶ ἱστορεῖται ὡς « ἀνὴρ πατῶν ἐπὶ τροχῶν » καὶ συνοδεύεται ἀπὸ παραινετικὴ ἐπιγραφὴ σὲ λαϊκὴ γλῶσσα ²⁰. Ἡ παράσταση μένει ἀδημοσίευτη.

Δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ μνημονευθοῦν ἐδῶ τὰ βυζαντινὰ φιλολογικὰ κείμενα ποῦ ἀναφέρουν τὸν Καιρό, γιὰτὶ ἀπὸ παλιὰ ἔχουν συγκεντρωθῇ καὶ μελετηθῇ ²¹. Ὁ Μῦνος πρώτος ²² ὑπέδειξε τὴ σχέση ἐνὸς ποιήματος ἀποδιδομένου στὸ Θεόδωρο Πρόδρομο ²³

15. Ἀναφέρεται καὶ πάλι ἀπὸ τὸν Martin, ἔ.ἀ. Ἡ δημοσιευόμενη φωτογραφία ὀφείλεται στὸν Ἐπιμελητὴ κ. Παναγιώτη Βοκοτόπουλο. Στὴν Ἱερὰ Μονὴ Μεγίστης Λαύρας, ποῦ ἐπέτρεψε τὴ δημοσίευση τῆς μικρογραφίας, ἐκφράζονται θερμὲς εὐχαριστίες.

16. Βλ. Σπυρίδωνος Λαυριώτου καὶ Σ. Εὐστρατιάδου, Κατάλογος τῶν κωδίκων Μεγίστης Λαύρας, Paris, 1925, σ. 105. Ἀπλῶς σημειώνεται ἡ ὕπαρξή του.

17. Βλ. Α.Κ. Ὁρλάνδου καὶ Μ. Θεοχάρη. Αἱ ἐπὶ τῆς Πίνδου Ἱεραὶ Μοναὶ Βράχας καὶ Ρεντίνης, ΑΕ 1958 (1961) Χρονικά σ. 8, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἡ τοιχογραφία θεωρεῖται μεταγενέστερη τοῦ 1676 (βλ. σ. 8).

18. Τὸ ἐποικοδομητικὸ μήνυμα πρὸς τὸ θεατὴ τῆς τοιχογραφίας θὰ πρέπει ἴσως νὰ συσχετισθῇ περισσότερο μὲ τὴν ἔννοια τοῦ χρόνου ποῦ ἀφανίζει τὰ ἐγκόσμια, παρὰ μὲ τὸ νόημα τῆς εὐκαιρίας γιὰ πνευματικὸ ἀγῶνα τῶν μοναχῶν.

19. Βλ. Γ. Λαμπάκη, Ἀγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, ΔΧΑΕ τόμ. Η' (1908) σ. 8. Ἡ ὑπόδειξη τοῦ μνημείου ὀφείλεται καὶ πάλι στὸν κ. Π. Βοκοτόπουλο.

20. Ἡ ἐπιγραφὴ κατὰ τὸν Λαμπάκη (ἔ.ἀ.) : ... καὶ ὁ καιρὸς τοῦ χρόνου... γρήγορα διαβαίνω ἀπὸ... γυρίζει ἡ νεότης κυλόνοντας αὐτὴ ἡ τροχοί... γεροντάκι εἰς τοῦτο συμβουλευώ σὰς ὅλους/ μικροὺς καὶ μεγάλους νὰ κάμνετε ἔργα ἀρετῆς/(εἰς) τὴν ζωὴν σας διότι ὅλα τὰ πρόσκαιρα/στρέφονται μετὰ/βίαν ὡσὰν καπνὸς καὶ ὄνειρον ὡς λωλουδίου τὸ φύλον.

21. Βλ. Α. Β. Cook, ἔ.ἀ. καὶ Vasile Grecu, Die Darstellung des Kairos bei den Byzantinern, Atti del V. Congresso Internaz. di Studi Bizantini, Roma, 1936, II, σ. 147 - 154.

22. Α. Μῦνος, Le rappresentazioni...

23. Βλ. Κ. Krumbacher, Geschichte der Byzantinischen Litteratur, München, 1897, σ. 753· Migne, Patr. Gr. στ. 1419· Α. Β. Cook, ἔ.ἀ. καὶ Α. Μῦνος, ἔ.ἀ. Τὸ ποίημα ἀνάγεται στὸ 12ο αἰῶνα.

μέ την πλάκα του Torcello, καθώς και τη σχέση του Βίου²⁴ που αναφέρεται σ' αυτό, με το αρχαίο θέμα του Καιρού. Η τοιχογραφία της Χίου έρχεται τώρα να επαληθεύσει με τον πιο σίγουρο τρόπο την αρχική υπόθεση του Μύπου, γιατί η επιγραφή που την συνοδεύει, είναι ακριβώς το προδρομικό ποίημα. Το παραθέτομε ολόκληρο για να βοηθηθῇ ἡ ἀπαραίτητη σύγκριση :

1. Ἐμὲ τὸν βίον ἄνθρωπε ἔχε σου παραινέτην.
Ἔτυχες εὖρες ἔλαβες, κατέσχεες μου τὰς τρίχας
Μὴ πρὸς ραστώνην ἐκδοθῆς, μὴ πρὸς τρυφήν χωρίσης
Μηδὲ φροντίσης ὕψηλὰ καὶ πέρα τοῦ μετρίου
5. Γυμνὸν μὲ βλέπεις· νόησον γυμνὸν μου καὶ τὸ τέλος
Ἵπὸ τοὺς πόδας μου τροχοί· φρίττε μὴ κυλισθῶσι
Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά· φεύγω περιπταμαί σε
Ζυγὰ κατέχω τῇ χειρί· φοβοῦ τὰς μετακλίσεις
Τί μὲ κρατεῖς ; Σκιὰν κρατεῖς· πνοὴν κρατεῖς ἀνέμου
10. Τί μὲ κρατεῖς ; Καπνὸν κρατεῖς ὄνειρον ἵχνος πλοίου
Ἐμὲ τὸν βίον ἄνθρωπε, δέξαι σου παραινέτην
Οὐκ ἔτυχες οὐκ ἔλαβες, οὐκ ἔσχεες μου τὰς τρίχας
Μὴ σκυθρωπάσης τοῦ λοιποῦ, μηδὲ δυσελπιστήσης
Γυμνὸς εἰμὶ καὶ τῶν χειρῶν ἐξολισθήσης τούτων
15. Ἵσως μεταρρῆσομαι πρὸς σέ καὶ μεταπέσω
Ἵπὸ τοὺς πόδας μου τροχοί· τάχα σοι κυλισθῶσι
Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά, τρέχω προσίπταμαί σοι
Ζυγὰ κατέχω· τάχα σοι τὴν πλάστιγγα χαλάσω
Μὴ τοίνυν ἀποπροσποιοῦ τὰς ἀγαθὰς ἐλπίδας.

Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δύο κείμενα (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ επιγραφή τῆς Χίου περιορίζεται στοὺς δέκα πρώτους στίχους) εἶναι ἐλάχιστες. Τὸ γεγονὸς ὅμως ὅτι παραλείφθηκε ἓνα τμήμα τοῦ στίχου 9 καὶ ὅτι παρεμβάλλονται ἀνορθογραφίες καὶ παρανοήσεις λέξεων²⁵, κάνει πιθανὸ ὅτι ὁ ζωγράφος δὲν ἀντέγραψε ἓνα χειρόγραφο, ἀλλὰ μᾶλλον ἔγραψε τὸ ποίημα ἀπὸ μνήμης. Πρέπει νὰ σημειωθῇ ἀκόμα, ὅτι ἡ παράλειψη τοῦ δευτέρου μέρους τοῦ ποιήματος εἶναι σκόπιμη, γιατί ἀντίστοιχα καὶ στὴν παράσταση παραλείπεται τὸ δεύτερο μέρος (πὺ εἶδαμε στὴν πλάκα τοῦ Torcello) τοῦ ἀνθρώπου πὺ ἀπέτυχε στὴν προσπάθειά του.

Ἡ ἰδιομορφία τῆς τοιχογραφίας τῆς Κρίνας ὀφείλεται στὸ ὅτι τὸ δεύτερο πρόσωπο τῆς σκηνῆς χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν επιγραφή σὰν προσωποποίηση τοῦ κόσμου. Τὸ πράγμα εἶναι δυσεξήγητο γιατί ἔτσι χάνεται ἡ ἀντιστοιχία μετὰ τὴν επιγραφή καὶ μετὰ τὸ προδρομικὸ ποίημα γενικότερα.

Ὁ ἐποικοδομητικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου, πὺ διδάσκει γενικὰ τὴ ματαιότητα τοῦ κόσμου, παρέσυρε τὸ ζωγράφο νὰ νομίσει ὅτι τὸ δεύτερο πρόσωπο εἶναι ὁ ἴδιος ὁ

24. Ὡς βίος ἀναφέρεται καὶ ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Φιλῆ (14ος αἰώνας). Βλ. Carmina ἔκδ. E. Miller, Parisiis 1855, L XVII. Εἰς μερικάκιον γυμνὸν εἰκόνα φέρον τοῦ Βίου, τ. I, σ. 32. Βλ. ἐπίσης σ. 126 καὶ 380.

25. Στίχος 3, ραστὸν νῦν, ἀντὶ ραστώνην, στίχος 6, βλέπε, ἀντὶ φρίττε, κλπ.

Κόσμος. Γνωρίζουμε ότι την εποχή αυτή, μιὰ τέτοια προσωποποίηση δὲν ἦταν ἄγνωστη καὶ ὅτι σὲ ἄλλες συνθέσεις ὁ « μάταιος κόσμος » ἐμφανιζόταν μὲ « καλπάκι, χρυσοῦφαντα ροῦχα καὶ γοῦνες »²⁶. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι λοιπὸν ὁ πλούσιος ντυμένος « ἄνθρωπος » τοῦ ἀγνώστου προτύπου τῆς τοιχογραφίας τῆς Χίου, νὰ παρανοήθηκε ἀπὸ τὸ ζωγράφο καὶ νὰ ἄλλαξε ὄνομα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει τὸ ὕφος τῆς σύνθεσης καὶ τὰ ἄνθη ποὺ κρατᾶει στὸ χέρι ὁ « Κόσμος » (σχετιζόμενα ἀπὸ ἀρχαιοτάτη παράδοση μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀπόλαυσης²⁷) κάνουν παραπλήσιες τίς δυὸ μορφές καὶ εὐκόλη τὴ σύγχυσή τους.

Ἀνάμεσα στὶς διδακτικὲς συνθέσεις ποὺ περιγράφονται ἀπὸ τὸν Διονύσιο τὸν ἐκ Φουρνᾶ στὴν Ἑρμηνεία του, δὲ θὰ βροῦμε τὴν ἀλληγορικὴ παράσταση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ βίου. Σὲ κάποια ἀνέκδοτα χειρόγραφα²⁸ τῆς ὁμοῦ, ὅπως ἔδειξε ὁ Greçu²⁹, ὁ φτερωτὸς νέος τοῦ ἀρχαίου μύθου ἀναφέρεται μόνος του, στὸ κεφάλαιο « πῶς ἱστορίζεται ὁ Καιρὸς »³⁰. Ἡ περιγραφή ἐδῶ πλησιάζει πολὺ περισσότερο τὸ ἀρχαῖο πρότυπο παρὰ τὴν τοιχογραφία ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, ἐνῶ ἡ διατήρηση τοῦ ἀρχικοῦ ὀνόματος « καιρὸς » δείχνει ὅτι ὁ συγγραφέας εἶχε ὑπόψη του, πιθανότατα, κάποιο πολὺ παλιότερο ἔργο. Αὐτὸ θὰ πρέπη ἴσως νὰ συσχετιστῇ ἔμμεσα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ 1602, τοῦ Κώδικα Η. 16 τῆς Λαύρας, ποὺ ἤδη ἀναφέραμε, τὸ ὁποῖο εἰκονογραφεῖ τὸ ἀρχαῖο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου, καὶ ἀσφαλῶς μὲ τὴν τοιχογραφία τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ρεντίνας ποὺ ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν παράδοση στὸν ἴδιο τὸν Διονύσιο τὸν ἐκ Φουρνᾶ. Ὁ τίτλος, ποὺ ἀναφέρει τὸν Καιρὸ σὰν Πανδαμάτορα Χρόνο, κάνει πάντως βέβαιο ὅτι καὶ στὴ μία περίπτωση καὶ στὴν ἄλλη ὁ χαρακτήρας τῆς παράστασης εἶναι διδακτικὸς³¹.

Στὸ παράδειγμα τῆς Αἴνου, ἀπρόσιτο δυστυχῶς, μένει ἄγνωστος ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Βίου. Ἡ ἐπιγραφή ποὺ τὸν συνοδεύει φαίνεται ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν παράδοση τῶν παλιῶν βυζαντινῶν κειμένων. Ἡ παρομοίωση τῆς ζωῆς μὲ « καπνὸν καὶ ὄνειρον » δείχνει πιθανὴ μακρινὴ σχέση μὲ τὸ Προδρομικὸ ποίημα ποὺ ἀπαντᾷ καὶ στὴν Κρίνα.

Ἡ σπανιότητα τοῦ θέματος καὶ ἡ δυσχέρεια ἔρευνας τῶν ἀνέκδοτων ζωγραφικῶν ἔργων σὲ μικρογραφίες ἢ μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες κάνουν πολὺ δύσκολη τὴ μελέτη τῶν προτύπων τῆς παράστασης τῆς Κρίνας. Ἡ ἐξάρτηση τοῦ ὅψιμου αὐτοῦ ἔργου ἀπὸ τὰ παλιὰ βυζαντινὰ παραδείγματα φαίνεται γιὰ τὴν ὥρα ἐπίσης ἀνέφικτη. Ὅπως ἀναφέραμε ἤδη, ἡ ἄμεση ἀντιγραφή τῆς ἐπιγραφῆς τουλάχιστον, ἀπὸ ἓνα χειρόγραφο μὲ τὰ προδρομικὰ ποιήματα, δὲν εἶναι πολὺ πιθανή.

Ἡ θέση τῆς τοιχογραφίας μέσα στὴν ἐκκλησία εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸν ἐποικοδομητικὸ χαρακτήρα τῆς. Βρίσκεται στὴν παραστάδα τῆς εἰσόδου, στὴν ἴδια

26. Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία ἐκ τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, ἐκδ. Παπαδοπούλου Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 208 - 209. Πῶς ἱστορίζεται ὁ βίος τοῦ ἀληθοῦς μοναχοῦ.

27. Βλ. Doro Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton, 1947, τ. 1, σ. 305 - 306, τ. 2, Πίν. LXVII d, CLXVIII b.

28. Ἰβήρων Κῶδιξ λ. 685 καὶ HS. 85 S. 310 τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἑθνολογικῆς Ἑταιρείας.

29. V. Greçu, Eine kritische Ausgabe der Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, Actes du IV Congrès International des Etudes Byzantines, Sofia, 1934, τ. 1, σ. 225 - 237.

30. « Ἄνθρωπος νέος ἀγένειος γυμνός, βασιτάζων ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ ξυράφιον ἡκονημένον, καὶ ἔχων τὰ μαλῖα τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἐμπροσθεν τῆς τοῦ προσώπου αὐτοῦ καὶ τὸ ὀπισθεν τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ φαλακρόν ὅλως διόλου, καὶ εἰς τὰς κνήμας τῶν ποδῶν αὐτοῦ ἔχων πτέρυγας πολίου, τρέχων καὶ πετάμενος εἰς τὸν ἀέρα ».

31. Στοιχοὺς στίχους τοῦ Ἰωάννου Τζέτζη (12ος αἰώνας) γίνεται λόγος γιὰ προσωποποίηση τοῦ

δηλαδή θέση στην οποία άπαντοῦν σέ ἄλλους ναοὺς ἀνάλογες παραστάσεις τῆς ματαιότητος τῶν ἐγκοσμίῳν. Πρόχειρα σημειώνονται, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῆς Αἴνου, τὰ παραδείγματα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης ³², τῆς ἐκκλησίας τῆς Cozia στὴ Ρουμανία ³³ ἢ στὴν Sucevita τῆς Μολδαβίας ³⁴ καὶ στὸν Ἅγιο Μάρκο στὴ Βενετία ³⁵, ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ γνωστὴ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Βαρλαάμ καὶ Ἰωάσαφ παράσταση τῆς « γλυκύτητος τοῦ Κόσμου ». Στὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ ναοῦ, ἡ σκηνὴ ἔμενε ἔξω ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς κύκλους τῶν ἀγιογραφιῶν, ἐνῶ συγχρόνως ἦταν ἄμεσα προσιτὴ στοὺς εἰσερχόμενους πιστοὺς. Ὡς σημειωθῇ ὅτι στὴν ἀπέναντι παραστάδα τῆς θύρας στὴν Κρίνα ἔχομε τὸ τυπικὸ γιὰ τὴν εἴσοδο θέμα τοῦ φύλακα ἀγγέλου.

Μὲ διδακτικὸ σκοπὸ φαίνεται ὅτι συνδέεται καὶ ἡ δευτέρη παράσταση ποὺ κοσμεῖ τὴν ἴδια ἐπιφάνεια τοῦ τοῖχου χαμηλότερα ἀπὸ τὸν Βίον καὶ τὸν Κόσμον. Τὸ πρᾶγμα προτείνεται μὲ ἐπιφυλάξεις, γιατί ἡ ἐρμηνεία τῆς μορφῆς μένει στὸν γράφοντα τουλάχιστον προβληματική. Πιθανότατα πρόκειται γιὰ εἰκόνα τιμωρίας ἁμαρτωλοῦ, ὁ ὅποιος προσέθετε νερὸ στὸ κρασί ποὺ ἐμπορευόταν. Τὸ μόνο (;) γνωστὸ δεύτερο παράδειγμα βρίσκεται σὲ μία ἀνέκδοτη τοιχογραφία, στὴ Χίο καὶ πάλι, στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Ἀργέντη ³⁶, ὅπου σὲ μιὰ ὅμοια παράσταση μιὰ ἐπιγραφὴ ἀναφέρει τοὺς « συμμί(σ)γοντας οἶνον ὕδατι » (Π ι ν. 19 α). Σημειώομε ὅτι τὸ θέμα δὲν ἦταν ἄγνωστο στὴ δυτικὴ τέχνη ³⁷. Στὴν κατεστραμμένη ἐπιγραφὴ ὑπῆρχε ἴσως ἡ λέξη « Βίος », ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι σχετίζεται μὲ τὴν ἐξεταζομένη μορφή. Τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ ἀγιογραφία, καθὼς καὶ ἡ αὐτονομία τῆς παράστασης, ἐνισχύουν τὴν παραπάνω ἐρμηνεία, καθὼς καὶ τὴν ἄποψη γιὰ τὸν διδακτικὸ της χαρακτῆρα.

Ἡ διατήρηση ἑνὸς εἰκονογραφικοῦ τύπου ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα καὶ τὸν Λύσιππο, ὡς τὸν 18ο αἰῶνα, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῇ κάτι τὸ ἐξαιρετικόν. Πολλὸ πιὸ ἐκτεταμένη ἀπὸ τοὺς 18 αἰῶνες ποὺ ὑπέθετε ὁ Cook ³⁸, ἡ ἐπιβίωση τοῦ θέματος βεβαιώνει τὴν χωρὶς διακοπὴ στροφὴ τῆς βυζαντινῆς Τέχνης πρὸς τὰ πρότυπα τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος. Ὅπως ἔχει παρατηρηθῇ ³⁹, ἡ περιοχὴ τῆς εἰκονογράφησης φιλολογικῶν κειμένων συνδέεται μὲ τὰ πρότυπα αὐτὰ πολὺ στενά. Τὸ θέμα τοῦ Καιροῦ βρισκόταν ἀσφαλῶς μέσα στὴν περιοχὴ αὐτῇ.

χρόνου, σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ βίου. Βλ. Χιλιάδες, ἔκδ. Th. Kiesslingius, Leipzig, 1926, σ. 299, 373, 374.

32. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ γλυκύτης τοῦ Κόσμου, Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, 1929, σ. 111 - 116.

33. Βλ. Sirapie der Nersessian, L' illustration du roman de Barlaam et Josaph, Paris 1937, σ. 67.

34. Βλ. ἔ.ἀ.

35. Βλ. A. Muñoz, Le rappresentazioni... σ. 15, εἰκ. 10.

36. Βλ. Αἰμ. Ζολώτα, Ἁγιὸς Ἰωάννης Ἀργέντης, Χιακὰ Χρονικά, Ἀθῆναι, 1911, Α' σ. 116 - 123 καὶ A. C. Smith, The architecture of Chios, London, 1962, σ. 85, Πίν. 165. Οἱ ἀξιόλογες τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ μένουν τελείως ἀγνωστες ἀκόμα.

37. Βλ. Marcel Aubert κ.ἀ. L'art Roman en France, Paris, 1961, σ. 58 (Andlau).

38. Βλ. A. B. Cook, ἔ.ἀ. σ. 867.

39. Βλ. A. Grabar, Τὸ Μήνυμα τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης. Εἰς τὸν Κατάλογο τῆς Ἐκθέσεως Βυζαντινῆς Τέχνης, Ἀθῆναι, 1964, σ. 9.

Τὰ ὄψιμα μεταβυζαντινὰ παραδείγματα μὲ τὰ ἀρχαῖα ἐπιγράμματα τοῦ Ποσειδίππου θὰ μπορούσαν ἴσως νὰ συνδεθοῦν καὶ μὲ ἓνα πνεῦμα λογιεσύνης καὶ θαυμασμοῦ γιὰ τὴν ἀρχαία σοφία τὸ ὁποῖο ὥριμασε στοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες τῆς Τουρκοκρατίας, ἀλλὰ σὲ τελικὴ ἀνάλυση ὅλα μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν στὴν καλλιτεχνικὴ κληρονομία ποὺ δέχτηκε ἄμεσα ἢ μεσαιωνικὴ θρησκευτικὴ τέχνη τοῦ Βυζαντίου ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ Παράδοση.

Ἀθήνα, 13 Δεκεμβρίου 1965

X. ΜΠΟΥΡΑΣ

Η «ΑΡΠΑΓΗ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ»

Μιά μυθολογική παράσταση του 7ου π.Χ. αιώνα από την Κρήτη

(Πί ν. 20—22)

Τὸ πῆλινο πλακίδιο ποὺ εἰκονίζεται στοὺς Πί ν. 20-21 α ἀνήκει στὴ Συλλογὴ τοῦ κ. Ν. Μεταξᾶ¹ καὶ προέρχεται ἀπὸ τὸ Ἀφρατὶ Ἡρακλείου, τοὺς ἀρχαίους Ἀρκάδες, τόπο γνωστὸ καὶ γι' ἄλλα σπουδαῖα ἀρχαῖκὰ εὐρήματα.

Ὁ πηλὸς τοῦ εἶναι ἀνοιχτοκόκκινος, οἱ διαστάσεις τοῦ μικρὲς : ὕψος 9.2 ἐκ., πλάτος 9.6 ἐκ. καὶ πάχος ἀπὸ 6 ὡς 8 χιλιοστά. Στὴ μέση τῆς δεύτερης ἀπὸ πάνω ταινίας, ποὺ περιβάλλει τὴν ἀνάγλυφη σύνθεση, ὑπάρχει μιὰ μικρὴ τρύπα γιὰ ἀνάρτηση. Εἶναι λοιπὸν τὸ πλακίδιό μας ἓνα μικρὸ ἀνάθημα ἀπὸ κάποιο ἄγνωστο ἱερὸ τῆς περιοχῆς. Ἡ διατήρησή του δυστυχῶς δὲν εἶναι πολὺ καλὴ· λείπει ἡ κάτω δεξιὰ γωνία, ἐνῶ ἡ ἀντίστοιχη ἀριστερὴ εἶναι ἀρκετὰ φθαρμένη. Ἡ ἐξαιρετικὰ πρόστιπη παράσταση ἐξ ἄλλου ἔχει ἀρκετὰ κακοποιηθῇ στὴν προσπάθεια καθαρισμοῦ τοῦ πλακιδίου ἀπὸ τὸν ἀνίδεο εὐρετὴ του, ἀλλὰ τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης εὐκολὰ ἀναγνωρίζονται.

Ἡ παράσταση περιβάλλεται ἀπὸ ἓνα πλαίσιο, ποὺ τὸ συνθέτουν καὶ στίς τέσσερις πλευρὲς δυὸ παράλληλες ταινίες. Ἡ ἐξωτερικὴ εἶναι πλατύτερη καὶ διακοσμεῖται μὲ μιὰν ἀνάγλυφη ζίγκ - ζάγκ γραμμὴ. Ἡ ἐσωτερικὴ, ποὺ ἔχει μισὸ περίπου πλάτος ἀπὸ τὴν πρώτη, χωρίζεται μὲ κάθετες κατὰ κανονικὰ διαστήματα ἐπαναλαμβανόμενες ἀνάγλυφες γραμμὲς σὲ μικρὲς ὀρθογώνιες κυψέλες. Οἱ δύο αὐτὲς ταινίες δὲν τρέχουν μονοκόμματες γύρω ἀπὸ τὴν παράσταση· στὴν πάνω καὶ κάτω πλευρὰ φτάνουν ὡς τὶς κάθετες ἀκμὲς τοῦ πλακιδίου, ἔτσι ποὺ οἱ ταινίες δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ παρεμβάλλονται ἀνάμεσά τους.

Τὸ κεντρικὸ πεδίο γεμίζουν μὲ τὸ ὕψος καὶ τὴν τοποθέτησή τους τρεῖς ἀνάγλυφες γυμνὲς μορφές : δυὸ ἄντρες, ποὺ εἰκονίζονται ἀπὸ τὰ πλάγια, κρατοῦν ἀπὸ τὸν πῆχυ καὶ τὸ πάνω μέρος τοῦ βραχίονα μιὰ γυναῖκα σὲ ἓνα αὐστηρὰ ἀντιθετικὸ σχῆμα. Τῆς γυναίκας, ποὺ εἰκονίζεται ἀπὸ μπροστά, διακρίνονται ἀμυδρὰ οἱ μαστοί, ἐνῶ μιὰ μικρὴ

1. Ἀριθ. Εὐρετηρίου 748. Τὸν κ. Ν. Μεταξᾶ (Ἡράκλειο Κρήτης), ποὺ μὲ τὴ γνωστὴ του καλοσύνη καὶ εὐγένεια ἐπέτρεψε τὴ δημοσίευση, εὐχαριστῶ θερμὰ. Γιὰ τὴ δημοσίευση τῆς νέας φωτογραφίας τοῦ χρυσοῦ κρητικοῦ ἐλάσματος (Πί ν. 22) εὐχαριστῶ τὴν κ. Σ. Καρούζου καὶ τοὺς κκ. Β. Καλλιπολίτη καὶ Στ. Ἀλεξίου, γιὰ ὀρισμένους ὑποδείξεις τὸν καθ. κ. Ε. Kunze καὶ τοὺς κκ. K. Fittschen καὶ G. Neumann.

Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸ ζωγράφο κ. Π. Σαραφιανὸ γιὰ τὸ σχέδιο τοῦ Πί ν. 20 α ποὺ δείχνει πολλὰς δυσκολοδιάκριτες, ἀλλὰ τόσο χαρακτηριστικὰς λεπτομέρειες. Τὸ σχέδιο βασίστηκε σὲ προσεκτικὸ ξεσῆκωμα τῆς παράστασης μὲ τὸ μολύβι καὶ μὲ τὴν ἀπλὴ μέθοδο, ποὺ χρησιμοποιοῦν τὰ παιδιά γιὰ τὴν ἀποτύπωση νομισμάτων πάνω στὸ χαρτί. Ἔτσι καὶ τὰ παραμικρὰ ἴχνη ἀπὸ ἐσοχὲς ἢ ἐξοχὲς, ποὺ μὲ τὸ μάτι δὲν διακρίνονται, παρουσιάζονται στὸ ξεσῆκωμα μὲ ἀρκετὴ σαφήνεια, ὥστε οἱ γραμμὲς τοῦ σχεδίου νὰ βγαίνουν ἀπόλυτα σωστὲς.

Οἱ φωτογραφίες τῶν Πί ν. 20 β καὶ 22 β ὀφείλονται στὸν κ. Γ. Ξυλούρη καὶ τοῦ Πί ν. 22 α στὸν κ. Κ. Κωνσταντόπουλο.

λακκούβα στο πάνω μέρος της ελαφρής αὐλάκωσης, πού χωρίζει τὰ ἐνωμένα πόδια της, ἴσως νὰ υποδηλώνη τὴ γυναικεία αἰδῶ. Ἀπὸ τὸ κεφάλι δὲν ξεχωρίζει πιά κανεὶς παρὰ μονάχα τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου καὶ τὴν κόμμωση². Τὰ μαλλιά πέφτοντας ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ προσώπου φτάνουν καὶ σκεπάζουν τοὺς ὤμους της. Ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες τοῦ σχεδίου (Πί ν. 20 α) εὐκολὰ ἀναγνωρίζει κανεὶς στὸ εἶδος αὐτῆς τῆς κόμμωσης τὸ γνωστὸ δαιδαλικὸ σχῆμα, πού ξέρομε συνήθως μὲ τὸν ξένο ὄρο *Etagenperücke*. Ὁ κορμὸς της εἶναι τριγωνικὸς, στενεύει δηλ. πρὸς τὰ κάτω κι ἐνώνεται μὲ τοὺς γοφούς σὲ μιὰ δαχτυλιδένια μέση, ἔτσι πού ἡ κοιλία ἔχει τελείως ἐξαφανισθῇ. Τὰ σκέλη της εἶναι μακριὰ κι ἀδύνατα, οἱ μηροὶ μονάχα καὶ οἱ κνήμες καμπυλώνονται λιγάκι πρὸς τὰ ἔξω. Ὁλόκληρη ἡ μορφή εἶναι, καθὼς εἴπαμε, ἰδωμένη ἀπὸ μπροστά, τὰ πόδια ὅμως κάτω εἶναι ἀνοιγμένα πρὸς τὰ πλάγια. Σχηματίζεται ἔτσι μιὰ βάση γιὰ τὸ στησίμο, καλύτερα θὰ ἔλεγε κανεὶς, γιὰ τὸ ξεφύτρωμα αὐτῆς τῆς βεργολυγερῆς κόρης. Μιὰ τέτοια ἐντύπωση φυτικῆς ὑπόστασης μᾶς δίνουν καὶ τὰ λεπτά της χέρια, πού ἀπλώνονται πρὸς τὰ πλάγια καὶ κάτω ελαφρὰ λυγισμένα μὲ τὶς παλάμες ἀνοιχτὲς πρὸς τὰ ἔξω. Ἡ μορφή αὐτὴ στὴ μέση τῆς παράστασης ἀποτελεῖ τὸν κεντρικὸ ἄξονα τῆς σύνθεσης καὶ τὸ κύριον πρόσωπο τῆς μυθολογικῆς σκηνῆς πού εἰκονίζεται.

Ἀπὸ τὶς ἀνδρικές μορφές πού τὴν πλαισιώνουν ἢ πρὸς τὰ ἀριστερὰ (Α) σώζεται καλύτερα στὸ γενικὸ της σχῆμα. Εἰκονίζεται ἀπὸ τὰ πλάγια πατώντας καὶ μὲ τὰ δυὸ πόδια πάνω στὸ ἔδαφος. Τὸ ἀριστερὸ σκέλος τὸ φέρνει λίγο πρὸς τὰ πίσω, τὸ δεξιὸ τὸ ἔχει βγαλμένο μπροστά, ἔτσι πού σχηματίζεται ἀνάμεσά τους ἓνα ἰσοσκελὲς τρίγωνο. Καὶ δῶ, ὅπως καὶ στὴ γυναίκα, εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἄμεση μετάβαση ἀπὸ τὸν κορμὸ στὰ σκέλη. Ἡ μορφή αὐτὴ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι λυγισμένο στὸν ἄγκωνα κρατᾷ τὴ γυναικεία ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ δεξιοῦ βραχίονα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ὅμοια λυγισμένο, σφίγγει τὸν καρπὸ τοῦ δεξιοῦ της χεριοῦ. Ἀπὸ τὸ κεφάλι ἔχομε μερικὲς χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειες : ἐλάχιστα ἴχνη ἀπὸ τὸ περίγραμμα τοῦ ματιοῦ καὶ τὴ διαίρεση τῆς κόμης. Τὰ μαλλιά πρὸς τὰ πίσω κτενισμένα εἶναι κοντότερα ἀπὸ τῆς γυναίκας καὶ φτάνουν ὡς τὸ ὕψος τοῦ αὐχένα. Ἡ κόμμωση, πού διακρίνεται καλύτερα στὴν πᾶριση μορφή Β, εἶναι ἡ γνωστὴ *Etagenperücke*. Πόσο πλούσια ἦταν ἡ μορφή σὲ σχέδιο καὶ ἐλαφρὲς πλαστικὲς διακρίσεις, μαντεύομε ἀπὸ λεπτομέρειες, πού ἀκόμα ξεχωρίζουν, στὸ περίγραμμα π.χ. τοῦ δεξιοῦ βραχίονα, στὰ γόνατα καὶ στὴν κνήμη.

Ἡ πρὸς τὰ δεξιὰ ἀνδρική μορφή Β εἶναι ὅμοια μὲ αὐτὴν πού περιγράψαμε. Πατάει καὶ μὲ τὰ δυὸ πόδια πάνω στὸ ἔδαφος, προβάλλοντας πάλι τὸ δεξιὸ σκέλος, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ τὸ φέρνει πρὸς τὰ πίσω. Ἰδιαίτερα εἶναι καὶ ἡ διάθεση τῶν χερῶν μὲ τὸ δεξιὸ δηλ. χέρι κρατᾷ τὴ γυναίκα ἀπὸ τὸν πῆχυ τοῦ ἀριστεροῦ της χεριοῦ, μὲ τὸ ἀριστερὸ ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ βραχίονα. Ἀποτέλεσμα τῆς πιστῆς ἐπανάληψης τῶν κινήσεων τῶν ἰδίων μελῶν (χερῶν - ποδιῶν) εἶναι ὅτι στὴ Β τὸ προβαλλόμενον δεξιὸ σκέλος καθὼς καὶ τὸ δεξιὸ χέρι εἶναι μορφὲς τοῦ βάθους, ἐνῶ στὴν Α βρίσκονται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο. Καὶ στὴ Β ξεχωρίζουν ἀρκετὲς λεπτομέρειες, ὅπως τὸ μάτι, ἡ διαίρεση τῆς κόμης, τὸ σχέδιο γύρω στὰ γόνατα, καθὼς καὶ ἡ πλαστικὴ διαφοροποίηση ὁρισμένων μορφῶν π.χ. στὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τοῦ δεξιοῦ μηροῦ.

Τὰ σώματα τῶν ἀνδρῶν φαίνονται κάπως πιὸ σφριγηλὰ ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς γυναίκας κι οἱ δυνατὲς πλατύτερες μορφές τους ἀναδείχνονται περισσότερο καὶ ἐντυπωσιάζουν

2. Στὴν ἀντιγραφὴ τοῦ πλακιδίου ὁ κ. Σαραφιανὸς ξεχώρισε ἀμυδρὰ ἴχνη καὶ ἀπὸ τὸ περίγραμμα τῶν ματιῶν.

μέ τα στρογγυλεμένα περιγράμματα. Ἀκόμα καί τὸ ἀνάγλυφό τους εἶναι πιὸ ἐξεργό. Ἡ διαφορὰ ὅμως αὐτὴ ὀφείλεται μόνο στὴ διαφορὰ τοῦ μοτίβου, τῆς παράστασης δηλ. τῶν ἀνδρῶν ἀπὸ τὰ πλάγια. Πράγματι καί αὐτῶν τὰ σώματα εἶναι λεπτά κι ἀδύνατα καί μὲ τὸ βαρὺ κεφάλι, τὴν ἀνύπαρκτη κοιλιακὴ χώρα καί τὰ μακριὰ σκέλη δείχνουν τὶς ἴδιες ἀρχὲς στὸ σχέδιο καί τὸ κτίσιμο, ποὺ χαρακτηρίζουν καί τὴ μεσαία μορφή.

Σημειώσαμε παραπάνω πόσο πρότυπο εἶναι τὸ ἀνάγλυφο ποὺ στολίζει τὸ πλακίδιό μας. Ζήτημα ἂν ξεπερνᾷ τὸ ἓνα χιλιοστό. Καί τὸ ἀρχικὸ του ὅμως ὕψος δὲν φαίνεται νὰ ἦταν περισσότερο ἀπὸ δυὸ τὸ πολὺ χιλιοστά. Ἄν καί ἡ κακὴ διατήρηση μᾶς στερῇ τὴν ἀνάγνωση καί τὴν ἀπόλαυση τῆς λεπτῆς του ἐκτέλεσης, γίνεται εὐκολὰ ἀντιληπτὸ ἀπὸ τὰ καθαρογραμμένα περιγράμματα τῶν μορφῶν καί τὶς λεπτομέρειες, ὅπου ἀκόμα διακρίνονται, πὼς τὸ πλακίδιό μας προέρχεται ἀπὸ μιὰ ἐξαιρετικὰ καλογραμμένη μήτρα. Φαίνεται λοιπὸν ἀπίθανο ἡ ἀρχικὴ τουλάχιστον μήτρα νὰ ἦταν πῆλινη. Πιὸ πολὺ ταιριάζει νὰ σκεφθοῦμε μιὰ χάλκινη, ἀκόμα πιθανότερο μιὰ πέτρινη μήτρα ³, ποὺ προοριζόταν γιὰ σφυρήλατη (geroussé) διακόσμηση ἐλασμάτων. Μιὰ ἐνδειξη πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παραπάνω, ἀποτελεῖ καί τὸ σχέδιο τῶν ταινιῶν τοῦ πλαισίου. Ἡ ἀνάγλυφη ζιγκ - ζάγκ γραμμὴ καί οἱ μικρὲς ὀρθογώνιες κυψέλες θυμίζουν διακοσμητικὰ μοτίβα, χαρακτηριστικὰ σὲ μετάλλινά ἔργα ⁴. Ἀπὸ μιὰ τέτοια λοιπὸν μήτρα μὲ ἔγκοιλη (intaglio) παράσταση βγήκε ἀπ' εὐθείας ἴσως τὸ ἀνάγλυφο τοῦ πλακιδίου ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ ⁵.

Στὸ πλακίδιο Μεταξᾶ εἰκονίζεται ἀσφαλῶς ἓνα ἐπεισόδιο ἀρπαγῆς. Φαίνεται ἀκόμα πολὺ πιθανό, πὼς αὐτὸ ἀνάγεται στὴν περιοχὴ τοῦ πρώιμου ἑλληνικοῦ μύθου. Ξεκινώντας ἀπὸ ἀνάλογες παρατηρήσεις ἡ ἔρευνα ἐπιχείρησε ἀπὸ παλιὰ νὰ ἀπελευθερώσῃ τὶς σχετικὲς παραστάσεις ἀπὸ τὴν ἀνωνυμία τους καί στὶς τυπολογικὰ ὅμοιες μὲ τὴν παράσταση τοῦ πλακιδίου μας τριάδες ἀναγνώρισε τὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀρπαγῆς ἢ τῆς ἀπελευθέρωσης τῆς Ἑλένης. Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἀναγκαῖα μιὰ παρένθεση, ἀπαραίτητη γιὰ

3. Τέτοιες μῆτρες χρησιμοποιήθηκαν γιὰ σφυρήλατες διακοσμήσεις ἐλασμάτων βλ. D. Ohly, Griechische Goldbleche des 8. Jhd. v. Chr., 119 κ.έ. E. Kunze, Archaische Schildbänder (Olympische Forschungen II), 2 κ.έ.

4. Ἡ ζιγκ - ζάγκ γραμμὴ βρίσκεται πολὺ συχνὰ σὲ ἀνάγλυφες διακοσμήσεις μετάλλινων ἔργων, δὲ λείπει ὅμως καί ἀπὸ τὴ διακόσμηση πῆλινων μνημείων π.χ. Die antiken Terrakotten II, πίν. 55.2 καί 56.1. Σὰν πλευρικὸ πλαίσιο γνωστὴ καί ἀπὸ παραστάσεις κρητικῶν πίθων AJA 5 (1901) πίν. 14.13. Γιὰ τὸ μοτίβο αὐτὸ σὰν κόσμημα πλαισίου σὲ κρητικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς τοῦ πλακιδίου μας βλ. J. Schäfer, Studien zu den griechischen Reliefpithoi des 8. - 6. Jhd. v. Chr. aus Kreta, Rhodos, Tenos und Boiotien, 39 καί σημ. 153.

5. Γιὰ τὸν ἀρχικὸ προορισμὸ μῆς τέτοιας μῆτρας θὰ μπορούσε νὰ σκεφθῇ κανεὶς τὶς μικρὲς μετόπες, ποὺ διακοσμοῦν τὶς ταινίες τῶν ὀχάνων (Schildbänder) τῶν ἀρχαϊκῶν ἀσπίδων (Kunze δ.π.), οἱ ὁποῖες ὅμως εἶναι μικρότερες ἀπὸ τὸ πλακίδιό μας καί διαφορετικὲς στὴ διάταξη τῶν ταινιῶν τοῦ πλαισίου. Τὶς διαστάσεις τοῦ πλακιδίου μας πλησιάζουν καί ξεπερνοῦν οἱ μετόπες, ποὺ διακοσμοῦν τὶς ἐπιφάνειες τοῦ ἐλάσματος γιὰ τὴ στερέωση τοῦ ὀχάνου πάνω καί κάτω (Bügelansatzplatten) πρβλ. Kunze, VI. Olympiabericht, 94 κ.έ. Ὅπωςδὴποτε τόσο παλιὰ παραδείγματα καί μὲ τέτοιου εἶδους πλαίσιο δὲν εἶναι γνωστά. Ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν ταινιῶν τοῦ πλαισίου, ποὺ διεξοδικὰ περιγράψαμε παραπάνω, πηγαίνει τὸ πλακίδιό μας μὲ μιὰ σειρὰ ἐλασμάτων, ποὺ διακοσμοῦνται μὲ μικρὲς μετόπες σὲ ὀριζόντια διάταξη (τῶν ταινιῶν τῶν ὀχάνων εἶναι κατὰ κανόνα κάθετη πρβλ. ὅμως Kunze, Schildbänder, 45 σημ. 1). Γιὰ τὰ ἐλάσματα αὐτὰ «Wagrechte Streifen», Kunze δ.π. 242 κ.έ., θεωρήθηκε ὅτι προέρχονται ἀπὸ διακοσμήσεις ξύλινων κιβωτιδίων (Payne, Necrocorinthia, 224), δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ ἀνήκουν καί στὴ διακόσμηση τῶν ἀσπίδων, πρβλ. Kunze δ.π. 247.

δσα παρακάτω θά έκτεθοῦν, πού δικαιολογεῖ ἀκόμα καί τὸν τίτλο τῆς ἐργασίας « ἄρπαγὴ τῆς Ἑλένης » μέσα σὲ εἰσαγωγικά.

Σκηνὲς ἀρπαγῆς ἢ ἀπελευθέρωσης δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀνάγωνται καί σὲ ἄλλους, ἄγνωστους σὲ μᾶς, μύθους. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο δὲν εἶναι ἀδικοιολόγητη καί ἡ ἄποψη μερικῶν, πού δὲν τολμοῦν νὰ ὀνομάσουν τὰ πρόσωπα τῶν σχετικῶν παραστάσεων⁶. Ἡ ἀμφισβήτηση ἰσχύει κυρίως γιὰ τὰ μνημεῖα τῆς III ομάδας, πού ἀριθμοῦμε παρακάτω, μὲ τὴν παράσταση τριῶν μορφῶν, τῆς γυναικας δηλ. ἀνάμεσα στοὺς ἀπαγωγεῖς της. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού θά δεχθοῦμε ὅμως σὰ μυθολογικὲς σκηνὲς τὶς παραστάσεις αὐτές, δὲν ἀποτελεῖ μεθοδολογικὸ λάθος νὰ δώσουμε — ὅπωςδήποτε μὲ κάποια ἐπιφύλαξη — τὰ σχετικὰ ὀνόματα, πού ξέρομε ἀπὸ τὸ μῦθο τῆς Ἑλένης, ἐφόσον αὐτὸς εἶναι ὁ κυριότερος, γνωστὸς καί ἀπὸ ἄλλες πολὺ πιθανότερες πρώιμες παραστάσεις (πρβλ. παρακάτω τὰ μνημεῖα τῆς I καί II ομάδας). Ἀπὸ τὴν παράδοση ἐξάλλου γνωρίζομε πὼς ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη ἀρεσκοῦταν στὴν εἰκονογράφηση τοῦ μύθου καί οἱ μαρτυρημένες παραστάσεις περιγράφονται τυπολογικὰ ὅμοιες μὲ τὰ μνημεῖα πού ἔχομε.

Πολλὲς ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς III κυρίως ομάδας ἐξετάστηκαν ἐπίσης σὲ συνάρτηση μὲ τὸ πρόβλημα καταγωγῆς τῆς τριάδας πού παριστάνουν, καί ξεχωρίστηκαν μὲ τὴ γενικὴ ὀνομασία « τῆς θεᾶς μὲ τοὺς παρέδρους της »⁷. Ὅμως ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν προελληνικὴ ἢ ὄχι προέλευσὴ της ἡ τριάδα αὐτὴ πῆρε στοὺς πρώιμους ἑλληνικοὺς χρόνους, τὴν ἐποχὴ τῆς κωδικοποίησης τῶν μύθων, τὰ ὀνόματα τῶν Ἑλλήνων θεῶν καί ἡρώων. Καί ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ λοιπὸν δὲν εἶναι σφάλμα νὰ δώσουμε ὀνόματα στὰ πρόσωπα τῶν παραστάσεων, πού ταιριάζει νὰ ἐρμηνευθοῦν σὰ σκηνὲς ἀρπαγῆς ἢ ἀπελευθέρωσης τῆς Ἑλένης.

Θὰ ἐξετάσουμε ὁλόκληρὴ τὴ σειρά τῶν πρώιμων παραστάσεων τοῦ μύθου καί ἰδιαίτερα αὐτὲς πού περισσότερο συγγενεύουν μὲ τὴ δική μας. Γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ πλακιδίου Μεταξά θά γίνῃ λόγος παρακάτω σὲ σύγκριση μὲ ἓνα ἄλλο σύγχρονο περίπου κρητικὸ μνημεῖο.

Τὴν ἀρπαγὴ τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸν Θησέα φαίνεται, ὅπως συμπεραίνομε ἀπὸ μεταγενέστερες μαρτυρίες, ὅτι ἐξιστοροῦσαν τὰ Κύπρια⁸. Οἱ μεταγενέστερες πηγὲς βοηθοῦν νὰ συγκροτήσουμε κάπως τὰ περιστατικὰ τοῦ μύθου τῆς Ἑλένης⁹, πού μικρὴ ἀκόμα τὴν ἄρπαξε ὁ Θησέας μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Πειρίθου καί τὴ μετέφερε στὴν Ἀφιδνα τῆς Ἀττικῆς, ἀπὸ ὅπου ἀπελευθερώθηκε ἀπὸ τὰ ἀδέλφια της, τοὺς Διοσκόρους. Καί τὰ δυὸ ἐπεισόδια, ἀρπαγὴ καί ἀπελευθέρωση, προσφέρονταν γιὰ εἰκονογράφηση. Τὶς ἀναγνωρισμένες μέχρι τώρα παραστάσεις τοῦ μύθου μποροῦμε νὰ διακρίνομε τυπολογικὰ σὲ τρεῖς ομάδες :

I. Στὴν πρώτη ἔχομε τὴ σκηνὴ τῆς ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τοὺς Διοσκόρους. Μία

6. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford*, 141 σχετικὰ μὲ τὸ χρυσὸ ἔλασμα τοῦ Ἰδαίου ἀντρου καί F. Brommer, *Gnomon* 25 (1953) 69 γιὰ τὰ ἐλάσματα τῆς Ὀλυμπίας (βλ. παρακάτω)· πρβλ. ἐπίσης G. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 60, σημ. 227.

7. Βλ. τὶς σχετικὲς ἀπόψεις συγκεντρωμένες τελευταῖα ἀπὸ τὸν Στ. Ἀλεξίου, *Κρητικά Χρονικά* 4 (1950) 455.

8. L. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène*, 305 κ.ἐ. Kunze, *Schildbänder*, 128 καί 132.

9. Ghali-Kahil ὁ.π. 307 κ.ἐ. μὲ ὅλες τὶς παραπομπὲς στὶς ἀρχαῖες πηγές.

παράσταση του έπεισοδίου κοσμοῦσε τὴ λάρνακα τοῦ Κυψέλου¹⁰. Ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ Πausανία V 19,2 κ.έ. μαθαίνομε πὼς οἱ Διόσκουροι εἰκονίζονταν ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς Ἑλένης, ὁ ἕνας μάλιστα χωρὶς γένεια. Ἡ Ἑλένη *ἵστατο μέσῃ αὐτῶν*. Ἰδιαίτερο στοιχεῖο ἀποτελεῖ ἡ παρουσία τῆς Αἴθρας *ὑπὸ τῆς Ἑλένης τοῖς ποσὶν ἐς ἔδαφος καταβεβλημένη*, πιθανότατα σὲ στάση ἱκεσίας. Ἡ περιγραφὴ τοῦ Pausanία ὡς πρὸς τὰ κύρια πρόσωπα συμφωνεῖ μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ μύθου, ποὺ θὰ ἀναφέρουμε παρακάτω, τόσο πολὺ, ὥστε δὲν δικαιολογεῖται μιὰ λεπτομέρεια στὴν ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὸν v. Massow, ὅπου οἱ Διόσκουροι σηκώνουν στὰ χέρια τοὺς μετέωρη τὴν Ἑλένη¹¹. Μιὰ τόσο βίαιη σκηνή, τὴ στιγμὴ μάλιστα ποὺ εἶναι ἀπόντες οἱ ἀπαγωγεῖς, στέκει χωρὶς παράλληλο ἀνάμεσα στὶς σωζόμενες σύγχρονες παραστάσεις τοῦ μύθου. Ἐτσι ἀποδόθηκε μόνο στὰ ὑστεροαρχαῖα χρόνια¹². Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ θεώρησαν ὅτι ἐνισχύει καὶ ἡ λέξις *φέρετον* τοῦ ἐπιγράμματος. Ἀλλὰ τὸ ἐπίγραμμα ἀπλῶς καὶ μόνο ὑπομνηματίζει τὴν παράσταση, στὸ *φέρετον* δὲ κλείνει ὁλόκληρο τὸ περιστατικὸ τῆς ἐπαναφορᾶς τῆς Ἑλένης στὴν πατρίδα της. Φαίνεται λοιπὸν πιθανότερο, πὼς οἱ Διόσκουροι τὴν κρατοῦσαν ἀπὸ τοὺς καρποὺς τῶν χειρῶν καὶ δὲν τὴν σήκωναν.

Σὰ σκηνὴ ἀπελευθέρωσης ἐρμηνεύτηκε ἐπίσης ἡ παράσταση ἑνὸς πρωτοκορινθιακοῦ ἀρυβάλλου στὴν Ὁξφόρδη¹³, ὅπου ἔχομε τὴν ἀκόλουθη σειρὰ προσώπων ποὺ κατευθύνονται πρὸς τὰ δεξιὰ: τὸν ἵππεά, ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἀρχή, ἀκολουθεῖ μιὰ ντυμένη γυναικεία μορφή μὲ κάλαθο (πόλο) στὸ κεφάλι. Στὸ ὑψωμένο δεξιὸ χέρι κρατᾷ ἕνα στεφάνι, τὸ ἀριστερὸ της φαίνεται νὰ τελειώνει πάνω στὴν οὐρὰ τοῦ ἀλόγου. Πίσω της στέκεται μιὰ γυναικεία μορφή μὲ μακρὸ στολισμένο φόρεμα, ἀσπίδα στὸ ἀριστερὸ καὶ δόρυ στὸ ὑψωμένο δεξιὸ της χέρι. Μοιάζει σὰν παλλάδιο¹⁴. Ἡ τρίτη γυναικεία μορφή ποὺ ἀκολουθεῖ, φορεῖ κοντύτερο φόρεμα, ἔχει τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ χειρονομία ἐκπληξης ἢ φόβου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ της φαίνεται νὰ ἀκουμπᾷ στὸν πῆχυ τοῦ δεξιοῦ χειροῦ τοῦ παλλαδίου. Εἶναι σὰ νὰ στέκη κάτω ἀπὸ τὴ σκέπη του. Τὴ σειρὰ κλείνει ἕνας δευτερος ἵππεας. Εἶναι πολὺ πιθανὸ στοὺς ἵππεῖς καὶ στὴ μορφή μὲ τὸ στεφάνι νὰ δοῦμε, ὅπως κιόλας ἔχει ὑποτεθῇ, ἀντίστοιχα τοὺς Διοσκόρους καὶ τὴν Ἑλένη, ἐνῶ στὶς ὑπόλοιπες μορφές ἄλλα πρόσωπα ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ μῦθο. Τὸ ἐπεισόδιο σύμφωνα μὲ μιὰ ἐκδοχὴ ξετυλίγεται ὅχι στὴν Ἀφιδνα, ἀλλὰ στὴν Ἀθήνα¹⁵. Βρίσκεται ἔτσι μιὰ ἐρμηνεία γιὰ τὴν παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς στὴν παράσταση· ἡ μικρὴ μορφή κοντὰ στὸ παλλάδιό της εἶναι ἴσως ἡ Αἴθρα ποὺ ἔχει προσφύγει σὰν ἱκέτιδα¹⁶.

10. Πρβλ. Ghali - Kahil ὁ.π. 309 σημ. 2. Γιὰ τὴ λάρνακα τοῦ Κυψέλου βλ. τελευταῖα E. Simon. Enciclopedia dell' arte antica IV, 427 κ.έ.

11. AM 41 (1916) 81 κ.έ. πίν. 1.

12. Καὶ μάλιστα σὲ σκηνὴς ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸ Θησέα, ὅπως π.χ. στὸν ἀμφορέα τοῦ Εἰθυμίδη R. Lullies, Griechische Vasen πίν. 17 (γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης βλ. Ghali - Kahil ὁ.π. 310 καὶ σημ. 8).

13. CV. Gr. Br. 384. Johansen, Les vases sicyoniens, 141 κ.έ. πίν. 20.1a-b. Dunbabin, The Greeks and their Eastern Neighbours, 78 Appendix B ἀριθ. 3, 84 IV ἀριθ. 1. Scheffold, Frühgriechische Sagenbilder, 39, εἰκ. 10. Πρβλ. G. Beckel, Götterbeistand, 97 σημ. 151. H. G. Niemeyer, Promachos, 22 καὶ σημ. 32.

14. Scheffold, JdI 52 (1937) 41 σημ. 3. Πρβλ. Johansen, ὁ.π. 141 κ.έ. Beazley, Development 15 σημ. 11.

15. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ θεωρεῖται κάπως μεταγενέστερη Ghali - Kahil ὁ.π. 308 καὶ σημ. 1 καὶ 305 σημ. 4.

16. Ἰκέτιδα (orante) τὴ θεωρεῖ, χωρὶς ὅμως νὰ τὴν ὀνομάζῃ καὶ ὁ Johansen ὁ.π. 142.

II. Στη δεύτερη ομάδα ή γυναικεία μορφή ('Ελένη) βρίσκεται στη μέση της παράστασης, από τη μιὰ καὶ τὴν ἄλλη μεριά ὅμως ἔχομε δυὸ ζευγάρια ἀνδρῶν. Τὸ παλιότερο παράδειγμα ἔχομε στὸν πρωτοκορινθιακὸ ἀρύβαλλο τοῦ Λούβρου¹⁷, ὅπου δεξιὰ ἀπὸ τὴν 'Ελένη εἰκονίζονται οἱ Διόσκουροι ἑφιπποὶ, ἀριστερὰ ὁ Θησέας μὲ δόρυ καὶ ὁ Πειρίθους μὲ ξίφος. Ὅμοια ἐρμηνεύτηκε καὶ ἡ παράσταση τοῦ νέου χάλκινου θώρακα τῆς Ὀλυμπίας¹⁸. Στούς δύο ἄνδρες δεξιὰ ἀπὸ τὴ μεσαία ντυμένη γυναικεία μορφή εἶδαν τοὺς Διοσκούρους, σ' αὐτοὺς ποὺ εἶναι ἀριστερὰ τῆς τὸ ζευγάρι τῶν ἀπαγωγέων τῆς.

Στὶς παραστάσεις αὐτὲς δὲν ἔχομε ἓνα καὶ μόνο, ταυτόχρονο, ἐπεισόδιο. Ἡ παράδοση δὲν ἀναφέρει γενικὰ συνάντηση τῶν Διοσκούρων μὲ τὸν Θησέα οὔτε κατὰ τὴν ἀπαγωγή οὔτε κατὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς 'Ελένης¹⁹. Ἐναρμονισμένες στὸ διηγηματικὸ πνεῦμα τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων²⁰ οἱ παραστάσεις αὐτὲς κλείνουν στὴν ἴδια εἰκόνα δυὸ διάφορα χρονικὰ ἐπεισόδια. Ἔτσι ὁ ἀρχαϊκὸς τεχνίτης δίνει ὁλοκληρωμένο τὸ μῦθο στὴν ἐξέλιξή του εἰκονίζοντας καὶ τὰ δυὸ μαζὶ κυριότερα καὶ σὲ χρονικὴ σχέση εὐρισκόμενα περιστατικά, χωρὶς νὰ τὰ βλέπη ὅμως ἀπὸ ἓνα κοινὸ χρονικὸ σημεῖο τους²¹.

III. Στὰ παραδείγματα αὐτῆς τῆς ομάδας περιλαμβάνονται σκηνὲς μὲ τὴν παράσταση μιᾶς τριάδας μορφῶν, μιᾶς γυναίκας δηλ. ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἄνδρες, ποὺ τὴν κρατοῦν εἴτε μὲ τὸ ἓνα εἴτε μὲ τὰ δυὸ τους χέρια. Τὰ μνημεῖα αὐτὰ διακρίνονται τυπολογικὰ ἀπὸ τὶς προηγούμενες ομάδες, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἀπόλυτα σίγουρο ὅτι ὅλα εἰκονογραφοῦν τὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀρπαγῆς. Μὲ παρόμοια εἰκονογραφικὰ μέσα εἶναι δυνατό νὰ δηλωνόταν καὶ ἡ ἀπελευθέρωση²². Μιὰ παράσταση τῆς ἀπαγωγῆς τῆς 'Ελένης ἀπὸ τὸν Θησέα καὶ Πειρίθου στὸ θρόνο τοῦ Ἀμυκλαίου Ἀπόλλωνα περιγράφεται ἀπὸ τὸν Παυσανία (III 18,15). Μιὰ λοιπὸν καὶ ἡ ἀρπαγὴ ἀποτελοῦσε κυριότατο στοιχεῖο τοῦ μῦθου, εἶναι πολὺ πιθανὸ σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς παραστάσεις αὐτῆς τῆς ομάδας ὅπου εἶναι σαφὴ τὰ στοιχεῖα βίαιης πράξης (π.χ. ἔντονη χειρονομία λαβῆς καὶ μὲ τὰ δυὸ χέρια) νὰ ἰδοῦ-

17. M. Blinkenberg, RA 33 (1898) 399 κ.έ. Johansen, δ.π. 143 κ.έ. πίν. XXII,1. Payne, Proto-korinthische Vasenmalerei, 13, 21. Schweitzer, JdI 44 (1929) 111 εἰκ. 2. Schefold, JdI 52 (1937) 41 σημ. 4. Matz, Geschichte der griech. Kunst I, 221 πίν. 147 a. Kunze, Schildbänder, 133 καὶ σημ. 1. Ghali - Kahil δ.π. 309 καὶ σημ. 1, πίν. 100. Dunbabin δ.π. 78 Appendix B ἀριθ. 4, 84 IV ἀριθ. 2. Schefold, Sagenbilder, 39 εἰκ. 9. Beckel, Götterbeistand, 97 σημ. 151. Neumann, Gesten und Gebärden, 60 καὶ σημ. 225, 102 καὶ σημ. 412 - 413. Ὁ Hampe, Sagenbilder, 81 σημ. 1 τὴν ἐρμηνεύει σὰν « Flucht zum Kultbild einer Göttin ».

18. Schefold, Sagenbilder, 39 κ.έ. πίν. 26 (γύρω στὰ 670/60, ἔργο κρητικὸ ἐργαστηρίου).

19. Εἶναι μοναδικὴ ἡ πληροφορία τοῦ Πλουτάρχου, Θησεὺς 32,6, ὅτι σύμφωνα μὲ τὸν Ἡρέα τὸν Μεγαρέα (Jacoby, FGrHist. III b, Nr. 486(2) γύρω στὰ 300 π.Χ.) ὁ Θησεὺς βρισκόταν στὴν Ἀφιδνα, ἀφοῦ τότε σκότωσε τὸν Ἀλυκόν. Ἡ πληροφορία του πάντως δὲν ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, γιατί εἶναι φανερὴ ἡ ἀντιαθηναϊκὴ αἰχμὴ τῆς συγγραφῆς τοῦ Ἡρέα (πρβλ. Jacobi δ.π. IIb Kommentar, σ. 394 κ.έ. RE VIII,1, 621).

20. C. Robert, Archäologische Hermeneutik, 182 κ.έ. Πρβλ. G. Hanfmann, AJA 61 (1957) 73.

21. Ἀνάλογα παραδείγματα μπορεῖ κανεὶς νὰ σημειώσῃ ἀρκετά. Ὁ βαθύτερος λόγος ποὺ ὁδηγεῖ τοὺς ἀρχαίκοις τεχνίτες σὲ μιὰ τέτοια ἔκφραση εἶναι σίγουρα συνέπεια τῆς ἀντίληψης τοῦ ἀρχαικοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὸν « χρόνον ». Ἡ θεμελιώδης ἐργασία τοῦ H. Fränkel, Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur [= Wege und Formen frühgriechischen Denkens, 1 κ.έ.] ἐρμηνεύει πολλὰ ἀπὸ τὶς « ἰδιωτυπίες » τῆς πρώτης ἐλληνικῆς διήγησης, ποὺ μᾶς γνωρίζουν τὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς.

22. Αὐτὸ ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς περισσότερες μεταγενέστερες ἀττικὲς παραστάσεις τοῦ μῦθου. Βλ. Ghali - Kahil δ.π. 309. Ἡ λαβὴ ἀπὸ τὸν καρπὸ χαρακτηρίζει στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ τόσο σκηνὲς ἀρπαγῆς, ὅσο καὶ ἀπελευθέρωσης (ἐπαναφορᾶς) Neumann δ.π. 59 κ.έ.

με την παράσταση αὐτοῦ τοῦ ἐπεισοδίου²³. Γιὰ τὶς ὑπόλοιπες εἶναι δυνατὴ ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴν καὶ μιὰ δευτέρα ἐρμηνεία (ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλένης).

Τὸ πιὸ παλιὸ μνημεῖο τῆς σειρᾶς εἶναι ἓνα χάλκινο ἔλασμα ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία²⁴, λίγο μετὰ τὸ 600 π.Χ., ὅπου σώζεται ἡ παράσταση ἀπὸ τὴ μέση περίπου τῶν μορφῶν καὶ πάνω. Ἐπειδὴ παρουσιάζει μερικὰ χαρακτηριστικὰ ὅμοια μὲ τὸ πλακίδιο Μεταξᾶ, γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ γίνῃ λόγος παρακάτω, εἶναι ἀναγκαῖα μιὰ λεπτομερέστερη περιγραφή του : στὴ μέση μιὰ γυναικεία γυμνὴ μορφή, ἰδωμένη ἀπὸ μπροστὰ, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δυό, ἐπίσης γυμνές, ἀνδρικές μορφές εἰκονισμένες ἀπὸ τὰ πλάγια. Ἡ Ἑλένη εἰκονίζεται μὲ τὰ χέρια πρὸς τὰ κάτω, λυγισμένα λίγο στοὺς ἀγκῶνες, ἐνῶ οἱ ἄνδρες τὴν κρατοῦν ἀπὸ τοὺς καρπούς, ὁ ἀριστερὰ μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ χέρι, ὁ δεξιὰ μὲ τὸ ἀριστερό. Τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ πρώτου καὶ τὸ δεξιὸ τοῦ δευτέρου εἶναι σηκωμένα στὸ ὕψος τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Ἑλένης καὶ εἰκονίζονται μὲ τὶς παλάμες ἀνοιχτὲς πρὸς τὰ ἔξω.

Ἕνα νέο ἔλασμα ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία²⁵, βγαλμένο ἀπὸ διαφορετικὴ μήτρα, ποὺ σώζει πάλι τὴν παράσταση ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, ἀλλὰ σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση, δείχνει τὴ μεσαία γυναικεία μορφή ὅμοια γυμνὴ καὶ μὲ τὸ πρόσωπο ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένο. Χρονολογικὰ δὲ φαίνεται νὰ ἀπέχῃ πολὺ ἀπὸ τὸ ἔλασμα ποὺ σημειώσαμε παραπάνω.

Δυὸ ἄλλα ἐλάσματα ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία, τὸ ἓνα²⁶ ἀπὸ τὸ πρῶτο τέταρτο, τὸ ἄλλο²⁷ ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 6ου π.Χ. αἰῶνα, σώζουν μόνο τὸ κάτω μέρος τῆς παράστασης. Ἡ Ἑλένη ἐδῶ εἰκονίζεται ἀπὸ τὰ πλάγια μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ ἀριστερά. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις εἶναι ντυμένη. Στὸ πρῶτο ἔλασμα οἱ ἄνδρες εἶναι ἐπίσης ντυμένοι (σώζεται μέρος ἀπὸ τὸ ἔνδυμα τοῦ ἀριστεροῦ), στὸ δεύτερο γυμνοί.

Ἡ σκηνὴ ἐπαναλαμβάνεται πάνω σὲ δυὸ ἀγγεῖα τοῦ Ἰαμασι, μιὰ λήκυθος στὴν Ἀθήνα²⁸, καὶ μιὰν οἰνοχόη στὸ Βερολίνο²⁹. Ἀπὸ τὸ διαφορετικὸ τρόπο, ποὺ κρατοῦν τὴ γυναῖκα οἱ ἀπαγωγεῖς τῆς, ἐπιχειρήθηκε ἡ πιθανὴ διάκριση : σκηνὴ ἀπελευθέρωσης στὴν πρώτη (Διόσκουροι), σκηνὴ ἀρπαγῆς στὴ δεύτερη (Θησέας - Πειρίθους).

Μεταγενέστερα ἔργα, ὅπως ὁ ἀμφορέας τοῦ Εὐθυμίδη³⁰, δίνουν νέο νόημα καὶ ἐπομένως νέα μορφή στὴ σχετικὴ εἰκονογραφία τοῦ μύθου. Δευτερεύοντα τέλος μνημεῖα³¹ ἀπὸ τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 6ου π.Χ. αἰ. καὶ νεώτερα δὲν κρίνονται τόσο σημαντικὰ στὴν ἐξέτασή μας, γιατί παρουσιάζουν τρόπους, ποὺ βρῆκαν οἱ τεχνίτες τοὺς ἔτοιμους ἀπὸ τὴν παλιότερη εἰκονογραφικὴ παράδοση.

Ἀπὸ τὸν Kunze³² ἐρμηνεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ σὰν ἀρπαγὴ Ἑλένης ἡ παράσταση ἑνός, δυστυχῶς ὄχι ἀκέραιου, χρυσοῦ ἐλάσματος τοῦ Μουσείου Ἡρακλείου, ἀπὸ τὸ

23. Ἡ πιθανότερη ἀπὸ τὶς πρωιμότερες παραστάσεις εἶναι τοῦ πλακιδίου Μεταξᾶ.

24. Kunze, *Schildbänder*, Katalog XXIIc, σ. 134 κ.ἐ. πίν. 51. Πρὸβλ. II. Olympiabericht, 83 πίν. 29. Ἀπίθανη θεωρεῖ τὴν ἐρμηνεία ὁ Brommer, *Gnomon* 25 (1953) 69.

25. Kunze, *ΑΔ* 17 (1961/2) : Χρονικὰ 120, Πίν. 137α.

26. Kunze, δ.π. Katalog XXXVIa, σ. 134 πίν. 63. Ghali - Kahil δ.π. 310 σημ. 1.

27. Kunze, δ.π. Katalog XLIVa, σ. 134 πίν. 65. Ghali - Kahil δ.π. 310 σημ. 2.

28. S. Karousou, *The Amasis Painter*, 11, 35 ἀριθ. 55 πίν. 19.1. καὶ 20.2.

29. S. Karousou δ.π. 11, 33 ἀριθ. 34 πίν. 19.2. Καὶ τὰ δυὸ ἀγγεῖα Ghali - Kahil δ.π. 310 σημ. 4 καὶ 3 ἀντίστοιχα, πίν. 101.1-2. Γιὰ τὴ διάκριση τῶν σκηνῶν βλ. Σ. Καρούζου, *ΑΜ* 56 (1931) 102. πρὸβλ. Kunze δ.π. 134 καὶ σημ. 1.

30. Ghali - Kahil δ.π. 310 πίν. 103.2.

31. Συγκεντρωμένα ἀπὸ τὸν Kunze δ.π. 133 σημ. 2 καὶ τὴν Ghali - Kahil δ.π. 310 κ.ἐ.

32. *Schildbänder*, 135 καὶ σημ. 3. 246 κ.ἐ.

Ἰδαῖο ἄντρο ³³, μὲ τὸ ὁποῖο ὁ Levi συσχέτισε δυὸ κομμάτια στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ³⁴. Οἱ φωτογραφίες τοῦ Πί ν. 22 α-β μᾶς δείχνουν ὅ,τι σώζεται ἀπὸ τὴν παράσταση. Στὴ μέση πάλι μιὰ ντυμένη γυναικεία μορφή, ἰδωμένη ἀπὸ μπροστὰ καὶ μὲ πόδια, ὅπως στὸ πλακίδιο Μεταξᾶ, ἀνοιχτὰ πρὸς τὰ ἔξω, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ δυὸ ἀνδρικές ντυμένες μορφές. Μιὰ καὶ δὲ σώζεται τὸ πάνω μέρος τοῦ ἐλάσματος, δὲν εἴμαστε σίγουροι γιὰ τὴ διάθεση καὶ τῶν δυὸ χειρῶν τῶν ἀνδρῶν. Μὲ τὸ ἓνα τους χέρι πάντως (σώζεται τὸ δεξιὸ τῆς πρὸς τὰ ἀριστερὰ μορφῆς πάνω στὸ θραῦσμα τῶν Ἀθηνῶν) κρατοῦσαν τὴ γυναῖκα λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τοὺς καρποὺς τῶν χειρῶν. Ἡ ὁμοιότητα τῆς παράστασης μὲ τὰ μνημεῖα ποὺ ἀναφέραμε, κάνει πιθανὴ τὴν ὑπόθεση πὼς καὶ στὸ ἔλασμα Ἡρακλείου ἔχομε μᾶλλον τὴ σκηνὴ τῆς ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης. Μιὰ λεπτομέρεια, ποὺ σημειώνει ὁ Magi ³⁵ καὶ ποὺ ἐρμηνεύει σὰν πόδια σκύλων τὰ συνδετικὰ ἐλάσματα στὸ κάτω μέρος τῶν ποδιῶν τῶν μορφῶν, θὰ ἐπέτρεπε ἴσως τὴν ὀνομασία τῶν ἀνδρῶν σὰν Διοσκούρων ³⁶ στὴ σκηνὴ τῆς ἀπελευθέρωσης τῆς Ἑλένης. Ἡ προσεκτικὴ ὁμως ἐξέταση τοῦ πρωτοτύπου μᾶς κάνει νὰ ἀποκλείσωμε αὐτὴ τὴν ἐρμηνεία ³⁷. Τὸ συμπληρωμένο κάτω μέρος τῆς παράστασης δείχνει πὼς τὰ συνδετικὰ αὐτὰ ἐλάσματα σώζονται ἀκέραια καὶ σχετίζονται μὲ τὴ μεσαία μορφή· ἡ πλαισίωσή τους καὶ οἱ κύκλοι δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἐπιτρέπουν νὰ δοῦμε σ' αὐτὰ τὶς πλάγιες ὀψεις ἐνὸς χαμηλοῦ θρόνου, ποὺ χρησιμεύει συνάμα καὶ σὰν σύνδεσμος τῶν λεπτῶν καὶ ἐλεύθερων πλαγιῶν μορφῶν πρὸς τὴ μεσαία. Ὁλόκληρη ἡ παράσταση κλεινόταν τριγύρω ἀπὸ πλαίσιο, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ κομμάτι ποὺ σώζεται πίσω ἀπὸ τὴ δεξιὰ κνήμη τῆς πρὸς τὰ ἀριστερὰ μορφῆς. Τὸ μνημεῖο εἶναι σημαντικὸ ὄχι μόνο γιατί εἶναι ἀπὸ τὰ παλιότερα τῆς σειρᾶς, ἀλλὰ καὶ γιατί προέρχεται ἀπὸ τὴν Κρήτη, παρέχοντας ἔτσι τὴ δυνατότητα γιὰ ὀρισμένες παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὸ πλακίδιο Μεταξᾶ.

Δυὸ εἶναι οἱ σπουδαιότερες χαρακτηριστικὲς διαφορὲς τοῦ πλακιδίου μας σὲ σύγκριση μὲ τὶς ὑπόλοιπες παλιὲς παραστάσεις τοῦ μύθου : ἡ ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένη μορφή τῆς Ἑλένης μὲ τὸ πρόσωπο *en face* καὶ ἡ γυμνότητά της. Καὶ τὰ δυὸ στοιχεῖα σκοπὸ ἔχουν νὰ τονίσουν τὴ θεϊκὴ ὑπόσταση τῆς μορφῆς. Γιὰ τὸ πρῶτο ἀρκεῖ νὰ παραπέμψη κανεὶς σὲ ὅσα ἔχει σημειώσει ἡ ἔρευνα πάνω στὸ θέμα ³⁸. Γιὰ τὸ δεύτερο εἶναι ἀπαραίτητη μιὰ λεπτομερέστερη παράγραφος.

Τὴν Ἑλένη γυμνὴ εἶχαμε μέχρι τώρα μόνο στὰ ἐλάσματα τῆς Ὀλυμπίας. Ὁ Kunze³⁹

33. Ἀριθ. Εὐρ. 415. Σύμφωνα μὲ τὸ Εὐρετήριο τοῦ Μουσείου : Ὑψος 0,03, πλάτος κάτω 0,025. Βάρος γραμ. 33. Τόπος προελεύσεως : Ἀξὸς Μυλοποτάμου. Ἠγοράσθη εὐρεθὲν ὑπὸ χωρικοῦ. D. Levi, *ASAtene* 10/12 (1927/9) 708 εἰκ. 670. F. Chapoutier, *Les Dioscures en service d'une déesse*, 211 κ.ε. εἰκ. 28. W. Reichel, *Griechisches Goldrelief*, 46, 58 Nr. 49. Kunze, *Gnomon* 21 (1949) 9. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford*, 141 καὶ σημ. 4. P. Demargne, *La Crète dédalique*, 237 καὶ σημ. 3. Στ. Ἀλεξίου, *Κρητ. Χρονικά* 4 (1950) 456.

34. Ἀριθ. Εὐρ. Χρυσῶν 677. Μέγ. σωζόμενο ὕψος 0,034. Προέλευση : Κρήτη, Ἰδαῖον ἄντρον. *AJA* 49 (1945) 313, 322 κ.ε. εἰκ. 29.

35. F. Magi, *Studi Etruschi*, 11 (1937) 102. Πρβλ. Helbig, *Führer*⁴, 775 (Dohrn).

36. Πρβλ. Kunze ὁ.π. 135 σημ. 3.

37. Ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ ἐτρουσκικά παραδείγματα ποὺ σημειώνει ὁ Magi ὁ.π. 95 κ.ε. πίν. 10 δὲ βρίσκομε καμιά ὁμοιότητα.

38. Kunze ὁ.π. 135 καὶ σημ. 2. Ὅλες οἱ ἀπόψεις συγκεντρωμένες ἀπὸ τὸν J. Dörig, *Der Kampf der Götter und Titanen*, 33 κ.ε.

39. Kunze ὁ.π. 135.

σημείωσε τη βαθύτερη έννοια αυτού του χαρακτηριστικού στοιχείου και το απέδωσε στην επιβίωση της παλιάς θεϊκής υπόστασης της Έλένης στο δωρικό μύθο του 7ου αιώνα. Την παρατήρηση αυτή έρχεται να ενισχύσει το πλακίδιο Μεταξά από μια δωρική περιοχή παρέχοντάς μας την παράσταση της θεϊκής Έλένης μισό περίπου αιώνα παλιότερα από το έλασμα Όλυμπιας. Συνάμα στηρίζεται με ένα ακόμη πρώιμο μνημείο ή άποψη, ότι η πατρίδα του μύθου πρέπει να αναζητηθεί άρχικά στις δωρικές περιοχές της Πελοποννήσου και της Κρήτης ⁴⁰.

Περισσότερο όμως από τα μνημεία που αναφέραμε, το πλακίδιο Μεταξά πλησιάζει το πνεύμα του χρυσού ελάσματος του Ίδαίου άντρου. Οί δυο κύριες διαφορές τους, το ντύσιμο δηλ. των μορφών και ο θρόνος, δεν φαίνεται να έχουν βαθύτερη σημασία. Ή αιτία της πρώτης αλλαγής δυνατό να βρίσκεται σε συνάρτηση με τη χρονολογική διαφορά των δύο μνημείων, ενώ ή προσθήκη του θρόνου ίσως να τονίξει με νέο τρόπο τη θεϊκή υπόσταση της γυναικείας μορφής.

Ή χρονολόγηση του πλακιδίου Μεταξά θα αναζητηθεί κυρίως μέσα στη σειρά κρητικών έργων και με τη βοήθεια κυρίως του ελάσματος του Ίδαίου άντρου. Το τελευταίο, μετά την παλιότερη πρώιμη χρονολόγηση του Charoutier ⁴¹, τοποθετείται σήμερα γύρω στα μέσα του 7ου π.Χ. αί., στα χρόνια περίπου της μίτρας από το Ρέθυμνο ⁴². Πιο πετυχημένη φαίνεται ή σύγκριση των ποδιών των άνδρων του ελάσματος με τις μορφές των ποδιών του φτερωτού δαίμονα « Άρισταίου » πάνω στα πλακίδια Άργους - Περαιώρας ⁴³, που κατά τη γνώμη μερικών βγήκαν από μήτρα κρητικού εργαστηρίου ⁴⁴. Οί ομοιότητές τους είναι χαρακτηριστικές : δυνατόι μηροί με έντονα διαφοροποιημένες επιφάνειες, ελαφρά καμπυλωμένα περιγράμματα, ή ίδια πλαστική απόδοση του γόνατου και ή ίδια πλαστική και σχεδιαστική διαφοροποίηση της κνήμης με μιá συνεχή αλάκωση. Οί λεπτές και χωρίς κόκαλα μορφές των άκρων ποδιών των άνδρων ξαναβρίσκονται το ίδιο χαρακτηριστικές στα πόδια του Άρισταίου. Γεγονός είναι ότι τα δυο αυτά μνημεία συγγενεύουν χρονολογικά, το πλακίδιο όμως του δαίμονα ίσως να προηγείται ⁴⁵. Ή λεπτομερέστερη έκφραση και ή μεγαλύτερη πλαστική ποικιλία φαίνεται να τοποθετούν το έλασμα Ήρακλείου κάπως αργότερα από τα πλακίδια Άργους - Περαιώρας.

Το πλακίδιο Μεταξά είναι άσφαλώς παλιότερο από το χρυσό κρητικό έλασμα. Οί όμοιες τυπολογικά μορφές φαίνονται πιο ραδινές, απλούστερες στην έκφραση, με μιá πιο φυτική υπόσταση γενικότερα. Πλησιάζουν έτσι περισσότερο τους νέους της μίτρας από το Ρέθυμνο ⁴⁶, που ή χρονολογική της τοποθέτηση μαζί με άλλα μνημεία γύ-

40. Ghali - Kahil δ.π. 309.

41. F. Charoutier, Les Dioscures, 212. Τη χρονολόγηση αυτή άμφισβήτησε πρώτος ο Kunze δ.π. 135 σημ. 3.

42. Reichel δ.π. 46 σημ. 49. Boardman δ.π. 141 σημ. 4 « in similar style or little later ».

43. Πρβλ. τις εικόνες Matz, Geschichte der griech. Kunst I, πίν. 92 και ASAtene 10/12 (1927/9) σ. 708 εικ. 670. Για τα πλακίδια Άργους - Περαιώρας βλ. Perachora I, 230, άριθ. 180 πίν. 102. S. Karousou, ASAtene, 24/26 (1946/8) 42 εικ. 6.

44. Payne, Perachora, I, 230, άριθ. 180.

45. Χρονολόγηση πλακιδίου Άργους Jenkins, Daedalia, 36 κ.έ.

46. Άπεικόνισή της στο ASAtene 13/14 (1930/1) 137 εικ. 35a-c (Levi). Για τη χρονολόγηση τελευταία Boardman, δ.π. 141 « little before 650 ».

ρω στὰ μέσα τοῦ 7ου αἰώνα ἢ λίγο πρὶν, εἶναι πολὺ πιθανή. Πιὸ κοντὰ ὅμως βρίσκεται τὸ πλακίδιο Μεταξᾶ στὰ χρόνια καὶ στὸ πνεῦμα τῶν μορφῶν τῆς οἰνοχόης ἀπὸ τὸ Ἀφρατί (Πίν. 21 β). Ὁ «Θησέας» τῆς παράστασης τοῦ λαιμοῦ⁴⁷ προσφέρεται σὰν τὸ ἀμεσώτερο, τεχνοτροπικὰ καὶ χρονολογικὰ, παράλληλο στὴ σύγχρονη ἀγγειογραφία. Τὰ πόδια του χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὰ ἴδια ἐλαφρὰ καμπυλωμένα περιγράμματα καὶ ἀπὸ τὶς ἴδιες μακριές, ἀδύνατες, ρευστὲς κνήμες. Ἀκόμα καὶ οἱ ἀναλογίες τους μὲ τὸ σῶμα βρίσκονται σὲ ὅμοια σχέση καὶ στὰ δυὸ μνημεῖα. Ἄλλες μορφές, ὅπως τὰ μακριὰ χέρια, τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου — χαρακτηριστικὴ ἰδιαίτερα ἡ γραμμὴ τοῦ σαγονιοῦ —, ἡ γενικὴ κατασκευὴ τοῦ κεφαλιοῦ, ἡ κόμμωση καὶ ἡ σχεδιαστικὴ διαφοροποίηση τοῦ γόνατου καὶ τῆς κνήμης εἶναι πολὺ συγγενικές. Ἡ οἰνοχόη ἀπὸ τὸ Ἀφρατί, ποὺ γενικὰ χρονολογεῖται λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 7ου αἰώνα⁴⁸, παίρνει κοντὰ τῆς καὶ τὸ πλακίδιο Μεταξᾶ. Ἡ στενὴ τεχνοτροπικὴ τους σχέση εἶναι ἕνας ἀκόμα λόγος γιὰ τὴν κρητικὴ προέλευση τῆς μήτρας τοῦ πλακιδίου μας. Βοηθητικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴ χρονολόγηση ἀποτελοῦν ἐπίσης μερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς κεφαλῆς τῆς μεσαίας μορφῆς. Παρὰ τὴν κακὴ διατήρηση παρακολουθεῖ κανεὶς τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου μὲ τὴν κάπως τριγωνικὴ κατασκευή, ποὺ καταλήγει στὸ στρογγυλεμένο σαγόνι, μορφὴ χαρακτηριστικὴ τῆς πρώτης φάσης τῆς μεσοδαιδαλικῆς ομάδας τοῦ Jenkins⁴⁹. Μὲ κρητικὰ ἔργα τῆς ἴδιας περιόδου ταιριάζουν καὶ τὰ μαλλιά καὶ ἡ διαμόρφωση τῆς κόμης στὸ πάνω μέρος, ποὺ κάθεται πάνω στὸ κεφάλι σὰν ξεχωριστὴ σκούφια⁵⁰. Τὸ ζωγραφικὸ παράλληλό τους ἔχομε πάλι στὰ μαλλιά τῆς γυναίκας στὴ μετόπη τοῦ λαιμοῦ τῆς οἰνοχόης ἀπὸ τὸ Ἀφρατί, ποὺ σημειώσαμε παραπάνω.

Ὅλες οἱ συγκρίσεις μᾶς ὀδηγοῦν στὴ δεκαετία 660/50 π.Χ., μέσα στὴν ὁποία τὸ πλακίδιο Μεταξᾶ βρίσκει ταιριαστὴ τὴ θέση του. Σ' αὐτὸ ἔχομε τὴν παλιότερη μέχρι τώρα γνωστὴ παράσταση τοῦ μύθου τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὴν Κρήτη. Ἡ σειρὰ τῶν κρητικῶν πλακιδίων τοῦ 7ου αἰ. μὲ μυθολογικὸ περιεχόμενο, ποὺ ἀνευρίσκονται ἐδῶ συχνότερα ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἄλλη ἐλληνικὴ περιοχὴ⁵¹, πλουτίζεται μὲ ἓνα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον μνημεῖο.

Ἀθήνα, Γενάρης 1966.

Γ. Ι. ΔΕΣΠΙΝΗΣ

47. Τελευταῖες ἀπεικονίσεις Levi, *Hesperia* 14 (1945) 24 πίν. 16. Schefold, *Sagenbilder*, πίν. 27b. Neumann δ.π. 68 σημ. 252, εἰκ. 32. *Enciclopedia dell' arte antica* I, 659 εἰκ. 842.

48. Πρὶν ἢ γύρω στὰ μέσα τοῦ 7ου αἰ. τὴ χρονολογοῦν οἱ Schefold, *Sagenbilder*, πίν. 27b. Buschor, *Griechische Vasen*, 48 εἰκ. 56. Boardman δ.π. 145 εἰκ. 57. Rumpf, *MuZ* 28, 30 πίν. 4.7. W. Kraiker, *Die Malerei der Griechen* 151, πίν. 9 ἐπάνω. Μετὰ τὰ μέσα Neumann δ.π. 68 σημ. 252.

49. Jenkins, *Daedalia* 33 κ.έ.

50. Jenkins δ.π. 35 πίν. IV 5.

51. Payne, *Perachora* I, σ. 230. Νεώτερα εὑρήματα ἀπὸ τὴν Γόρτυνα (βλ. *ASAtene* 33/34 (1955/56) 271 κ.έ.) ἤλθαν νὰ προστεθοῦν στὴ μέχρι τώρα γνωστὴ σειρὰ τῶν πλακιδίων μὲ μυθολογικὲς παραστάσεις. Ἀνάμεσά τους πάντως ἐξακολουθεῖ νὰ ξεχωρίζη τὸ πλακίδιο ἀπὸ τὸν Τάραντα E. Langlotz, *Antike Plastik*, 113 κ.έ. εἰκ. 1 (πρβλ. Payne, *Perachora* I, σ. 230. Jenkins, *Daedalia*, 3c. v. Salis, *SBHeidelberg* 1935/36, 4. Abh., σ. 34 σημ. 4. Τοῦ ἴδιου, *Theseus und Ariadne*, 19 κ.έ. F. Matz, *Griechische Kunst* I, 333, 488 σημ. 681, πίν. 140b. E. Kunze, *Schildbänder*, 76 κ.έ. Schefold, *Sagenbilder*, πίν. 27a, ποὺ ἀνήκει ἀκόμα στὴ προδαιδαλικὴ ἐποχὴ.

ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ ΩΡΩΠΟΥ¹

(Σ χ έ δ. 1· Π ί ν. 23)

1. Εἶναι ἰδιαιτέρως εὐτυχῆς σύμπτωσης, ὅταν δυνάμεθα νὰ ταυτίσωμεν πρόσωπα ἀναφερόμενα ἐπὶ ἐπιγραφῶν πρὸς ἄλλα γνωστὰ ἐκ τῆς φιλολογικῆς παραδόσεως. Πολὺ δὲ περισσότερον ὅταν τὰ πρόσωπα ταῦτα εἶναι μέχρι στιγμῆς ἀπλαῖ μνεῖται καὶ διὰ τῶν νέων στοιχείων ἀποκτοῦν ὑπόστασιν.

Οὕτω εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Ἀμφιαρείου σφύζονται δύο συγκεκολλημένα τεμάχια βαθριδίου ἐκ μαρμάρου Ὑμηττοῦ ὕψ. 0,095 μ. Τὸ βάθρον, ὡς ἀποκαθίσταται ἐν τῷ Σ χ έ δ. 1, εἶχε τὴν μορφήν κίονος μετ' ἄβακος ὕψ. 0,052 μ. καὶ ὑπ' αὐτὸν ὑπῆρχε κυρτὸν ² κυμάτιον ὕψ. 0,041 μ. Ἄνω ἔφερε μεγάλον κυκλικὸν τόρμον μεγίστου βάθους 0,021 μ. Ἡ συνολικὴ ἀποκαθισταμένη διάμετρος τοῦ βάθρου εἶναι 0,22 μ.

Τὸ μόνον τὸ ὁποῖον δυνάμεθα νὰ ὑποθέσωμεν διὰ τὸ ἐπὶ τοῦ βάθρου ἀνάθημα εἶναι ὅτι τοῦτο ἦτο ἐκ μαρμάρου (Π ί ν. 23 α).

Ἡ ἐπιγραφὴ ³ τοῦ βάθρου, ὕψ. γραμμ. 0,012 μ., εὐρίσκεται ἐπὶ τοῦ ἄβακος (Π ί ν. 23 β).

[Ἀρισ]τομ[ήδ]ης Με[- - - - -]
[Φ]εραῖος Ἀμφια[ράωι].

Ἐκ τοῦ σχήματος τῶν γραμμάτων ἡ ἀνάθεσις δύναται νὰ χρονολογηθῇ εἰς τὰ μέσα τοῦ Δ' π.Χ. αἰῶνος.

Διὰ τὴν χρονολόγησιν ὁμως ὑπάρχουν καὶ ἄλλα κριτήρια. Ὁ Ἀρριανὸς ⁴ διηγεί-

1. Τὸ Corpus τῶν ἐπιγραφῶν τοῦ Ὠρωποῦ, ἡ ἱστορία, ἡ γεωγραφία, οἱ θεσμοί, ἡ προσωπογραφία τῆς πόλεως κλπ. ὑπῆρξαν τὸ ἀντικείμενον τῆς ἐν Lyon εἰς τὸ Institut d'Épigraphie Grecque ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ καθηγητοῦ κ. Jean Pouilloux γενομένης διδακτορικῆς μου διατριβῆς, ἧτις θὰ δημοσιευθῇ συντόμως.

2. Τὸ δωρικὸν κυμάτιον τοῦ βαθριδίου, ὡς φαίνεται ἐκ τοῦ παρατιθεμένου σχεδίου, ἐμφανίζεται ἡμιτελές, διότι στερεῖται τῆς ὑποκάτω αὐλακος, ἡ ὁποία θὰ προεφύλασσε τὸν κίονα ἐκ τῶν ὑδάτων. Τοῦτο δύναται ἴσως νὰ ἀποδοθῇ εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ βάθρον ἦτο μικρὸν καὶ ὁ τεχνίτης δὲν ἐθεώρησε τὴν ἔλλειψιν ταύτην σημαντικὴν.

3. Τὸ ἀντίγραφον τῆς ἐπιγραφῆς τὸ γενόμενον ὑπὸ τοῦ Λεονάρδου, σφύζομενον σήμερον εἰς τὸ ἀρχεῖον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (ἐπιγραφὴ ἀριθ. 290), λέγει ὅτι σφύζονται τρία ἀποτμήματα καὶ παρέχει τὸ ἐξῆς κείμενον :

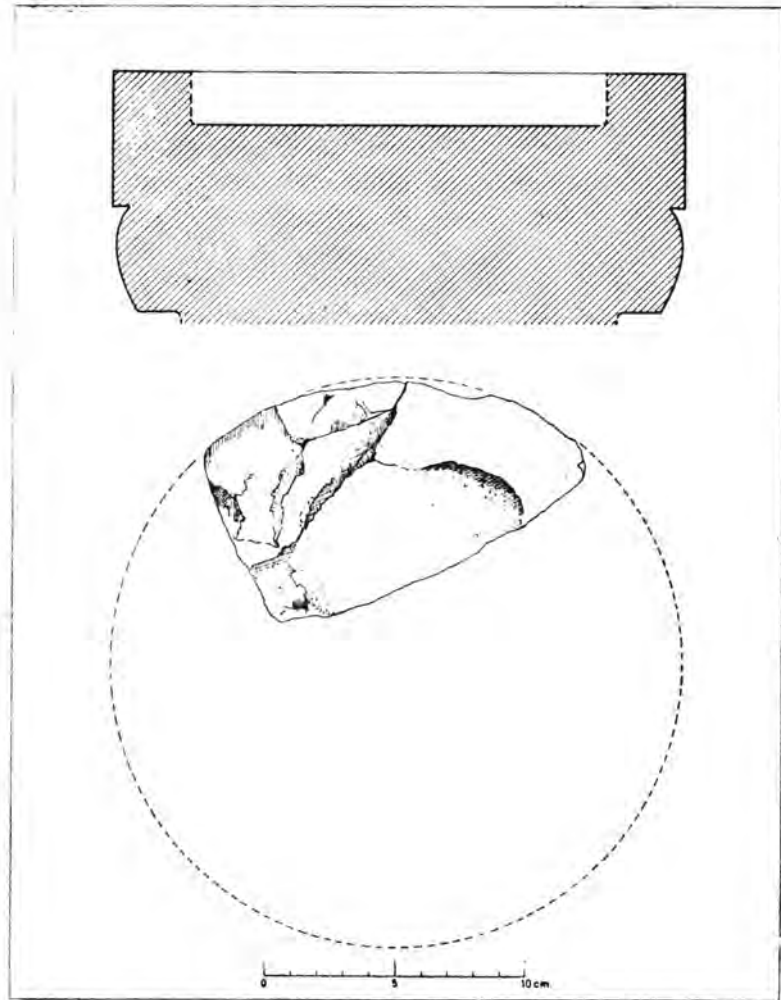
Ἀρ[]ιστομήδης Με[(λχ) νάνδρου
Φεραῖος Ἀμφια[ράωι].

Τόπος εὐρέσεως : « εὐρέθησαν ἐν τῷ βορρᾷθεν τοῦ Ἀμφιαρείου Μικρῷ Αὐλοτοπίῳ, ἐν ἀγρῷ Γ. Βάθη », ὅπου δηλαδὴ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἦτο ὁ ἱππόδρομος τοῦ ἱεροῦ.

Ὁ Λεονάρδος οὐδεμίαν προσωπογραφικὴν ταύτισιν κάμνει οὔτε δίδει χρονολόγησιν τῆς ἐπιγραφῆς, συμφώνως ἄλλωστε πρὸς τὴν μέθοδόν του.

4. II, 13, 2. Ὁ Curtius Rufus ἀναφέρει ἐπίσης τὸν Ἀριστομήδην ἐν III, 9 κ.έ. : Acies autem hoc modo stetit. Nabarzanes equitatu dextrum cornu tuebatur additis funditorum sagittariorumque

ται τὰ ἐξῆς περὶ τῶν αὐτομόλων εἰς τὸν Δαρεῖον Ἑλλήνων : Ἀμύντας δὲ ὁ Ἀντιόχου καὶ Θυμώνδας ὁ Μέντορος καὶ Ἀριστομήδης ὁ Φεραῖος καὶ Βιάνωρ ὁ Ἀκαρνάν, ξύμπαντες οὗτοι αὐτόμολοι, μετὰ τῶν ἀμφ' αὐτοὺς στρατιωτῶν ὡς ὀκτακισχιλίων ἐθθὺς ὡς τεταγμένοι ἦσαν κατὰ τὰ ὄρη φεύγοντες ἀφίκοντο ἐς Τρίπολιν τῆς Φοινίκης· καὶ ἐν-



Σχέδ. 1. Τὸ βάθρον τῆς ἐπιγραφῆς. Τομή καὶ κάτοψις

ταῦθα καταλαβόντες τὰς ναῦς νενεωλκημένας ἐφ' ὧν πρόσθεν ἐκ Λέσβου διακεκομισμένοι ἦσαν, τούτων ὅσαι μὲν ἱκαναί σφισιν ἐς τὴν κομιδὴν ἐδόκουν, ταύτας καθελκύσαντες, τὰς δὲ ἄλλας αὐτοῦ ἐν τοῖς νεωρείοις κατακαύσαντες, ὡς μὴ παρασχεῖν ταχεῖαν τὴν δίωξιν, ἐπὶ Κύπρου ἐφύγον καὶ ἐκεῖθεν εἰς Αἴγυπτον, ἵνα περὶ ὀλίγον ὕστερον πολυπραγμονῶν τι Ἀμύντας ἀποθνήσκει ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων.

viginti fere milibus. In eodem Thymondas erat Graecis peditibus mercede conductis, triginta milibus, praepositus. Hoc erat haud dubie robur exercitus, par Macedonicae phalangi acies. In laevo cornu Aristomedes Thessalus xx milia barbarorum peditum habebat.

Θὰ φανῇ ἐκ πρώτης ὄψεως πολὺ τολμηρὰ ἢ ταύτισις τοῦ Ἀριστομήδους Φεραιίου, τοῦ Ἀρριανοῦ, πρὸς τὸν ἐπὶ τῆς ἐπιγραφῆς ὁμώνυμον. Πλὴν ὅμως τῆς ὁμωνυμίας καὶ τῶν χρονικῶν πλαισίων (τὰ ὑπὸ τοῦ Ἀρριανοῦ ἱστορούμενα διαδραματίζονται τὸ 333 π.Χ.) ὑπάρχουν καὶ ἄλλα στοιχεῖα.

Ὁ Ἀμύντας ὁ Ἀντιόχου τιμᾶται περὶ τὰ μέσα τοῦ Δ' αἰ. π.Χ. εἰς τὸν Ὠρωπὸν διὰ τοῦ τίτλου τοῦ προξένου⁵. Ταυτοχρόνως εἶχε τιμηθῇ ὁμοίως καὶ ὁ « βασιλεὺς » τῆς Μακεδονίας Ἀμύντας, υἱὸς τοῦ Περδίκκα Γ' ⁶. Τὰς τιμὰς ταύτας ἔλαβον ἐπ' εὐκαιρίᾳ ταξιδίου των εἰς τὴν Νότιον Ἑλλάδα καὶ διαβάσεώς των ἐξ Ὠρωποῦ ⁷.

Τὸν Ἀμύντα Περδίκκα δολοφονεῖ ὁ Ἀλέξανδρος τὸ 335 π.Χ. μετὰ τὴν ἀνοδὸν του εἰς τὸν θρόνον, ἐνῶ ὁ Ἀμύντας Ἀντιόχου ἀπέφυγε, τότε, ὁμοίαν τύχην, αὐτομολήσας μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Φιλίππου Β' πρὸς τὸν βασιλέα τῆς Περσίας Δαρεῖον. Καὶ οὗτος, ὡς διηγεῖται ὁ Ἀρριανὸς εἰς τὸ παρατεθὲν χωρίον, ἐδολοφονήθη εἰς τὴν Αἴγυπτον εὐθὺς μετὰ τὴν μάχην τῆς Ἰσσοῦ τὸ 333 π.Χ.

Μὲ τὴν διάβασιν ἐξ Ὠρωποῦ καὶ ἐκ τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀμφιαράου τῶν δύο Μακεδόνων πρέπει νὰ συσχετισθῇ καὶ τὸ ἀνάθημα τοῦ Ἀριστομήδους, ὅστις φαίνεται ὅτι τοὺς συνώδευεν εἰς τὸ ταξιδίον των. Δὲν γνωρίζομεν ἐὰν ἐτιμήθη καὶ αὐτὸς ὁμοίως ὑπὸ τῶν Ὠρωπίων· τοῦτο εἶναι πιθανόν. Ὁ Ἀριστομήδης ⁸ θὰ ἦτο πρόσωπον στενωῶς συνδεδεμένον πρὸς τὴν ἐκπεσοῦσαν δυναστείαν τοῦ Ἀμύντου, ἀπέφυγε δὲ τὴν μῆνιν τοῦ ἐπικρατήσαντος Ἀλεξάνδρου ἀκολουθήσας εἰς τὴν Περσίαν τὸν φίλον του Ἀμύνταν Ἀντιόχου.

2. Στήλη σχηματίζουσα ἄνω ἀπλοῦν ἄγλυφον ἀέτωμα, ὕψ. 0,70, πλάτ. 0,30, πάχ. 0,06 μ. Ὑψ. γραμμ. 0,007 μ. στοιχηδὸν 18 - 20 (λόγῳ τῆς συλλαβικῆς διαιρέσεως).

Ἑμνημονεύθη ὑπὸ τοῦ Λεονάρδου ἐν ΠΑΕ 1903, σ. 34.

*Ἱερέως Λεάρχου, μηνὸς
ἀργιωνίου τρίτῃ ἀπιόν-
3 τος, Λυσίπονος Χαιρέου εἵ-
πεν· δεδόχθαι τῷ δήμῳ
Καλλίνων Θέωνος Μεγα-
6 [ρ]έα πρόξενον εἶναι τῆς
[π]όλεως καὶ αὐτὸν καὶ ἐκ-
γόνους καὶ εἶναι αὐτοῖς
9 γῆς καὶ οἰκίας ἔγκτησιν
καὶ ἰσοτέλειαν καὶ ἀσυ-
λίαν καὶ ἀσφάλειαν καὶ*

5. IG VII 4250· Syll.³ 258· H. Berve, Das Alexanderreich II, Prosopographie, ἀριθ. 58.

6. IG VII 4251· Hicks - Hill² ἀριθ. 142· Syll.³ 258· Tod, SGHI 164. Berve, ἔ.ἀ. ἀριθ. 61.

7. Ὁ Ἀμύντας Περδίκκα κατὰ τὴν διάβασίν του ἐκ Λεβαδείας κατῆλθεν εἰς τὸ ἄντρον τοῦ Τροφωνίου, ἡ σχετικὴ δὲ ἐπιγραφή IG VII 3055 στίχ. 7 κ.ἔ. λέγει: Ἀ[μ]ύντα[ς] Π[ερ]δ[ί]κα[ς] [Μα]κεδόνων βασιλεὺς[ς] καταβά[ς] ἐν τῷ ἄντρῳ ὑπὲρ αὐτοσαντῶ ἀνέθηκε. Τὸ ἐπίθετον βασιλεὺς ὑπετέθη ὅτι ἀνέγραφε καὶ ἡ ἐπιγραφή IG VII 4251 εἰς τὸν στίχον 4, ὅπου ἡ λέξις Μακεδόνα ἐγράφη ἐπὶ τῆς θέσεως ἀποξεσθείσης λέξεως. Ὡς ὅμως ἔδειξεν ὁ Λεονάρδος ἐν ΑΕ 1919, 64α, τοῦτο δὲν συμβιβάζεται πρὸς τὰ ἐπὶ τοῦ λίθου ἴχνη.

8. Περὶ τοῦ Ἀριστομήδους διαπραγματεύεται ὁ Berve, ἔ.ἀ. ἀριθ. 128.

- 12 πολέμον καὶ εἰρήνης καὶ
κατὰ γῆν καὶ κατὰ θάλατ-
ταν καὶ τὰ ἄλλα πάντα κα-
14 θάπερ τοῖς ἄλλοις προξέ-
νοις καὶ ἐδεργέταις.

Ὡς ἐκ τῆς γραφῆς καὶ τῶν προσωπογραφικῶν στοιχείων, τὸ ἀνωτέρω ψήφισμα χρονολογεῖται εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ Γ' π.Χ. αἰῶνος.

Ὁ ἱερεὺς Λέαρχος, μαρτυρούμενος διὰ πρώτην φοράν, εἶναι πιθανῶς ὁ Λέαρχος Λιμναίου⁹, ὁ ὁποῖος προτείνει τὸ ψήφισμα IG VII 328.

Ὁ Λυσίππος εἶναι υἱὸς τῆς Ἀρκεσοῦς, πατὴρ Ἀρκεσοῦς τῆς νεωτέρας¹⁰, ἀδελ-
φὸς τοῦ Λυραίνου¹¹, ὅστις ὑπῆρξε πατὴρ Χαιρέου τοῦ νεωτέρου¹² καὶ τοῦ Μυννίχου¹³.

Τὸ στέμμα τῆς οἰκογενείας ἔχει ὡς ἑξῆς :

Χαιρέας I ∪ Ἀρκεσὼ I
(AE 1892, 54, 89)
Λυσίππος Λυραίνιας
(AE 1892, 54, 89) (IG VII 276, 277, 285)
Ἀρκεσὼ II Μυννίχος Χαιρέας II
(AE 1892, 54, 89) (IG VII 285) (IG VII 276, 277)

Τὸ παρὸν ψήφισμα χρονολογεῖται ἀπὸ τοῦ ἱερέως τοῦ Ἀμφιαράου, αὐτὸς δὲ ὁ τρό-
πος χρονολογήσεως εἶναι καὶ ὁ συνηθέστερος διὰ τὸν Ὠρωπόν. Γενικῶς οἱ Ὠρώπιοι
ἐδείκνυν μεγάλην ἐλαστικότητα εἰς τὸ θέμα αὐτό. Εἰς τὴν περίοδον τῆς ἀνεξαρτησίας,
τὸν Δ' π.Χ. αἰῶνα, ὡς καὶ εἰς τὸν Γ' αἰῶνα μέχρι τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ Θεοτίμου¹⁴,
δὲν μνημονεύεται ὁ ἐπώνυμος ἄρχων. Ἐπὶ 31 ψηφισμάτων μόνον τὰ 7 χρονολογοῦνται
ἀπὸ τοῦ ἱερέως. Ἐξ αὐτῶν τῶν 7 τὰ τρία μνημονεύουν ἐπὶ πλέον ὡς ἐπωνύμους τοὺς τρεῖς
πολεμάρχους τῆς πόλεως¹⁵.

Ἀπὸ τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ Θεοτίμου τὰ ψηφίσματα τοῦ Ὠρωποῦ χρονολογοῦν-
ται ὡς ἑξῆς :

9. Λέαρχος Λιμναίου ἀπαντᾷ καὶ ἐν Χαλκίδι, ὡς ἐδείχθη ἐν AE 1952, 203 ἐν τῇ ἐπιγραφῇ IG XII, 9, 912 ὁμοῦ μετ' ἄλλων ὁμωνύμων πρὸς γνωστοὺς Ὠρωπίους.

10. AE 1892, 59, 89· ἡ ἀναθηματικὴ αὐτῇ ἐπιγραφῇ ἔχει ὡς ἑξῆς :

Ἀμφιαράωι Ἀρκεσὼ Ἀρκεσοῦν
Λυσιππὸν τοῦ υἱοῦ
τὴν θυγατέρα ἀνέθηκε.

Ἐν IG VII 435 δημοσιεύεται μόνον τὸ ἀριστερὸν τεμάχιον αὐτῆς.

11. Παρατηρητέον ὅτι ἐν Ὠρωπῷ ἐνφ' ὃ ρωτακισμὸς ἐξηφανίσθη κατὰ τὸν Γ' π.Χ. αἰῶνα, ὅπως καὶ
τὰ λοιπὰ διαλεκτικά στοιχεῖα, διετηρήθη μόνον εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Λυραίνου.

12. IG VII 276, 277.

13. IG VII 285.

14. Ὁ Θεότιμος κατὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ Feyel ἐν Polybe σ. 73 ἤρξε μεταξύ 223 - 209 π.Χ.

15. Πρβλ. Μιτσόν ἐν AE 1952, 168 καὶ S. Schaefer ἐν PW Suppl. VIII ἐν λ. *Polemarchos*.

1. 'Από τοῦ ἱερέως τοῦ 'Αμφιαράου (43 ψηφίσματα).
2. 'Από τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ ἱερέως (16 ψηφ.).
3. 'Από τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ, τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως καὶ τοῦ ἱερέως (13 ψηφ.).
4. 'Από τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως καὶ τοῦ ἱερέως (4 ψηφ.).
5. 'Από τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως (1 ψηφ.).
6. 'Από τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως (1 ψηφ.).

Τὰ λοιπὰ ψηφίσματα οὐδεμίαν χρονολόγησιν φέρουν.

Εἶναι λοιπὸν φανερόν ὅτι πραγματικὸς ἐπώνυμος τῆς πόλεως εἶναι ὁ ἱερεὺς, τοῦτο δὲ εἶναι φυσικόν, διότι ὡς παρετήρησεν ὁ Μ. Feyel¹⁶, ὁ βίος τῆς πόλεως ἦτο κυρίως θρησκευτικὸς λόγῳ τῆς ἐπιδράσεως τοῦ γειτονικοῦ ἱεροῦ τοῦ 'Αμφιαράου.

Θὰ πρέπει μόνον νὰ τονισθῇ ὅτι πολλὰ ψηφίσματα, κυρίως τὰ ἐπὶ τῶν βάθρων, δὲν φέρουν χρονολόγησιν, διότι ἔπονται ἄλλων χρονολογουμένων. Τοῦτο ὁμῶς δὲν ἰσχύει διὰ τὰ δύο προξενικά ψηφίσματα SEG XV 272, 273 διὰ δύο ἀδελφούς, τὰ ὅποια ἔχουν χαραχθῇ τὸ ἐν ὑπὸ τὸ ἄλλο ἐπὶ τῆς αὐτῆς στήλης καὶ χρονολογοῦνται κεχωρισμένως ὑπὸ τοῦ αὐτοῦ ἱερέως.

Σπανιώτερον μνημονεύεται ὁ μὴν καθ' ὃν λέγεται τὸ ψήφισμα. 'Εκ τῶν γνωστῶν μου ψηφισμάτων τοῦ 'Ωρωποῦ, ὁ μὴν μνημονεύεται 21 φορές¹⁷. 'Αντιθέτως τὰ ψηφίσματα τοῦ κοινοῦ τῶν Βοιωτῶν, ὅσα ἐδημοσιεύθησαν εἰς τὸ 'Αμφιάρειον, εἶναι τοῦ μηνὸς πανάμου¹⁸, πλὴν μιᾶς προξενίας ἀμφιβόλου ὡς πρὸς τὸν μῆνα, τῆς SEG I 113.

'Ἡ ἡμέρα καθ' ἣν ἐψηφίζοντο αἱ προξενίαι μνημονεύεται 15 φορές.

Τὸ τυπικὸν τοῦ παρόντος ψηφίσματος δὲν ἐκφεύγει τῶν συνήθων πλαισίων τῶν ψηφισμάτων τοῦ 'Ωρωποῦ. 'Ο τιμώμενος ὀνομάζεται πρόξενος, ὅχι ὁμῶς εὐεργέτης¹⁹. Τὰ προνόμια ἐνταῦθα εἶναι κληρονομικά, ὡς συμβαίνει ἐπὶ 112 περιπτώσεων, ἐνῶ εἰς 66 περιπτώσεις εἶναι προσωπικά καὶ δὲν κληροδοτοῦνται.

Μεγαρεὺς πρόξενος τοῦ 'Ωρωποῦ εἶναι καὶ ὁ τιμώμενος εἰς τὸ ἐλλιπῶς δημοσιευμένον ψήφισμα IG VII 263.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΧΡΗΣΤΟΥ ΠΕΤΡΑΚΟΣ

16. Polybe, σ. 22. P. Roesch, Thespies et la Confédération béotienne, σ. 160.

17. 2 ἐρμῆος, 2 προστατήριος, 3 ἀγριώνιος, 3 θύιος, 7 ὁμολώιος, 2 πάναμος, 1 παμβοιωτιος, 2 δαμάτριος καὶ 14 ἀλαλκομένιος.

18. Βλ. Λεονάρδον AE 1919, 71· Feyel, Contribution à l'Épigraphie Béotienne, σ. 18.

19. 87 ψηφίσματα ἀπονέμουν καὶ τὸν τίτλον τοῦ εὐεργέτου, ἐν δὲ, τὸ ἐν AE 1917, 236, 94, ἀπονέμει μόνον τὸν τίτλον αὐτόν.

ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΠΟ ΤΗ ΛΕΡΟ

(Πί ν. 24-29)

Στά χρόνια της Τουρκοκρατίας στη Λέρο, καθώς άνοιγαν θεμέλια νά χτίσουν τὸ σπίτι τους οἱ ἄδελφοὶ Κανδιόγλου, στὰ ἀνατολικά τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἀγ. Μαρίνας, βρῆκαν κάμποσες ἀρχαῖες πέτρες, ποὺ τὶς βλέπομε σήμερα γύρω στὸ πηγάδι τοῦ ἴδιου σπιτιοῦ, ἴσως ἄλλα ἀρχαῖα κομμάτια χαμένα πιά καὶ τὸ ἀνάγλυφο ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ (Πί ν. 24). Τὸ ἀνάγλυφο εἶχε χαθῆ γιὰ κάμποσα χρόνια καὶ κανεὶς δὲν τὸ θυμόταν πιά, ὅταν ὁ πλοίαρχος Πάρης Ροῦσος — συμπαραστάτης τῶν Δωδεκανησίων στὸ μεγάλον ἀγώνα — τὸ χάρισε, μετὰ τὴν ἐνσωμάτωση τῆς Δωδεκανήσου, στὴν Ἀρχαιολογικὴ Συλλογὴ τῆς Λέρου, μὲ τὴν πληροφορία, πὼς τὸ κληρονόμησε ἀπὸ τὸν πατέρα του, τὸν πλοίαρχο Μανώλη Ροῦσο¹.

Ἡ πλάκα ἔχει κανονικὸ τέλος μόνο στὴν κάτω πλευρά, στὶς ἄλλες τρεῖς εἶναι σπασμένη². Ἡ πίσω ἐπιφάνειά της εἶναι λεία.

Ἕνας ὥριμος γενειοφόρος ἄνδρας εἰκονίζεται στὸ ἀνάγλυφο αὐτό, στηριγμένος στὸ ραβδί του. Ἡ στάση του, ὁ τρόπος ποὺ ἀκουμπάει καὶ πιάνει τὸ ραβδί του, τὸ σταύρωμα τῶν ποδιῶν, τὸ ἰδιόρρυθμο ρίξιμο τοῦ ρούχου του πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὤμο καὶ τὸ σούφρωμα κάτω ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ μασχάλη, μὰ ἰδιαίτερα τὸ σῆκωμα τῆς ἄκρης τοῦ ρούχου μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι εἶναι ὅμοια μὲ τὸν Ἀθηναῖο Ἡρώα τοῦ βόρειου τμήματος τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος³ (Πί ν. 25 α).

Πρέπει νὰ τὸ ποῦμε ἀπὸ τὴν ἀρχή : τὸ ἀνάγλυφόν μας εἶναι ἓνα καλὸ ἔργο κάποιου μαρμαρᾶ, ποὺ ἤξερε τὴ δουλειά του, δὲν εἶχε ὅμως τὴ φλέβα τῆς μεγάλης τέχνης μέσα

1. Ὁ φίλος Γυμνασιάρχης καὶ Ἑκτακτὸς Ἐπιμελητὴς Ἀρχαιοτήτων Λέρου κ. Μ. Σαμάρκος, ἐνθερμὸς προστάτης καὶ μελετητὴς τῶν ἀρχαίων τῆς Λέρου, ἔγραψε ἓνα ἄρθρο στὴ «Μηνιαία Ἐπιθεώρηση Λέρου» (φύλλο 2, Δεκεμβρ. 1956), ὅπου υποστήριξε πὼς ἡ ἀρχαία πόλη τῆς Λέρου πρέπει νὰ ἦταν στὴν Ἀγ. Μαρίνα. Βλ. καὶ G. E. Bean — J.M. Cook, *The Carian Coast III* στὸ BSA 52 (1937) σ. 134.

Εἰδικὰ γιὰ τὸ ἀνάγλυφόν μας ἔγραψε ὁ Μ. Σαμάρκος στὶς ἐκδόσεις τοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Ἀνατολικῶν Σπουδῶν τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Ἀλεξανδρείας (ἀρ. 10, Ἀλεξάνδρεια 1961, σ. 173). Ὁ J. L. Benson στὸ βιβλίον του, *Ancient Leros*, Duke University, Darham, North Karolina 1961, σ. 6 καὶ 52, ἀναφέρει τὸ ἀνάγλυφο καὶ προσπαθεῖ νὰ τὸ πλαισιώσῃ μὲ ἐπιστημονικὲς παραπομπές.

2. Ἐχει ἀριθμὸ 2 στὸν κατάλογο τῆς Ἀρχαιολογικῆς Συλλογῆς τῆς Λέρου. Διαστάσεις : Πλάκας. Ὑψος 0,285 μ., μεγαλύτερο πλάτος 0,19 μ., πάχος στὴ βάση 0,045 μ. καὶ πάχος τῆς πλάκας 0,02 μ. Μορφῆς. Ὑψος 0,026 μ., πλάτος ἀπὸ τοὺς γλουτοὺς ὡς τὸ δάχτυλο τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ 0,085 μ. Τὸ ὕψος τοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς πλάκας εἶναι 0,014 μ. Τὸ μάρμαρο εἶναι λεπτόκοκκο καὶ ἐλαφρὰ κινωρό.

Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸ φίλον κ. Σαμάρκο γιὰ τὶς πληροφορίες, ποὺ τόσο πρόθυμα μοῦ ἔδωσε καὶ γιὰ ὅλες τὶς φροντίδες του.

3. Βλ. νεώτερες ἀπεικονίσεις AM 31 (1906) πίν. 5. Η. τρίτη ἀπὸ τὰ δεξιὰ μορφή. Η. Bulle, *Der schöne Mensch*, σ. 185, εἰκ. 185. AM 71 (1956) παρένθετοι πίνακες 95 καὶ 96, ἡ πρώτη ἀπὸ τὰ δεξιὰ μορφή. Buschor, *Der Parthenonfries*, σ. 73. Δεύτερη μορφή ἀπὸ τὰ δεξιὰ. A. Hekler, *Die Kunst des Phidias*, σ. 81, ἡ πρώτη δεξιὰ μορφή.

του, και γι' αὐτὸ μειώνεται κάθε φορά πού τὸ συγκρίνομε μὲ τὸ πρότυπό του ἢ μὲ τὰ ἄλλα ἔργα τῆς ἐποχῆς του.

Στὴν περίπτωση τοῦ Παρθενώνα οἱ τέσσερις μορφές τῶν ραβδοφόρων ἡρώων φτιάχνουν μιὰ κλειστή εἰκόνα, ξεκομμένη ἀπὸ τὶς ἄλλες ομάδες ἢ μορφές καὶ κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ της⁴. Ὅλες οἱ γραμμὲς ἀκολουθοῦν μιὰ κίνηση κύκλου, πού μέσα του ἐγγράφονται τὰ πλαστικά στοιχεῖα κάθε μορφῆς. Κι ἡ κάθε μορφή ὅμως, μὰ πιὸ πολὺ αὐτὴ πού ἀντιγράφει ὁ τεχνίτης μας, εἶναι κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ της⁵. Θὰ τολμοῦσα νὰ ὑποστηρίξω ἀκόμη, πὼς στὸ παρθενώνεο πρότυπο, καθὼς τὰ μαλλιά, πού σὰ γλυμμένοι βόστρυχοι πέφτουν ὡς τὴ ρίζα τοῦ λαιμοῦ, σμίγουν μὲ τὸ ἀνεβασμένο ὡς τὸν ὦμο ροῦχο, κάνουν τὴν ἐνότητα τῆς μορφῆς πιὸ ἔντονη ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ ἐλαφριά πρὸς τὰ κάτω κάμψη τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τὸ νωχελικὸ ἀκούμπισμα στὸ ραβδί τονίζουν τὴν ἐντύπωση τῆς χαλαρότητας (Πί ν. 25 β)⁶.

Στὸ δικό μας ὅμως ἀνάγλυφο ἔχει σπάσει ἡ ἐνότητα αὐτὴ καὶ ἔχει ἀντικατασταθῇ ἡ χαλαρότητα ἀπὸ μιὰν ἐγρήγορη, μιὰν ἀνησυχία, πού πρέπει νὰ τὴν προκαλοῦσε κάποιον ζωηρὸ ἐπεισόδιο. Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ θὰ τὸ εἶχε παραστήσει ὁ τεχνίτης μας στὸ ὑπόλοιπο χαμένο κομμάτι τῆς πλάκας. Ἴσως καὶ τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ νὰ γέννησε τὴν ἀνάγκη νὰ ἀντικατασταθῇ τὸ δεμένο μὲ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα παρθενώνεο κεφάλι, μὲ αὐτό, πού ἔχει ξεχωρισμένα καὶ ἀσυγχώνευτα τὰ πλαστικά του στοιχεῖα (Πί ν. 26).

Στὸ πάνω μέρος τοῦ κρανίου ἡ μάζα τῶν μαλλιῶν στρωτὴ, χωρὶς δῆλωση τῶν βοστρύχων, μόνο μὲ κάποιες ἀκανόνιστες αὐλακώσεις γιὰ φωτοσκίαση, εἶναι σὰ νὰ ποῦμε, ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ φόντο τῆς πλάκας πρὸς τὸν πλαστικὸν ὄγκο.

Ἐνα ἔντονο αὐλάκωμα, πού δηλώνει τὴ θέση τοῦ ζωγραφιστοῦ — γιατί δὲν ὑπάρχει τρύπα γιὰ προσήλωση μετάλλινου — διαδήματος, ὀρίζει τὸ τέλος τοῦ στρωτοῦ χτενίσματος κι ἀφήνει νὰ πέσουν ἐλεύθερα οἱ ἄκρες τῶν μαλλιῶν σὲ ἀόριστο σχηματισμὸ βοστρύχων σὰ φουσκωτὸ στεφάνι γύρω γύρω στὸ κεφάλι. Ἐτσι δὲ δηλώνεται μὲ ἕνα, ἀλλὰ μὲ δυὸ τρόπους ἡ μάζα τῶν μαλλιῶν.

Στὸ γένι καὶ στὸ μουστάκι δῆλωσε ὁ τεχνίτης διαφορετικὰ τὴν τριχωτὴ ποιότητα. Στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου εἶναι φανερὸ πὼς ὁ τεχνίτης θέλει νὰ ἀποφύγῃ τὶς συναιρέσεις. Τὰ μῆλα, ἡ μύτη, τὸ μέτωπο, ἡ κόγχη τῶν ματιῶν ἐμφανίζονται σὰν αὐτοτελεῖς πλαστικὲς μονάδες, πού κάνουν ταυτόχρονα ὀλοφάνερες καὶ τὶς ἀδυναμίες τοῦ τεχνίτη. Ὁ λαιμὸς μὲ τὸ ἔντονο περίγραμμα καὶ τὸν ἰδιαίτερο ἄξονά του ζητάει ἐπίσης αὐτοτέλεια.

Ἡ ἀπλοποίηση ἐξ ἄλλου καὶ ἡ χοτρύτερη δουλειὰ συνέχουν τὰ πάντα : τὸ κεφάλι, τὰ γυνὰ μέρη τοῦ κορμιοῦ, ὅλο τὸ ντυμένο σῶμα, τὸ λιπόσαρκο ὅλης τῆς μορφῆς. Ἡ μικρῆς πνοῆς δουλειὰ γίνεται ἀκόμη πιὸ ἔντονη μὲ τὴν ἀπλοϊκὴ ἐπιδίωξη νὰ ἀποδοθοῦν πιστὰ καὶ ἔντονα κάποιες ἀσήμαντες λεπτομέρειες, π.χ. τὰ δάχτυλα τῶν ποδιῶν, τὰ σάνδαλα, οἱ φάλαγγες τῶν δακτύλων καὶ τὰ νύχια ἀκόμη. Αὐτὸς εἶναι ἴσια ἴσια ὁ λόγος πού δὲ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσουμε στὴν ἀνάλυση τῶν λεπτομερειῶν, γιατί αἰσθανόμαστε πὼς παραμονεύει ὁ κίνδυνος νὰ πάρουμε τὶς ἀδυναμίες τοῦ τεχνίτη γιὰ χαρακτηριστικὰ κάποιας σχολῆς ἢ κάποιας ἰδιαίτερης τεχνοτροπίας. Ἐτσι μένομε ἐδῶ στὴ

4. W. H. Schuchhardt, Die Entstehung des Parthenonfrieses, JdI 45 (1930) σ. 226.

5. H. Walter, Der Meister der Nord-Heroen, AM 71 (1956) σ. 174.

6. Πιὸ καθαρὴ φωτογραφία τοῦ κεφαλιοῦ βλ. στὸ ἄρθρο τῆς M. Santangelo B d'A (1948) σ. 5, εικ. 5.

γενική διαπίστωση πώς ὁ τεχνίτης δουλεύει καθυστερημένα μέσα στὸ κλίμα τοῦ κλασσικοῦ κόσμου, χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει πὺς τὸ ἀνάγλυφο στέκει καὶ χρονολογικὰ τόσο ψηλά.

Ἐπειδὴ ἡ στάση, οἱ πτυχώσεις καὶ ἡ ἐκτέλεση τῆς δουλειᾶς δὲν προσφέρουν κάτι θετικό γιὰ τὴν ἀκριβῆ χρονολόγηση τοῦ ἀναγλύφου μας, καταφεύγομε στὸ πιὸ σίγουρο στοιχείο, στὸ κεφάλι.

Ἡ κόμμωση αὐτὴ — στρωτὸ χτένισμα στὴν κορυφὴ τοῦ κρανίου καὶ βοστρυχωτὸ ρίξιμο τῶν ὑπόλοιπων μαλλιῶν γύρω στὸ κεφάλι, μὲ διάδημα ἢ χωρὶς — ἀρχίζει στὰ ἀνάγλυφα ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 5ου καὶ προχωρεῖ βαθιὰ μέσα στὸν 4ον αἰώνα.

Παραθέτω ἐδῶ μερικά ἀνάγλυφα γιὰ νὰ φανῇ μόνο πόσο πλατιά ἦταν ἡ διάδοση αὐτοῦ τοῦ χτενίσματος στὴν ἐποχὴ αὐτή :

1. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Ἑλευσίνα. Τέλος 5ου αἰώνα π.Χ. G. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, σ. 201 καὶ π. εἰκ. 72. M. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I*, πίν. 43, 3. AM 24 (1899) σ. 51 πίν. 8, 1.

2. Βρετ. Μουσ. Ἀρ. καταλ. 633. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, σ. 96 πίν. 13,2. Τέλος τοῦ 5ου αἰώνα π. Χ.

3. Ἀνάγλυφο Ἑθν. Μουσείου ἀριθ. 1402. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, πίν. 35. Lippold, *Die griechische Plastik*, πίν. 81,3. Πρῶτο μισὸ τοῦ 4ου αἰώνα π. Χ.

4. Ἀττικὴ μαρμαρινὴ λήκυθος τοῦ Μονάχου. H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs*, πίν. 34. W.H. Schuchhardt, *Die Epochen der griechischen Plastik*, εἰκ. 85 καὶ σ. 110, ποὺ τὴ χρονολογεῖ πολὺ χαμηλά. Süsserott, δ. π. πίν. 17, 4 καὶ σ. 112. Lullies, *Griechische Plastik*, πίν. 195. Οἱ πιὸ πολλοὶ ἐπιστήμονες δέχονται τὴ χρονολογία τοῦ Curtius 380 – 370 π. Χ.

5. Κομμάτι ἀναθηματικοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὴν Κέρκυρα. U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs*, σ. 91, εἰκ. 57. Πρώιμος 4ος αἰώνας.

6. Ἀνάγλυφο Ἑθν. Μουσ. Συνθήκη Ἀθηνῶν καὶ Κερκύρας. Svoronos, δ. π. πίν. 103. Diepolder, δ. π. εἰκ. 9. Br. Br. 533C. RM 47 (1932) πίν. 20, 2. Süsserott, δ. π. σ. 47, πίν. 3, 2. L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands*, σ. 335, εἰκ. 483. 375 – 374 π. Χ.

7. Ἀνάγλυφο Ἑθν. Μουσ. μὲ παράσταση τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Svoronos, δ. π. πίν. 35,4. Süsserott, δ. π. σ. 144, πίν. 18,4. Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie grecque*, IV, 2, σ. 1205, 471. Γύρω στὰ 370 – 60 π. Χ.

8. Σὲ μεγάλη ἔκταση τὸ χτένισμα αὐτὸ βρίσκεται στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βρ. Μουσ. A. Smith, *Catalogue of Sculpture τόμος 3ος*, ἀρ. 2155, πίν. 24. Στὰ μέσα τοῦ 4ου αἰώνα. Βλ. καὶ Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie grecque* IV, 2, σ. 1212, εἰκ. 473.

9. Ἀνάγλυφο τῆς Γλυπτοθήκης Ny Carlsberg τῆς Κοπεγχάγης. Fr. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek*, σ. 176. U. Hausmann, δ. π. σ. 30, εἰκ. 14, μέσα 4ου αἰώνα.

Στενότερη ὁμως συσχέτιση δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ ἀνάμεσα στὰ κεφάλια αὐτὰ καὶ στὸ δικό μας, γιὰτὶ ὁ Λέριος τεχνίτης ξεσήκωσε, φαίνεται, κάποιο κεφάλι γνωστοῦ ἔργου, ὅπως ἔκανε καὶ μὲ τὸ σῶμα, ἢ κάποιο ὁλόκληρο ἔργο, ὅπου εἶχε γίνεи παλιότερα αὐτὴ ἢ σύνθεση σώματος καὶ κεφαλῆς. Τὸ κεφάλι πρέπει νὰ ἦταν ἄττικό, γιὰτὶ τὸ γένι καὶ τὸ μoustάκι τοῦ Λέριου ἀναγλύφου ἐντάσσονται ὁμαλὰ στὴν ἄττικὴ πλαστικὴ τοῦ τέλους

τουλάχιστον του 5ου αιώνα, όπως δείχνει ένα νέο εἶρημα τῆς Ἀγορᾶς (ΑΑ 65/66 (1950/51) σ. 142 εἰκ. 1 καὶ BCH 75 (1951) σ. 106, εἰκ. 2).

Σημειῶνω ὅμως ἀκόμη, πὼς τὸ ψαλιδισμένο γένι τοῦ «Φιλίππου» τῆς Γλυπτοθήκης Ny Carlsberg τῆς Κοπεγχάγης⁷ παρουσιάζει — ἂν δὲν εἶναι εἰκονιστικὴ ἀκρίβεια — πλαστικὴ συγγένεια μὲ τὸ δικό μας, μὲ ἔντονη ὅμως τὴν ἀνησυχία τοῦ τέλους τοῦ 4ου αἰώνα.

Ἔτσι θὰ σταθοῦμε περισσότερο στὰ μαλλιά, γιατί μιὰ προσωπογραφία τῆς συλλογῆς Harry Fett, κοντὰ στὸ Oslo (Πί ν. 27 α), ποὺ ὁ Horn⁸ τὴ χρονολογεῖ γύρω στὰ 350 π. Χ., μᾶς δίνει τὸ πιὸ σταθερὸ χρονολογικὸ μέτρο.

Ἐχει ἴδιο ἀκριβῶς χτένισμα μὲ τὸ δικό μας: Ὅπως δείχνει ὅμως ἡ παραβολὴ τῶν δυὸ κεφαλιῶν, τὸ κεφάλι Fett διατηρεῖ τὴν κλασσικὴ ἐνότητα καὶ τὸ δέσιμο ὅλων τῶν στοιχείων. Οἱ χτενισιᾶς κινοῦν ἀπὸ τὴν κορυφὴ, περνοῦν ὁμαλὰ τὸ αὐλάκι τοῦ διαδήματος, κολπώνονται πειθαρχημένα σὰ φουσκωτὸ στεφάνι γύρω στὸ κεφάλι καὶ καταλήγουν σὲ καθορισμένη ἴσια σχεδὸν γραμμὴ.

Τὸ δικό μας κεφάλι τὸ συνέχει μιὰ κάποια ἀβεβαιότητα, ποὺ φανερώνεται μὲ τὴν ἀσάφεια τῶν βοστρύχων, μὲ τὸ ἀκανόνιστο φουσκωτὸ στεφάνι τῶν μαλλιῶν, μὲ τὸ πιὸ ἔντονο καὶ σιγμοειδὲς χωρίσμα στὴ θέση τοῦ διαδήματος, μὲ τὸ ἀνακάτεμα τῶν βοστρύχων στὴ θέση, ποὺ ὑποδηλώνεται τὸ αὐτὶ καὶ γενικότερα μὲ μιὰ διάχυτὴ ἀπειθαρχία καὶ ἑλλειψὴ ἀκρίβειας. Ἔτσι, ἡ συγγένεια τῶν κεφαλιῶν μένει τυπολογικὴ, ἀφοῦ τὸ δικό μας ἔχει πᾶρει κιόλας τὸ δρόμο ποὺ ὁδηγεῖ στὸ Σοφοκλῆ⁹, ὅπου ἡ ἀνησυχία τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ 4ου αἰώνα εἶναι ἐκδηλῆ (Πί ν. 27 β) σὲ ὅλο τὸ ἄγαλμα καὶ στὸ κεφάλι.

Βέβαια πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὅλα τὰ στοιχεῖα, ποὺ ἄφησε ἀκαθόριστα ἡ σμίλη τοῦ τεχνίτη μας, θὰ τὰ ζωήρευε καὶ θὰ τὰ ἔκανε ἀκριβέστερα τὸ χρῶμα. Ὅσο ὅμως κι ἂν ἔψαξα, δὲ βρῆκα κανένα ἴχνος του πάνω στὸ ἀνάγλυφό μας.

Ὑστερα ἀπ' ὅλα τὰ παραπάνω, νομίζω πὼς δὲν πέφτω ἔξω, ἂν προτείνω γιὰ χρόνον κατασκευῆς τοῦ ἀναγλύφου μας τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 4ου π. Χ. αἰώνα, δηλαδὴ τὴ χρονικὴ περίοδο ποὺ χωρίζει τὸ πρωτότυπο τοῦ κεφαλιοῦ Fett ἀπὸ τὸ Σοφοκλῆ.

Στὸν 4ο ἴσια-ἴσια αἰώνα, ὅπως δείχνουν οἱ ἐπιγραφές τῶν Διδύμων, ὁ Δῆμος τῶν Λερίων παρουσιάστηκε αὐθυπόστατος στὴν ἰωνικὴ συμπολιτεία¹⁰ μὲ ὑπολογίσιμη ἄρα οἰκονομικὴ δύναμη. Εἶναι λοιπὸν φυσικὸ στὰ χρόνια αὐτὰ νὰ ἐμφανίζονται στὴ Λέρο καὶ ἔργα τέχνης σὰν τὸ δικό μας καὶ ἀκόμη καλύτερα. Καὶ εἶναι ἄλλο τόσο φυσικὸ ἡ ἰωνικὴ Λέρος νὰ διατηρῇ ἔντονη τὴν ἰωνικὴ παράδοση, ὅπως δείχνει τὸ καθαρὸ περίγραμμα καὶ ἡ ἀπλοποίηση τῶν πτυχώσεων τοῦ ἀναγλύφου μας, ποὺ κατὰ τὰ ἄλλα ἀντιγράφει σχεδὸν ἀττικὰ πρότυπα.

7. V. Poulsen, *Les portraits grecs*, Copenhagen 1954, ἀριθ. 18 πίν. 15, Ny Carlsberg Glyptothek, Tillag til Billedtavler, ἀριθ. 450 α, VIII.

8. «Θεωρία», *Festschrift für W. H. Schuchhardt*, σ. 99, εἰκ. 1, 2, 3. Χρονολόγηση στὴ σ. 105.

9. Βλ. G. Lippold, *Die griechische Plastik*, εἰκ. 98, 4. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter κλπ.* σ. 93. W.—H. Schuchhardt, *Die Epochen der griechischen Plastik*, σ. 110, εἰκ. 88. L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands*, 2η ἐκδοσις, σ. 361, εἰκ. 541, καὶ 542. H. Sichtermann, *Sophokles Opus Nobile* ἀριθ. 15, εἰκ. 1-5, 8 καὶ ἐξώφυλλο. Δίνω ἐδῶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Σοφοκλῆ χωρὶς τίς συμπληρώσεις καὶ τὴν ἐπεξεργασία.

• 10. *Ann. SIA* Vol. XLI—XLII (1963-64) σ. 298 καὶ A. Rehm, *Didyma*, II, 345, 9, 342, 2.

Ἡ ἀνησυχία καὶ ἡ ἐγρήγορση, ποὺ διαφαίνονται στὸ πλάσιμο τοῦ ἀναγλύφου καὶ ποὺ εἶναι οἱ λανθάνουσες ἐκδηλώσεις τῆς « συμμετοχῆς » τῆς μορφῆς μας στὴ σκηνή ποὺ θὰ ὑπῆρχε στὸ χαμένο κομμάτι τοῦ ἀναγλύφου, δὲν εἶναι καθόλου ξένες στὰ ἀνάγλυφα τοῦ 4ου π. Χ. αἰώνα. Ξεχωρίζω ἐδῶ δυὸ ἐπιτύμβια, γιὰ νὰ πλαισιώσουν τὴ μορφή μας σὰν ἀφετηρία καὶ τέρμα.

Στὴν πρώτη (Πί ν. 28α)¹¹, ἀποτραβηγμένος ὁ « θεωρὸς » παρακολουθεῖ τὴ σκηνή καὶ βυθίζεται στὴ σκέψη του. Στὴ δεύτερη (Πί ν. 28β)¹², ἔχει πλησιάσει κοντύτερα καὶ παίρνει ἐνεργὸ μέρος μὲ τὴν κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Ἀπ' αὐτὴ τὴν κίνηση γλίστρησε τὸ ροῦχο χαμηλὰ στὴν πλάτη του. Εἶναι μιὰ τάση πλουτισμοῦ τῆς συνηθισμένης εἰκόνας μὲ στιγμιαῖο στοιχεῖο, ποὺ δέχτηκε ὁ ἀττικὸς τεχνίτης καὶ τὴν ἀποκρυστάλλωσε στὴν ἐπιτύμβια στήλη. Τὴν τάση αὐτὴ τὴ βρίσκομε πιὸ ἀνεκδήλωτη στὸ δικό μας ἀνάγλυφο. Καὶ τόσο ἡ τάση αὐτὴ γιὰ τὴν ἀποτύπωση τοῦ στιγμιαίου, ὅσο καὶ ἡ ἀπομόνωση ποὺ παρουσιάζει ἡ μορφή μας, καθὼς περιβάλλεται ἀπὸ ἐλεύθερο χῶρο ξεχωρισμένη ἀπὸ τίς ἄλλες γύρω τῆς μορφῆς, εἶναι στοιχεῖα ποὺ ὀδηγοῦν κατευθεῖαν στὰ ἀττικά ἀνάγλυφα — πιὸ πολὺ βέβαια καὶ γιὰ εἰδικoὺς λόγους στὰ ψηφισματικά — τοῦ 4ου αἰώνα¹³, ἀπ' ὅπου δέχθηκε καὶ αὐτὴ τὴν ἐπίδραση ὁ νησιώτης μάστορας.

Ὅταν πρωτοεῖδα στὴ Λέρο τὸ ἀνάγλυφο — πᾶνε ἑξὶ χρόνια τώρα — ἤλθαν στὸ νοῦ μου μορφές παιδαγωγῶν ἀπὸ τὴν ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία. Ὡσπου νὰ μελετήσω καλύτερα τὸ πρόβλημα, δημοσίευσε τὸ ἀνάγλυφο ὁ Μ. Σαμάρκος καὶ τοῦ ἔδωσε τὸ ὄνομα Παιδοτρίβης (:). Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ὁ ἄνδρας ποὺ ἀκουμπάει στὸ ραβδί καὶ παρακολουθεῖ μιὰ σκηνή, ἡ χειρονομεῖ συμμετέχοντας στὰ ὅσα γίνονται, παρουσιάζεται δειλὰ στὴν ἀγγειογραφία ἀπὸ τὸ μελανόμορφο καὶ κυριαρχεῖ στὸν αὐστηρὸ ρυθμό. Ὑπάρχουν καὶ μετρημένα παραδείγματα στὴ γλυπτική¹⁴.

Στὸν Παρθενῶνα βρίσκονται μαζεμένοι στίς δυὸ ομάδες τῶν Ἡρώων τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου ὅλοι σχεδὸν οἱ τύποι τῶν ἀνδρῶν, ποὺ στηρίζονται στὰ ραβδιά τους¹⁵. Οἱ ἄλλοι τύποι ραβδοφόρων εἶναι πολὺ γνωστοὶ καὶ ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία, αὐτὸς ὅμως, ποὺ ξεσήκωσε ὁ τεχνίτης μας, εἶναι μοναδικός.

Ἄνδρες μὲ ραβδί εἶτε σὰν ἐπίσημοι ἄρχοντες, εἶτε σὰν ὑπερήλικες σεβάσμιοι « θεωροὶ » παίζουν στὴν εἰκαστικὴ τέχνη περίπου τὸ ρόλο, ποὺ παίζει ὁ χορὸς στὴν τραγωδία. Συγκεντρώνουν πάνω τους τὴν ἐμπειρία, τὸ στοχασμὸ καὶ τὸ κάποιο αὐξημένο βάρος τους, ποὺ τὸ στηρίζουν στὸ ραβδί τους. Ἐτσι τὸ ἀνάγλυφο τῆς Λέρου συνεχίζει τὴν παράδοση τοῦ ἀκουμπισμένου στὸ ραβδί « θεωροῦ », ποὺ παρακολουθεῖ τὰ ὅσα γίνονται ἀπέναντί του καὶ παίρνει ἰδεατὰ σχεδὸν μέρος στὴ σκηνή, ὅπου οἱ μορφές συνεχονται ἀπὸ κάποια κεντρικὴ « δράση ». Ἡ μορφή αὐτὴ συνεχίζεται στὰ ἐλληνιστικά¹⁶

11. A. Conze, Die attischen Grabreliefs, ἀριθ. 434, πίν. 102.

12. A. Conze, δ. π. ἀριθ. 348, πίν. 97.

13. Lippold, δ. π. σ. 276.

14. Τὸ περιφημότερο εἶναι ἡ στήλη Βοργία Br. Br. 416. JdI 1902 πίν. 1. Curtius, Die klassische Kunst, σ. 232, εἰκ. 400. Λεπτομερέστερα στὸ BCH 62 (1938) σ. 100 κ. ἑ., ὅπου ἐξετάζονται μὲ λεπτομέρειες ὅλα τὰ σχετικὰ μνημεῖα ὡς τὰ κλασσικὰ χρόνια.

15. Γιὰ τὴν ἄλλη ομάδα παραπέμπω πρόχειρα στὸ G. von Lücken, Parthenonskulpturen, πίν. 17. Buschor, Der Parthenonfries, σ. 12.

16. Βλ. τὸ Μενέδημο ἀκουμπισμένο στὸ ραβδί του στὴν τοιχογραφία τοῦ Boscoreale JdI 28 - 29 (1923 - 24) πίν. 2. Schefold, δ. π. σ. 133. A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, πίν. 52, 1. G. Hafner, Geschichte der griechischen Kunst, σ. 349, εἰκ. 360. W. Kraiker, Die Malerei der Griechen, πίν. 76.

χρόνια και με τη μορφή του βοσκού σε βυζαντινές τοιχογραφίες¹⁷ (Πί ν. 29 α), όπως π.χ. στο Δαφνί, καθώς επίσης και στην ευρωπαϊκή τέχνη — δίνω εδώ μια εικόνα της τοιχογραφίας του Giotto στην εκκλησία της 'Αρένας στην Πάδουα (Πί ν. 29 β)¹⁸.

Θά ήθελα να προσθέσω ακόμη εδώ, πώς με όλη την έλλειψη μεγάλης πνοής το ανάγλυφό μας ή το ένδεχόμενο ένδιάμεσο πρότυπο μεταξύ αυτού και του Παρθενώνος, ακριβώς έπειδή έχει μέσα του την έφεση να αποδώσει τον τύπο του « συμμετέχοντος θεωρου », τείνει σε μιάν ανανέωση του τύπου του ραβδοφόρου με τη διάθεση είσδοχής στοιχείων απ' ευθείας από την πραγματικότητα. Παρόμοια είναι και ή διάθεση στο ψηφιδωτό του Δαφνιού και στην τοιχογραφία της Πάδουας, όπου οι ραβδοφόροι αντιπροσωπεύουν την έκστατική παρουσία του άπλου ανθρώπου σε μιá θεϊκή σκηνή.

Ό βοσκός που στέκει πάντα όρθός, άγρυπνος βιγλάτορας της γής και του ουρανού, ακουμπισμένος στο ραβδί του, δεν είναι μόνο το απαραίτητο πρόσωπο του μύθου, γιατί θά μπορούσε να παρασταθί και σε άλλη στάση, αλλά ό πραγματικός μάρτυρας, που όλόρθος και ξύπνιος είδε και άκουσε και θά μαρτυρήσει. Και μιá απόδειξη της πραγματικότητας είναι ή στάση του, που τη βλέπει κανείς κάθε μέρα, παντού όπου υπάρχουν κοπάδια και βοσκοί.

Στά έρωτήματα, αν ό τεχνίτης μας ξεσήκωσε αυτή τη μορφή αυτούσια από κάποιο χαμένο έργο ενός περίφημου καλλιτέχνη — σίγουρα 'Αθηναίου — ή έκαμε μόνος την ανάμειξη των στοιχείων αυτών από δυό διαφορετικά άττικά έργα (το ένα το ξέρομε δά καλά) δεν μπορούμε να άπαντήσουμε με βεβαιότητα.

Ό Benson¹⁹ τέλος υποθέτει, πώς το ανάγλυφο προέρχεται από διακοσμημένη βάση αγάλματος. Δεν αποκλείομε την έκδοχή αυτή ή και την άλλη, πώς είναι δηλαδή ένα κομμάτι από ένα μεγαλύτερο επιτύμβιο²⁰ ανάγλυφο. Το πιο σωστό όμως είναι να περιμένουμε υπομονετικά μήπως ή ίδια ή γή της Λέρου δώσει κάποτε νέα κομμάτια, που μόνα τους θά άπαντήσουν στα έρωτήματα αυτά.

ΓΡΗΓ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

17. Βοσκός στο ψηφιδωτό από τη γέννηση του Χριστού στο Δαφνί, εδώ Πί ν. 9.

18. Giotto. Έκκλησία της 'Αρένας των Έρεμιτάνι στην Πάδουα. Τοιχογραφία με το όνειρο του 'Ιωακείμ.

19. Ό.π. σημ. 1.

20. Έφ' όσον ό Μ. Σαμάρκος στη Μηνιαίαν Έπ. Λέρου, δες πιο πάνω σημ. 1., υποστηρίζει πώς τα μάρμαρα του κτήματος Κανδιόγλου και το ανάγλυφό μας « άνήκαν σε τάφους ».

ΡΟΔΙΑΚΑ Ι

« Περιοικοδομὰ τῶν τόπων »

(Πί ν. 30)

Ἡ παρακάτω ἐπιγραφή « ἐπιδόσεως » (Πί ν. 30) βρέθηκε στὰ 1960 στὸ οἰκόπεδο Σολούνια, ὅπου χτίστηκε τὸ ξενοδοχεῖο « Δελφίни », ἀνάμεσα στοὺς δρόμους Ἐθνάρχου Μακαρίου καὶ Χαϊλὲ Σελασιέ, μέσα στὴν πόλη τῆς Ρόδου¹. Ἦταν ἐντοιχισμένη σὲ ἓνα μεταγενέστερο κτήριο. Ἡ ἀνασκαφὴ ἀποκάλυψε πῶς ἡ περιοχὴ αὐτὴ περιέχεται στὸ οἰκιστικὸ κέντρο τῆς ἀρχαίας Ρόδου. Γειτονεῦει ὁμως μὲ τὸ χῶρο τοῦ Καστέλλου, ὅπου ὑπῆρχαν ἱερὰ καὶ ἀπὸ ὅπου θὰ μπορούσε νὰ μεταφερθῇ μιὰ τέτοια ἐπιγραφή, ὅπως ἔγινε ἴσως καὶ μὲ μιὰν ἄλλη μὲ τὸ ὄνομα Ἀντισθένης Ρόδιος Ἱστοριογράφος (βλ. Ἔργον ὁ. π. καὶ παρακάτω σημ. 19). Ὅμοια μπορεῖ νὰ εἶχε μεταφερθῇ καὶ ἀπὸ τὴ νεκρόπολη τῆς Ρόδου βλ. παρακάτω σ. 7.

Ἡ ἐπιγραφή εἶναι γραμμένη πάνω σὲ μιὰ τραπεζοειδῆ πλάκα ἀπὸ λάρτιο λίθο. Ἡ πλάκα τελειώνει κανονικὰ πάνω, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ἐνῶ στὸ κάτω μέρος εἶναι σπασμένη². Ἔχει ἀριθμὸ 1517 στὸ Βιβλίον Εἰσαγωγῆς τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου.

Ἡ μεταγραφὴ :

Ἐπὶ ἱερέως Σωδάμου
Υακινθίου δωδεκάται
ἀρχεραριστοῦντος
Ξοῦθου Ἀντιοχέως
5 καὶ τῶν αἰρεθέντων εἰς τὰν
περ [ι] οἰκοδομ [ἄν] τῶν τόπων
Διονυσίου [Σι] κωνίου,
Ζω [ἰλ] ον Γαργαρέως, Ματροδώρου
Ἐφεσίου ἀνέγραψα ν τοὺς
10 ἐπαγγειλαμένους καὶ ἀπο
δόντας. Τοῖδε [π] ροαιρούμενοι
συνκατασκευάζειν τὰ δεδο
γμένα τῷ κοινῷ ἐ [πι] τὰν πε [ρι]
οικοδομὰν καὶ [θύρωσιν]
15 τῶν τόπων ἐπ [ηγγείλ] α [ντο]
δώσειν δωρεάν.
Ξοῦθος Ἀντιοχεὺς ΔΔ

1. Βλ. Ἄ. Ὁρλάνδου, Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1960, σ. 199 καὶ ΠΑΕ 1960, Ἀνασκαφαὶ εἰς τὴν πόλιν τῆς Ρόδου. Ἡ πλάκα ἦταν ἐντοιχισμένη σὲ θεμέλια μεταγενέστερου κτηρίου.

2. Διαστάσεις πλάκας : Ὑψος 0,654 μ., πλάτος πάνω 0,377 μ., πλάτος κάτω 0,34 μ., πάχος 0,11 μ.
Διαστάσεις γραμμάτων : Τοῦ ψηφίσματος 0,012 μ., τῶν ὀνομάτων τοῦ καταλόγου 0,01 μ.

	Διονύσιος Σικυνώνιος	Γ
	Μύρων Ἐφέσιος	ΔΔΔ
20	Δρόμων Καππάδοξ	Γ
	καὶ θύρας	
	Σόφων Ἰλιεύς	Δ
	Ζωίλος Γαργαρεὺς [ς]	
	Μηρόφιλος Ἐφέ[σιος]	
25	Γέτας Ἀν[τιοχεύς]	
	K AIGF	

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ :

- Στίχ. 1.** Ὅπωςδὴποτε ὁ Σώδαμος εἶναι ὁ ἐπώνυμος καὶ ὄχι ὁ ἱερεὺς τοῦ κοινοῦ³. Μὲ τὸ ὄνομα Σώδαμος⁴ εἶναι γνωστὸς κάποιος ἱερεὺς τῆς Ρόδου. Γι' αὐτὸν μιλῶ πῶς κάτω σ. 61.
- Στίχ. 2.** Ὑακίνθιος εἶναι ὁ τρίτος μῆνας τῆς θερινῆς ροδιακῆς ἑξαμήνου καὶ ἀντιστοιχεῖ στοὺς μῆνες Ἰούνιο πρὸς Ἰούλιο⁵.
- Στίχ. 3.** Ἀρχερανιστὴς ὀνομαζόταν ὁ ἰδρυτὴς κάθε κοινοῦ. Ὑπῆρχε κι ἕνας ἐνιαύσιος ἄρχων, πὺ εἶχε τὸ ὄνομα αὐτό⁶. Σὲ τιμητικὲς ἐπιγραφές, ὅταν ὁ τιμώμενος ἦταν παλαιότερα Ἀρχερανιστὴς, παρουσιάζεται ἢ μετοχὴ ἀρχερανιστήσας. Ὅταν ὁμοῦς τὸ ὄνομα τοῦ Ἀρχερανιστοῦ ἔχη καὶ χρονολογικὴ σημασία⁷ βρίσκομε πῶς συχνὰ τὸν τύπο, ἐπὶ (δεῖνος) ἀρχερανίστα.
- Ἀπ' ὅσο ξέρω, ἢ μετοχὴ ἀρχερανιστοῦντος ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Ρόδο, στὴ δική μας ἐπιγραφή.
- Στίχ. 4.** Ὁ Ξοῦθος Ἀντιοχεύς ἦταν ὡς τώρα ἄγνωστος ἀπὸ ἄλλες ροδιακὲς ἐπιγραφές⁸.
- Στίχ. 7.** Ὁ Διονύσιος Σικυνώνιος εἶναι ὁ τρίτος ὡς τώρα γνωστὸς Σικυνώνιος στὴ Ρόδο (βλ. Donato Morelli, δ.π. καὶ ΑΔ 18 (1963) σ. 21, 35).
- Στίχ. 8.** Κι ὁ Ζωίλος εἶναι ὁ πρῶτος Γαργαρεύς, πὺ ξέρομε ὡς σήμερα στὴ Ρόδο.
- Στίχ. 9.** Μετὰ τοὺς Ἀντιοχεῖς, οἱ πῶς πολλοὶ γνωστοὶ ὡς σήμερα ξένοι στὴ Ρόδο εἶναι οἱ Ἐφέσιοι. Σ' αὐτοὺς προστίθεται τώρα κι ὁ Ματροδόωρος. Ἀνέγραφα ν. Ὁ τεχνίτης, πὺ χάραξε τὰ γράμματα, ἐπειδὴ δὲν εἶχε,

3. Βλ. τὸ ψήφισμα τοῦ Ζήνωνος, Annuario SIA IV - V (1923 - 24) σ. 273 καὶ SEG III, 674.

4. Βλ. Hiller, RE Suppl. V στ. 840 ἀριθ. 263. V. Grace στὸ BCH 74 (1952) σ. 530 καὶ τῆς ἰδίας Hesperia, Supplementum X, σ. 144, 110.

5. Βλ. RE Suppl. V στ. 744 καὶ M. Nilsson, Timbres Amphoriques de Lindos, σ. 732.

6. Βλ. Poland, Geschichte des griechischen Vereinswesens, σ. 353. Σὲ σπάνιες περιπτώσεις ἕνας ἰδρυτὴς, ἀρχερανιστὴς, κρατοῦσε τὸ ἀξίωμά του πολλὰ χρόνια. IG, XII, 1, 155 (8) (III 90), ἀρχερανιστήσας ἔτη δέκα καὶ ὀκτώ.

7. Poland, Geschichte des griechischen Vereinswesens, σ. 354 καὶ Carratelli, Annuario SIA I - II (1939 - 20), σ. 190,8 καὶ 9 καὶ IG XII, 1, 9.

8. Donato Morelli, Gli stranieri in Rodi στὸ Studi Classici e Orientali, τόμ. V, σ. 145 καὶ πέρα.

φαίνεται, προσέξει, ότι ή πέτρα στο σημείο που έρχεται μετά το Α είχε λακκούβα, ή και μὴν μπορώντας νά κάνει ἀλλιῶς, ἀναγκάστηκε νά γράψῃ τὸ Ν μετά ἀπὸ τῇ λακκούβα. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ πιὸ πάνω στὸ στίχο 2 στὴ λέξη Ὑακινθίου.

Στίχ. 14.

Ἡ πέτρα στὴ θέση αὐτὴ εἶχε μιὰ φλέβα ἀπὸ μαλακότερο ὕλικό, πὺ μὲ τὸν καιρὸ ἔφυγε. Σὰ συμπλήρωση τῆς ἐπιγραφῆς στὸ σημεῖο τοῦτο προτείνω τὴ λέξη *θύρωσιν*. Τοῦτο τὸν ὅρο τὸν βρίσκουμε, ὅσο ξέρω, σὲ μιὰν ἐπιγραφὴ ἀπὸ τὴν Ἐπίδαυρο. IG 4, 1484, 38. Ἐκεῖ γίνεται λόγος γιὰ *θύρωσιν* ἐνὸς ἐργαστηρίου. Στὴ δικὴ μας ὁμῶς ἐπιγραφὴ, ὅπου δὲν γίνεται λόγος γιὰ κλειστὸ χῶρο, τὴ λέξη *θύρωσιν* τὴ δικαιολογεῖ ἡ λέξη καὶ *θύρας* τοῦ στίχου 21.

Στίχ. 19 - 25

Ὅλοι αὐτοὶ οἱ ξένοι ἦταν ἄγνωστοι ὡς τώρα ἀπὸ ἄλλες ροδιακὲς ἐπιγραφές.

Στίχ. 5.

Περιοικοδομὰ τῶν τόπων. Περιοικοδομὰ εἶναι μιὰ λέξη νέα, πὺ σημαίνει χτίσιμο κτηρίων γύρω γύρω σ' ἓνα χῶρο, σ' ἓναν τόπο, χωρὶς νά ἀποκλείεται καὶ ἡ σημασία *περιτοίχισις*, στὴ δικὴ μας περίπτωση.

Τὴ λέξη *τόπος* τὴ βρίσκουμε συχνὰ στὶς ἐπιγραφές τῶν ροδιακῶν κοινῶν. Σὲ σημασία ὁμῶς σχετικὴ μ' αὐτὴ πὺ ἔχει στὴ δικὴ μας ἐπιγραφὴ, τὴ βρήκα σὲ τέσσερα χωρία, πὺ τὰ δίνω πιὸ κάτω.

1. IG XII, 1, 937 ἐπιγραφὴ ἀπὸ τὴ Μαλῶνα, ἓνα χωριὸ στὸ ἀνατολικὸ μέρος τοῦ νησιοῦ, πρὶν ἀπὸ τὴ Λίνδο. « Στ. 6 ἐπηρεασθέντος δὲ τοῦ κοινοῦ περὶ *τῶν τόπων* καὶ ἀναλωθεῖσάν ἴσστα πρᾶγματα (δραχμᾶν) φν', καὶ ταῦτες ἡπανγείλετο τῷ κοινῷ καὶ φιλοτειμηθέντος εἰς εὐαρέστησιν τῶν ἐρανιστῶν πλεονάκις καὶ ἐπανγυλαμένου εἰς ἐπισκευὰν τοῦ *τόπου* (δραχμᾶς) ρ' καὶ ἄλλας ἐπανγυλαμένου εἰς ἐνθήματα ἐγδόσιος τοῦ *τόπου* δραχμᾶς ρ', ... ».

2. Τὸ ψήφισμα τοῦ Ζήνωνος, Annuario SIA VI - V (1923 - 24) σ. 223 κ. π. SEG III, 674. Carratelli, Annuario SIA I - II (1939 - 40) σ. 156, 20. Βρέθηκε στὸ ἀνατολικὸ νεκροταφεῖο τῆς ἀρχαίας Ρόδου. « Ψαφιζαμένου τοῦ κοινοῦ κατασκευάζει στάλαν καὶ ἀναγράφαντα εἰς αὐτὰν τὰ διατείνοντα ποτὶ σωτηρίαν καὶ ἀσφάλειαν τοῦ κοινοῦ θέμειν εἰς τοὺς *κοινὸς τόπους* »⁹.

3. IG XII, 1, 155. Guarducci, Riv. Ist. Arch. IX, σ. 12 - 25. Ἐπιγραφὴ τῆς Βενετίας, πὺ δὲν ξέρομε σὲ ποῖο ἀκριβῶς σημεῖο τῆς Ρόδου βρέθηκε. Ἡ λέξη *τόπος* ἀναφέρεται σὲ δύο χωρία. α) « α (II) Διονυσόδωρος Ἀλεξανδρεὺς στ. 80 .. τιμαθεῖς εὐεργεσίᾳ καὶ ἀτελείαις δυσὶ πάντων καὶ ἀναγορεύσει τᾶν τιμᾶν ἐπὶ *τῶν τόπων* εἰς τὸν αἰὶ χρόνον ».

9. Ἐδῶ πρέπει νά σημειώσω πὺς στὴν ἐπιγραφὴ 2, πὺ δημοσιεύει ὁ Carratelli στὸ Annuario SIA I - II (1939 - 40) σ. 148 στὴ μελέτῃ του per la storia delle associazioni in Rodi antica, τὸ στίχο 6 «] πων ἐς ταφίας », μποροῦμε νά τὸν συμπληρώσουμε « τό] πων ἐς ταφίας ».

β) «ε (IV) καὶ τιμαθεὶς στ. 120 ἀναγορεύσει τῶν τιμῶν ἐν ταῖς συνόδοις καὶ ταῖς ἐπιχύσεσι ἐπὶ τῶν τόπων εἰς τὸν αἰὶ χρόνον».

4. A. Majuri, Nuova Silloge Epigrafica, Firenze 1925, 40. Κι αὐτὴ βρέθηκε στὴν περιοχή τῶν ἀνατολικῶν νεκροταφείων τῆς Ρόδου. Ἔτσι ποὺ τιμᾷ τὸ Διονυσόδωρο Ἀλεξανδρέα, συσχετίστηκε πολὺ σωστὰ ἀπὸ τὴν πρώτη δημοσίευση μὲ τὴν πιὸ πάνω ἐπιγραφή τῆς Βενετίας¹⁰.

«Στίχ. 5» τιμαθέντος δὲ Διονυσοδώρου καὶ ὑπὸ τοῦ κοινοῦ τῶν Ἀλιαστῶν ἀτελεία πάντων διὰ βίου καὶ ἀναγορεύσει τῶν τιμῶν ἐπὶ τῶν τόπων . . . ».

Ὁ Wescher, ποὺ δημοσίευσε πρὶν ἑκατὸ χρόνια τὴν πρώτη ἐπιγραφή¹¹, λέει πὼς ὁ τιμώμενος ἀνακούφισε τὸ κοινόν, δίνοντάς του ὅσα ἔχασε σὲ κάποια δίκη σχετικὴ μὲ τοὺς τόπους. Πέρα ἀπ' αὐτὰ ὑποσχέθηκε νὰ πληρώσῃ τὰ ἔξοδα γιὰ τὴν ἐπισκευὰν τοῦ τόπου, γιὰ τὰ οἰκητήρια καὶ γιὰ τὰ ἐνθήματα. Στὴ λέξη τόπος δίνει ὁ Wescher τὴ σημασία «Les endroits où l'on s'assemblait pour vaquer aux cérémonies communes¹²» καὶ παραπέμπει στὴν ἐπιγραφή τῆς Βενετίας, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὶς γιορτὲς αὐτές. Πολύτιμα εἶναι καὶ τὰ ὅσα γράφει πιὸ κάτω γιὰ τὰ οἰκητήρια, ποὺ τὰ θεωρεῖ «chambres disposées autour du lieu de réunion ou τόπος. C'étaient probablement des dépendances dans le genre de nos sacristies et de nos presbytères».

Ἡ δευτέρη ἐπιγραφή, ποὺ βρέθηκε σὲ χῶρο νεκροταφείου, ἔδωσε δίκαια τὸ δικαίωμα νὰ ταυτιστῇ ἡ ἔννοια τῶν κοινῶν τόπων μὲ τοὺς τοῦ κοινοῦ τάφους¹³. Ὁ Carratelli μάλιστα ὑποστήριξε πὼς «nei testi é designato di solito come κοινοὶ τάφοι e κοινοὶ τόποι o semplicemente τόποι»¹⁴.

Ἡ ἀπόλυτη ταύτιση τόπων καὶ τάφων εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, αὐθαίρετη.

Στὴν τρίτη ἐπιγραφή τῆς Βενετίας ἀναφέρεται κάποια τελετὴ, ποὺ γινόταν ἐπὶ τῶν τόπων καὶ ποὺ φαίνεται νὰ εἶχε ἰδιαίτερη σημασία. Ὁ Carratelli ταυτίζοντας κι ἐδῶ¹⁵ τὶς ἔννοιες ἐπὶ τῶν τάφων μὲ τὸ ἐπὶ τῶν τόπων συσχετίζει πολὺ σωστὰ τὴν ἐπιγραφή τῆς Βενετίας μὲ τὴν τέταρτη ἐπιγραφή, ποὺ βρέθηκε στὰ νεκροταφεῖα τῆς Ρόδου.

Ἀπὸ τὶς τρεῖς τελευταῖες ἐπιγραφὲς εἶναι φανερό πὼς οἱ τόποι αὐτοὶ συσχετίζονται ὅπωςδὴποτε μὲ τοὺς χώρους τῶν τάφων τῶν ἐταιρειῶν καὶ πρέπει νὰ ἐννοηθοῦν σὰν ἓνα εἶδος ἱερὰ τῶν νεκρῶν. Ἡ ἐπιγραφή τῆς Μαλῶνας — ἂν καὶ δὲν εἶναι βέβαιο πὼς ἀναφέρεται σὲ χώρους νεκροταφείων — προσθέτει, πὼς σὲ κάποιους τόπους ἐταιρειῶν ὑπῆρχαν κτήρια μὲ ἐπιπλα ἴσως, καὶ πὼς οἱ τόποι αὐτοὶ εἶχαν ἀνάγκη ἀπὸ ἐπισκευές. Ἡ ἐπισκευὴ τῶν τόπων ὅμως θυμίζει ἓνα χωρίο τοῦ Διοδώρου πολὺ διαφωτιστικό. Γράφει, δηλαδή, ὁ Διόδωρος (XX, 100,4), πὼς, ὅταν τελείωσε ἡ πολιορκία τοῦ Δημητρίου, οἱ Ρόδιοι «ἀνφοκοδόμησαν καὶ τὸ θέατρον καὶ τὰ πεπτωκότα τῶν τειχῶν καὶ τῶν

10. AM 25 (1900) σ. 108.

11. RA (1864) X, σ. 462.

12. Ὁ. π. σ. 465.

13. Carratelli, Annuario SIA I - II (1939 - 40) σ. 193,8.

14. Σ' ἐπιγραφή ἀπὸ τὴν Ἐπίδauρο ἡ σημασία τοῦ ὅρου κοινοὶ τόποι ταυτίζεται μὲ τὸ δημόσιοι τόποι ἢ δημόσια κτήρια. Ἐκεῖ πρόκειται γιὰ χῶρο ἱεροῦ.

15. Ὁ. π. σ. 193,8.

ἄλλων τόπων τοὺς καθηρημένους πολλῶν κάλλιον ἢ προϋπῆρχον». Ἄν συσχετίσουμε τὸ χωρίο αὐτὸ μὲ τὸ ἄλλο τῆς ἀρχῆς τῆς πολιορκίας, ὅπου ὁ ἴδιος γράφει, ὅτι οἱ Ρόδιοι γκρέμισαν « τοῦ θεάτρου τὸν περίβολον καὶ τὰς πλησίον οἰκίας, ἔτι δὲ τῶν ἱερῶν ἕνια, τοῖς θεοῖς εὐξάμενοι καλλίονα κατασκευάσειν σωθείσης τῆς πόλεως (XX, 93,1) », δὲν ξέρω ποιὰν ἄλλη σημασία μπορούμε νὰ δώσουμε στὴ λέξη *τόποι*, πού εἶναι *καθηρημένοι* ἔκτος ἀπὸ τὸν *ἀρχιτεκτονικὰ ὁργανωμένο χῶρο*, τὸ κάποιο ἱερό.

Βέβαια δὲ βγαίνει τὸ συμπέρασμα, πὼς οἱ *τόποι* τοῦ Διοδώρου καὶ οἱ *τόποι* τῶν ἐπιγραφῶν μας ταυτίζονται, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅμως δὲ γίνεται νὰ προσπεράση κανεὶς τὸ χωρίο αὐτὸ τοῦ Διοδώρου, χωρὶς νὰ τὸ συσχετίσῃ μὲ τοὺς *τόπους* τῶν ἐπιγραφῶν¹⁶.

Ἐπειδὴ δὲν ἔχουν δημοσιευθῇ ἀκόμη τὰ συμπεράσματα τῶν ἰταλικῶν ἀνασκαφῶν ἀπὸ τῆ μεγάλης νεκρόπολι τῆς Ρόδου, δὲν μπορεῖ κανεὶς, ἂν δὲν ἔχῃ δεῖ τὰ νεκροταφεῖα τῶν ροδιακῶν ἐταιρειῶν, νὰ καταλάβῃ καλὰ τὴ μορφή, τὸ χαρακτήρα, τὸ πλῆθος καὶ τὴν ποικιλία τους. Γενικὰ ὅμως μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ἕνας χῶρος ἱσοπεδωμένος, χωρισμένος ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη περιοχὴ μὲ δυνατὰ ὅρια — ριζιμιούς λαξευμένους βράχους τίς πιὸ πολλές φορές — ἀποτελεῖ τὸ χῶρο, ὅπου κατασκευάζονται οἱ τάφοι σκαμμένοι κάθετα ἢ ὀριζόντια μέσα στὸ μαλακὸ ροδίτικο βράχο ἢ στὴ γῆ¹⁷.

Ἔτσι δημιουργεῖται ἕνας χῶρος – τόπος, πού διαιρεῖται σὲ ἰδιαίτερα συγκροτήματα τάφων. Κάθε τέτοιο συγκρότημα ἀνήκει ἴσως σ' ἕνα κοινόν, μιὰν ἐταιρεία, καὶ ἀποτελεῖ « τοὺς τοῦ κοινοῦ τάφους » πού εἶδαμε στίς πιὸ πάνω ἐπιγραφές.

Δυστυχῶς ἀπὸ τίς ἀνασκαφές πού ἔγιναν ὡς τώρα στὰ ροδίτικα νεκροταφεῖα δὲ λύθηκε, ἀνάμεσα στ' ἄλλα προβλήματα, καὶ τοῦτο πού προβάλλει τώρα, ἂν δηλαδὴ ὑπῆρχαν μέσα στὰ συγκροτήματα τῶν νεκροταφείων τῶν ἐταιρειῶν κτήρια γιὰ τίς συγκεντρώσεις τῶν ἐταίρων καὶ γιὰ τίς τελετές τους¹⁸. Ἀπὸ τίς ἀνασκαφές ἐξ ἄλλου καὶ ἀπὸ τὰ τυχαῖα εὐρήματα μέσα στὴν πόλη εἶναι γνωστὲς ἐννέα ἐπιγραφές κοινῶν¹⁹, χωρὶς νὰ ὑπάρχῃ καμιὰ βεβαιότητα πὼς εἶχαν κάποια σχέση μὲ τὸ χῶρο, ὅπου βρέθηκαν. Καὶ ἀφοῦ βρίσκουμε συχνὰ ἐντοιχισμένα σὲ ὑστερορρωμαϊκὲς κατασκευὲς κομμάτια ἀπὸ τεφροδόχες καὶ ἐπιτύμβιες πλάκες, τίποτα δὲ μᾶς πείθει, πὼς τέτοιοι *τόποι* συγκεντρώσεως τοῦ κοινοῦ μπορεῖ νὰ ὑπῆρχαν καὶ μέσα στὴν πόλη.

Ἔτσι, νομίζω πὼς εἶμαι πιστὸς στὰ μέχρι τώρα ἐπιστημονικὰ δεδομένα, ἂν καταλήξω στὸ συμπέρασμα, ὅτι οἱ *τόποι* τῆς ἐπιγραφῆς μας εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο, μερικοὶ ἀρχιτεκτονικὰ διαμορφωμένοι χῶροι (ἱερά ;) στὴ νεκρόπολι μᾶλλον τῆς Ρόδου, ὅπου οἱ ἐταιρεῖες εἶχαν τὰ κοινὰ νεκροταφεῖα τους καὶ ἔκαναν « συνόδους » καὶ θρησκευτικὲς τελετές²⁰.

16. Ἐπιγραφικὰ οἱ ροδιακὲς ἐταιρεῖες ἀρχίζουν τὸν 3ο αἰῶνα. Βλ. Carratelli, δ.π. σ. 193,8.

17. Στὸ Cl. Rh. I (1928), 52 εἰκ. 35 ὑπάρχουν μερικὰ στοιχεῖα. Βλ. καὶ A. Majuri, Nuova Silloge epigrafica 121, εἰκ. 1 καὶ γιὰ τίς ὑπόγειες κατασκευὲς Dyggve, Lindos III, 1 σ. 247.

18. Σημειῶνω ἐδῶ πὼς μένει ἐντελὼς ἀνοικτὸ τὸ μεγάλο θέμα τί ρόλο ἔπαιζαν οἱ τόσο πολυάριθμες αὐτὲς ἐταιρεῖες — ὡς σήμερα ξέρομε 172 τέτοιες ἐταιρεῖες — στὴ γενικότερη ζωὴ τῆς Ρόδου. Τοῦτο τὸ λέω γιὰτὶ δὲν πιστεῶ πὼς μόνο οἱ κοινὲς γιορτές, οἱ κοινὲς ταφές καὶ ἡ κοινὴ λατρεία μπορούν νὰ μᾶς ἱκανοποιήσουν, ὅταν ξέρομε πὼς ἡ πόλι ἔχει ἰδιαίτερη κρατικὴ ὑπηρεσία γιὰ τοὺς ξένους.

19. Ἐπιγραφὲς σχετικὲς μὲ κοινὰ, πού ἔχουν βρεθῇ μέσα στὴν πόλη: Carratelli, Annuario SIA I - II (1939 - 40) « Per la Storia dei κοινὰ in Rodi ἀριθ. 8, 11, 13, 15, 16. Καὶ Γρηγ. Κωνσταντινοπούλου, « Ἐπιγραφὰι ἐκ Ρόδου » ΑΔ 18 (1963): Μελέται ἀριθ. 1, 2, 24, 52 καὶ αὐτὴ πού δημοσιεύομε ἐδῶ.

20. Τὴν ἔννοια ἐξ ἄλλου τοῦ κανονικὰ διαμορφωμένου χώρου τὴ βρίσκομε μέσα στὴν πόλι τῆς

Χρονολογία. Έσωτερικό στοιχείο για τη χρονολόγηση της επιγραφής μας έχουμε τον ιερέα *Σώδαμος*.

Από την έρευνα, που έχει κάνει ως σήμερα η V. Grace, βγαίνει το συμπέρασμα πως ο ιερέας *Σώδαμος* είναι γνωστός από σφραγίδες ροδιακών ἀμφορέων, που χρονολογούνται πριν από το 225 π. Χ.²¹. Ο τύπος όμως της γραφής και η μορφή των γραμμάτων της επιγραφής μας ταιριάζουν πιο πολύ με επιγραφές του 2ου αἰ. π. Χ., παρά με επιγραφές χρονολογημένες πάνω από το 225 π. Χ.

Θα μᾶς διευκόλυνε πολύ, ἂν ἡ επιγραφή μας μπορούσε νὰ χρονολογηθῇ, ἔστω πρὸς τὰ τέλη τοῦ 3ου αἰῶνα, γιατί ἔτσι θὰ ἦταν πιο εὐκολος ὁ συνδυασμός της με τὶς ἐπισκευές, που ἔγιναν ὕστερα ἀπὸ τὸν καταστρεπτικὸ σεισμὸ τοῦ 227/6 π. Χ. Δὲ συμβαίνει ὅμως κάτι τέτοιο, γιατί ὁ τύπος τῆς γραφῆς καὶ ἡ μορφή τῶν γραμμάτων τὴν κατεβάζουν πιο σίγουρα γύρω στὰ μέσα τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνα²².

ΓΡΗΓ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ρόδου. Ο ῥήτωρ Αἴλιος Ἀριστείδης γράφει στὸ Ροδιακὸ του (XLIII, 3) ὅτι « ἡ ἀκρόπολις τῆς Ρόδου ἦτο πεδίων καὶ ἄλσων μεστή » (Βλ. Ἰ. Κοντῆ, Συμβολὴ εἰς τὴν μελέτην τῆς ρυμοτομίας τῆς Ρόδου, σ. 4 καὶ π.). Ο Καραύζιος ἀπόδωσε τὴν ἔννοια τοῦ « πεδίου » με τὴ δική μας λέξη *ἱσώμα* (Χ. Καραύζου, Ρόδος, σ. 65). Ο Κοντῆς ἐρεῦνησε τὴ διαμόρφωση ὅλης τῆς περιοχῆς τοῦ σημερινοῦ Μόντε Σμιθ (ΠΑΕ 1952, σ. 551 κ.ἑ.) καὶ τὴ συσχέτισε με τὴ διαμόρφωση τοῦ χώρου ποὺ ἔπιανε ὅλη ἡ ἀρχαία πόλη. Ἀποκάλυψε ἔτσι, πὼς σὲ ὅλη αὐτὴ τὴν περιοχὴ διακρίνονταν ὡς τὰ 1950, καὶ ἀκόμη σχεδὸν ὡς σήμερα, μεγάλοι ἴσιοι τετράγωνοι χῶροι (Ἰ. Κοντῆ, Διαίρεσις τῶν Θουρίων ΑΕ 1956, σ. 110), ταρατσεσ με διαστάσεις 201 × 201 μ. περίπου. Αὐτὰ τὰ τετράγωνα *ἱσώματα* χωρίζονται σὲ μικρότερα παραλληλόγραμμα, ποὺ ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ἀκρόπολιν τῆς Ρόδου ἔφταναν, κατεβαίνοντας μαλακά χωρὶς μεγάλες ὕψομετρικὲς διαφορές, ὡς τὴ γύρω παραλία (ΠΑΕ 1952, σ. 550).

Ἡ διαμόρφωση τοῦ χώρου σὲ ταρατσεσ, ἱσώματα, φαίνεται πὼς ἔγινε κανόνας στὴ ροδιακὴ χωροδιάταξιν καὶ, με ἀνάλογες παραλλαγές καὶ προσαρμογές στὶς ἐδαφικὲς διαφορές, ξεπέρασε τὰ τείχη τῆς ἀρχαίας πόλης καὶ ἄρχισε νὰ ἐπεκτείνεται καὶ στὴ νεκρόπολιν τῆς Ρόδου καὶ ἀκόμη πέρα πέρα (στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια ἡ ταρατσωτὴ διάταξιν γνώρισε μεγάλες πραγματώσεις στὴ ροδιακὴ περιοχὴ, πρὸ πάντων δὲ σκηνογραφικὲς διαμορφώσεις (Ἰ. Κοντῆ, *Gnomon* (1963) σ. 399).

21. Βλ. πιο πάνω σημ. 4. Ἡ δ. Grace εἶχε τὴν εὐγενὴ καλοσύνη νὰ ἀπαντήσῃ πρόθυμα, ὅπως πάντα, σὲ σχετικὸ ἐρώτημά μου, πὼς ἡ χρονολόγηση ποὺ ἀναφέρει στὴν *Hesperia* Χ, σ. 144 μᾶλλον δὲν εἶναι σωστὴ καὶ ὅτι ὁ *Σώδαμος* ἀπὸ τὰ μέχρι τώρα συμπεράσματα πρέπει νὰ χρονολογηθῇ στὸ Late third quarter of the third Century B.C. Τῇ δ. Grace τὴν εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ ἐδῶ θερμά.

22. Ἡ διαφορὰ τῆς γραφῆς γίνεται αἰσθητὴ ἂν παραβάλουμε τὶς ἐπιγραφές 110 καὶ 111 με τὶς 212 ὡς 216 τοῦ Lindos II, 1, ἀπὸ ὅπου φαίνεται πὼς ἡ γραφὴ τῆς δικῆς μας ἐπιγραφῆς ταιριάζει πιο πολὺ με τὶς τελευταῖες.

Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειώσω σὰ σχετικὲς με τὴ δική μας τὶς ἐπιγραφές : α) στὸ IG 9, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ « τὰν ἀνοικοδομάν τοῦ τοῖχου καὶ τῶν μναμείων τῶν πεσόντων ἐν τῷ σεισμῷ » (κανέναν δὲ χρονολόγησε αὐτὴ τὴν ἐπιγραφή καὶ β) στὸ *Annuario SIA* VIII - IX (1925 - 26) σ. 322,5, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ ὅσους ἔδωσαν χρήματα « εἰς τὰν ἐπισκευάν τῶν τάφων καὶ τοῦ ὕλικου » τοῦ κοινοῦ, χωρὶς ἐνδειξὴ πὼς ἡ ἐπισκευὴ ἔγινε ὕστερα ἀπὸ κάποια καταστροφὴ.

ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

(Πί ν. 31 — 36· Παρένθ. Πί ν. Α' - Β')

Στή Ρόδο υπάρχουν πέντε ἀμφιπρόσωπες εἰκόνες¹: 1) **Ὁδηγήτρια καὶ Ἅγιος Νικόλαος**. Βρέθηκε, κατὰ πληροφορία τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Ρόδου κ. Σπυρίδωνος, τὸ 1962, στὸ παλιὸ ὀστεοφυλάκιο τῆς ἐκκλησίας Εἰσοδία τῆς Παναγίας στὸ Νιοχώρι². Παρουσιάστηκε στὴν Ἐκθεση Βυζαντινῆς Τέχνης Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς Ὁδηγήτριας³. Ἔχει σωζόμενες διαστάσεις $1.15 \times 0,69$ μ.

2) **Παντοκράτωρ καὶ Σταύρωση**. Εἶναι τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων στὸ ὁμώνυμο μαράσι. Παρουσιάστηκε στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθεση⁴. Ἔχει διαστάσεις $1.29 \times 0,83$ μ.

3) **Ὁδηγήτρια καὶ Σταύρωση**. Εἶναι δεσποτικὴ στὸ τέμπλο τῆς Παναγίας στὴ Λίνδο⁵. Ἔχει διαστάσεις $1.22 \times 0,81$ μ.

4) **Ὁδηγήτρια καὶ Γέννηση τῆς Παναγίας**. Βρίσκεται στὴν ἐκκλησίᾳ Σταυρὸς τοῦ χωριοῦ Ἀπόλλωνα, στὸ προσκυνητάρι, στὸ νότιο τοῖχο δίπλα στὸ τέμπλο⁶. Ἔχει διαστάσεις $0,78 \times 0,59$ μ.

5) **Κοίμηση τῆς Παναγίας καὶ σταυρὸς μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους**. Βρίσκεται ἐπίσης στὸ τέμπλο τῆς Παναγίας στὴ Λίνδο. Ἔχει διαστάσεις $1.31 \times 0,77$ μ.

Στὴν ἐργασία αὐτὴ ἐξετάζεται μόνον ἡ πρώτη εἰκόνα, τῶν Εἰσοδίων. Οἱ ἄλλες, ποὺ θὰ μελετηθοῦν χωριστά, ἀναφέρονται ἐδῶ, γιατί ἀνήκουν στὴν ἴδια κατηγορία τῶν ἀμφιπρόσωπων εἰκόνων. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὸ κι οἱ πέντε βρίσκονται στὴ Ρόδο· μάλιστα σ' ἓναν ἀριθμὸ ποὺ δὲν εἶναι διόλου ἀσήμαντος γιὰ ἓνα νησί ποὺ βρισκόταν μακριὰ ἀπὸ τὸ κέντρο καὶ ποὺ δὲν εἶναι πολλὰ ἀκόμη γνωστὰ γιὰ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ φυσιογνωμία του. Ὑστερα, ὅπως διαπιστώνεται ἀπὸ τὴ θέση τους — εἰκόνες τῆς Λίνδου —

1. Στὴν ὑπόλοιπη Δωδεκάνησο ἐγίνε μικρὴ ἐρευνα, χωρὶς ἀποτέλεσμα. Μόνον στὴ Νίσυρο, ὅπως μὲ πληροφορήσε ὁ Ἐφορος Ἀρχαιοτήτων κ. Γρηγ. Κωνσταντινόπουλος, ὑπάρχει μιὰ μικρὴ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα, ποὺ δὲν μπόρεσα νὰ δῶ. Ὑστερα καὶ στὴ Ρόδο, καθὼς, γιὰ διάφορους λόγους, ἡ ἐρευνα δὲν ἦταν πολὺ συστηματικὴ, δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑπάρχουν κι ἄλλες εἰκόνες.

2. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πέντε μαράσια, τοὺς συνοικισμοὺς ποὺ ἀναπτύχθηκαν στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας ἔξω ἀπὸ τὴν τειχογυρισμένη μεσαιωνικὴ πόλη. Βλ. Χ. Ι. Καρούζου, Ρόδος, 1949, σ. 61.

3. Σχετικὸ λῆμμα εἶναι στὸν κατάλογο τῆς ἐκθέσεως, Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, Ἀθῆναι 1964, σ. 221 ἀριθ. 216. D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi*, München 1965, σ. 318 ἀριθ. 35.

4. Βυζαντινὴ Τέχνη, συμπλήρ. σ. 12 ἀριθ. 713. D. Pallas, ἔ.ἀ. σ. 317 ἀριθ. 33.

5. Ἄ. Ὁρλάνδου Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τ. ΣΤ' 2 (1948) σ. 211. Δὲν ἀναφέρει ὅτι εἶναι ἀμφιπρόσωπη. D. Pallas, ἔ.ἀ. σ. 317 ἀριθ. 32.

6. P. Lojacono, *Pitture parietali bizantine rodiate*, Atti dell' VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 1953, τ. Β', σ. 181. Δὲν ἀναφέρει ὅτι εἶναι ἀμφιπρόσωπη.

ή συμπεραίνεται από τις διαστάσεις τους — οι υπόλοιπες — είναι μάλλον όλες δεσποτικές.

Οι τελευταίες είναι σε εκκλησίες νεώτερες, που χτίστηκαν ή ανακαινίστηκαν το 18ο ή 19ο αιώνα στον τύπο της βασιλικής με καμάρες των 'Αγίων 'Αναργύρων και στον ντόπιο ρυθμό με νευρωτά σταυροθόλια, ίσως από επίδραση της ιπποτικής υστερογοθικής αρχιτεκτονικής — των Εισοδίων και του Σταυρού, όπως χτίζονται οι ένοριακές εκκλησίες στη Ρόδο και στ' άλλα νησιά⁷.

Οι αμφιπρόσωπες εικόνες έτσι, μεταφερμένες από τις παλιότερες ή από άλλες εκκλησίες δε βρήκαν θέση στα καινούρια τέμπλα. Και μόνο ή εικόνα στ' 'Απόλλωνα πήρε τιμητική θέση στο προσκυνητάρι στον νότιο τοίχο, όπου είναι συνήθως ή εικόνα που στ' όνομά της τιμάται ή εκκλησία. Των 'Αγίων 'Αναργύρων ήταν ακουμπισμένη με άλλες στον τοίχο του ιερού, πίσω από την 'Αγία Τράπεζα, σά σε πρόχειρο σκευοφυλάκιο, και των Εισοδίων ήταν στο όστεοφυλάκιο, όπου βάζουν δσες είναι κατεστραμμένες και τις έχουν για άχρηστες.

'Από τις πέντε εικόνες μόνο οι 'Οδηγήτριες της Λίνδου και τ' 'Απόλλωνα λιτανεύονται. Μάλιστα της Λίνδου λατρεύεται ιδιαίτερα την Τρίτη της Λαμπρής, σύμφωνα μ' ένα ντόπιο έθιμο, άνθρωποι του χωριού τη σηκώνουν στον ώμο τους και τη γυρίζουν από σπίτι σε σπίτι, νά τὰ εύλογήση. 'Ακόμη τη θεωρούν θαυματουργή και τη βγάζουν από το τέμπλο, κάθε που θά τη ζητήσουν σε σπίτι που έχουν άρρωστο. Την ίδια μέρα της Λαμπρής γυρίζουν και τη σύγχρονη της εικόνα του Παντοκράτορα⁸, από το ίδιο τέμπλο, και τη νεώτερη του Προφήτη 'Ηλία⁹.

Κι οι δυο εικόνες έχουν ξύλινη, μακριά λαβή, δεμένη με σίδερα ή καρφωμένη στην πίσω πλευρά, όπως έχουν και πολλές μεταγενέστερες εικόνες της Ρόδου που λιτανεύονταν. Στην 'Οδηγήτρια της Λίνδου ή λαβή κρύβει μέρος από τη Σταύρωση, άρα είναι μεταγενέστερη, και τ' 'Απόλλωνα είναι ζωγραφισμένη με άπλο γεωμετρικό σχέδιο στα χρόνια που επιζωγραφίστηκε, όπως φαίνεται, ή Γέννηση της Παναγίας. Οι υπόλοιπες, εκτός από των Εισοδίων, που είναι κατεστραμμένη στο κάτω μέρος, δεν έχουν σημάδια που νά δείχνουν πώς τις κρατούσαν στίς λιτανείες.

ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Στην πίσω όψη της εικόνας υπήρχαν δύο στρώματα και τὰ δύο με παράσταση του 'Αγίου Νικολάου. Οι παραστάσεις θά έξεταστούν με χρονολογική σειρά και θά αναφέρονται σάν πρώτος — ό παλιότερος — και δεύτερος 'Αγιος Νικόλαος¹⁰.

'Η προετοιμασία του ξύλου είναι και στίς δυο πλευρές όμοια: γύψωμα σε άσπρο ύφα-

7. 'Α. 'Ορλάνδου, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Ρόδου, ABME τ. ΣΤ' 1, σ. 107 - 108.

8. 'Ε.ά. τεύχ. 1, σ. 211.

9. Lindos III : II, Ejnar Dyggve, Le sanctuaire d'Athana Lindia et l'architecture lindi-
enne, σ. 536, εικ. XIV, 11.

10. Όταν διαπιστώθηκε στο έργαστήριο του Βυζαντινού Μουσείου ότι ό πρώτος άγιος σωζόταν σε σημαντική επιφάνεια, αποφασίστηκε νά αφαιρεθί το μεταγενέστερο στρώμα. Τελικά, παρά τις προσπάθειες, δεν μπόρεσε νά σωθί άπ' αυτό ούτε μικρό μέρος, γιατί ή επιζωγράφηση ήταν με τέτοιο τρόπο που κάθε απόπειρα ήταν επικίνδυνη.

Στην παράσταση της 'Οδηγήτριας δεν διαπιστώθηκε επιζωγράφηση. 'Ο καθαρισμός και ή στερέωση της εικόνας, καθώς και της εικόνας των 'Αγίων 'Αναργύρων έγιναν από τον ζωγράφο - συντηρητή κ. Τάσο Μαργαριτόφ, την κ. Φλ. Καλαμάρα και τον κ. Στ. Παπαγεωργίου.

σμα, μάλλον από λινάρι, με ίδιο φάδι στημόνι. Το βάθος και οι φωτοστέφανοι είναι με φύλλα χρυσοῦ ἀπλωτά. Στους φωτοστέφανους και στα φορέματα ὑπῆρχαν τρύπες και καρφιά, που δείχνουν πὼς ἦταν σκεπασμένα με μετάλλινα καλύμματα.

Ἡ διατήρηση τῆς εἰκόνας εἶναι μέτρια, σχεδὸν κακή. Οἱ ζωγραφισμένες ἐπιφάνειες ἔχουν φθορὰ πολὺ, ὅμως τὰ ἀπολεπισμένα ἢ κατεστραμμένα ὡς τὸ ξύλο κομμάτια, που πιάνουν μεγάλη ἔκταση στὸ σύνολο — κυρίως στὴν πλευρὰ τοῦ Ἀγίου Νικολάου — εἶναι εὐτυχῶς τὸ περισσότερο σὲ δευτερώτερα σημεῖα και τὰ πρόσωπα εἶναι ἀπείραχτα στὸ μεγαλύτερο μέρος τους. Ἔτσι ἡ ὄψη τῶν μορφῶν δὲν ἀλλοιώνεται οὐσιαστικά ἀπὸ τίς φθορές, που γεννᾶνε κι ἓνα αἶσθημα θαυμασμοῦ, γιὰ τὸ τί θὰ ἦταν στὴν ἀρχὴ ἡ εἰκόνα. Τὸ ξύλο εἶναι πολὺ σκεβρωμένο και καταφαγωμένο ἀπὸ τὸ σαράκι και λείπουν μεγάλα κομμάτια του στὶς ἄκρες, πιὸ μεγάλα στὸ κάτω μέρος. Ἀπὸ τὸ πλαίσιο, που εἶναι ἀπὸ τὸ ίδιο ξύλο, κομμένο λοξά, μένει μόνο ἐπάνω ἓνα μέρος.

Οἱ στενὲς πλευρὲς εἶναι λεῖες, ἐνῶ ἀπὸ τίς μορφές τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας και τῶν ἀγγέλων, που εἰκονίζονται σὲ μικρὴ κλίμακα στὶς ἄκρες τῶν παραστάσεων, λείπει παραπάνω ἀπὸ τὸ μισό τους σὲ πλάτος. Εἶναι φανερό πὼς ἔκοψαν, γιὰ νὰ στενέψουν, τὰ πλάγια τὴν εἰκόνα, με τὸ σκοπὸ νὰ τὴν ταιριάξουν, πολὺ πιθανό, στὸ δεσποτικὸ διάχωρο ὑστερώτερου τέμπλου. Ὁχι πάντως τῆς Παναγίας τῶν Εἰσοδίων, γιατί τὸ πλάτος που ἔχει τὸ προορισμένο γιὰ τὴν Παναγία δεσποτικὸ ἄνοιγμα τοῦ τέμπλου τῆς ἐκκλησίας, 0,845 μ., δὲν συμφωνεῖ με τὸ σωζόμενο πλάτος τῆς εἰκόνας.

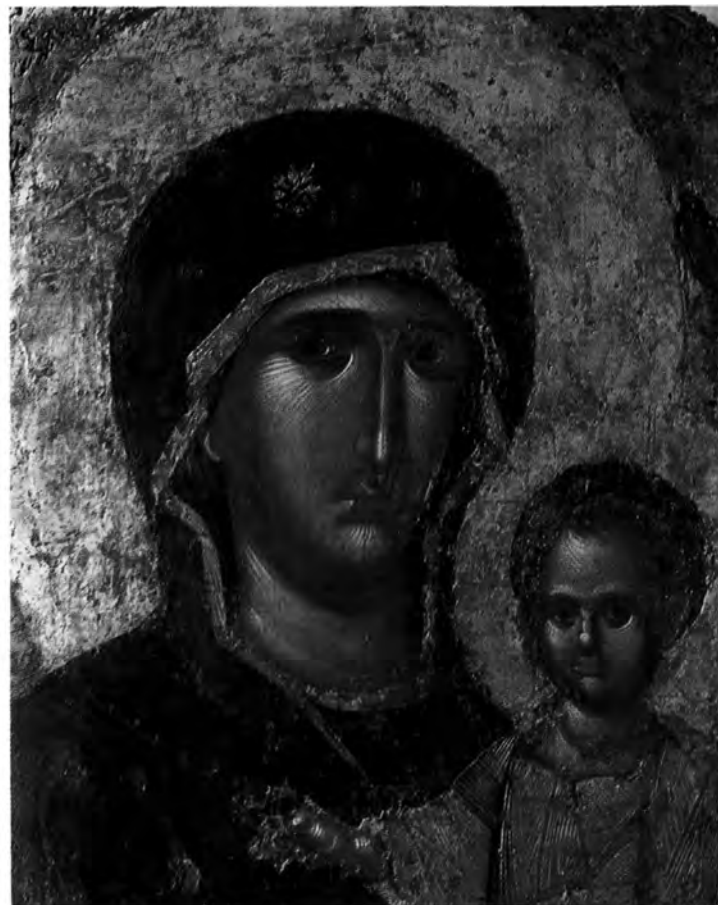
Αὐτὸ ὕστερα θὰ ἔγινε μετὰ τὴν ἐπιζωγράφηση τοῦ Ἀγίου, γιατί εἶναι με τέτοια ἐπιμονὴ και προσοχὴ δουλεμένη ἡ δεύτερη μορφὴ του, ὥστε φαίνεται ἀπίθανο πὼς ὁ ζωγράφος του δὲν ἔπιασε νὰ ζωγραφίσῃ ἀπὸ τὴν ἀρχή, πιὸ μέσα, ὁλόκληρες τίς μορφές τοῦ Χριστοῦ και τῆς Παναγίας, γιὰ νὰ ὁλοκληρώσῃ τὴ σύνθεση.

Τὰ στοιχεῖα που ὑπάρχουν γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς εἰκόνας στὸ ἀρχικὸ της μέγεθος εἶναι τὰ μέρη που λείπουν ἀπὸ τίς λαϊνὲς μορφές κι ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, και τὸ πλαίσιο, που ἐπειδὴ δὲν ἔχει τελείωμα ἦταν ἴσως πλατύτερο ἀπὸ τὸ σωζόμενο 0,045 μ., ἴσως 0,06 μ. ὅπως σὲ ἀνάλογες εἰκόνες. Μ' αὐτὰ τὰ δεδομένα μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε πὼς οἱ πρῶτες διαστάσεις της θὰ ἦταν τουλάχιστον $1.26 \times 0,88$ μ.

Α'. Ἡ Ὁδηγήτρια (Πί ν. 31 — 33· Παρένθ. Πί ν. Α').

Ἡ Παναγία ἔχει τὸ δεξι χέρι σὲ σχῆμα δεήσεως. Ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ με πλάγια κίνηση και κρατεῖ με τὸ χαμηλωμένο ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητάριο, ἀκουμπισμένο στὸ πόδι. Οἱ δύο ἄγγελοι στὶς ἄκρες — σώζεται καλύτερα ὁ δεξιὸς (Πί ν. 33) — εἰκονίζονται σὲ στάση τριῶν τετάρτων, ὡς τὴ μέση. Δεξιά, ἀνάμεσα στὸν ἑνσταυρο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ και στὸν ἄγγελο εἶναι τὸ μονόγραμμα IC, με χρυσὰ γράμματα και συμπληρωματικὰ στοιχεῖα σὲ κόκκινο κύκλο, και ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Παναγία σώζονται τὸ Δ και μέρος τοῦ Η ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ *Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ*. Στὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας ὑπάρχουν τέσσερα στρογγυλὰ σημάδια, χαραγμένα με ἀνθίβολο — στὸ ἓνα μάλιστα φαίνονται στὸ περίγραμμά του και κανονικὲς τρύπες ἀπὸ καρφιὰ — μάλλον ἀχνάρια ἀπὸ κοσμήματα τοῦ μετάλλινου φωτοστέφανου¹¹.

11. Ἀνάλογα σημάδια ὑπάρχουν στὸ μαφόριο τῆς Τριχερούσας τοῦ Χελανδαρίου. Βλ. Sv. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, τ. V (1956) εἰκ. 15.



ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ 21 (1966)

Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου : α - β. Ἡ Ὁδηγήτρια καὶ λεπτομέρεια αὐτῆς

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ

ΠΙΝΑΞ Α'

Ἡ Παναγία φορεῖ βαθυκάστανο πρὸς τὸ μενεξεδι μαφόριο μὲ σκοτεινότερες, στὸ ἴδιο χρῶμα, πλατιᾶς πτυχές, μὲ τὸ συνηθισμένο χρυσοῦ κόσμημα στὸ κεφάλι καὶ ἴχνη χρυσοῦ, μᾶλλον ἀπὸ τὸ δεύτερο στὸν ὄμο. Στὴν ἄκρη τοῦ χεριοῦ φαίνεται τὸ γαλάζιο φόρεμα καὶ στὸ κεφάλι, κάτω ἀπὸ τὸ μαφόριο, ὅμοια γαλάζιο τὸ μαντίλι¹². Οἱ παρυφές εἶναι κεραμιδιᾶς μὲ χρυσὲς παράλληλες γραμμές, προοπτικὰ μειωμένες ἀπὸ ἑξὶ ὡς τρεῖς.

Τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ ἔχει ζεστὸ κεραμιδιᾶς χρῶμα μὲ χρυσὲς γραμμές σ' ὅλη τὴν ἐπιφάνεια, ποὺ σφηνώνονται σὲ ἀκτινωτοὺς σχηματισμοὺς ἀνάμεσα στὶς σκοτεινότερες πτυχές του. Τὸ « σημεῖον » (clavus) καὶ ἡ πλατιά γραμμὴ ποὺ ξεχωρίζει τὸ δεξιὸ χέρι ἀπὸ τὸ σῶμα εἶναι βαθυγάλαζα, ἐνῶ ἡ παράλληλη γραμμὴ ποὺ ξεχωρίζει τὸ μέρος τοῦ ρούχου ποὺ ἔρχεται ἀπὸ πίσω καὶ τυλίγει τὸν ἀριστερό του ὄμο μὲ τὸ χέρι ἔχει τὸ κεραμιδιᾶς χρῶμα τῶν πτυχῶν.

Τὰ πρόσωπα, ποὺ εἶναι ὅμοια πλασμένα, δὲν μοιάζουν ἰδιαίτερα φυσιογνωμικά. Τῆς Παναγίας ἔχει σχῆμα ὡσειδὲς καὶ τὰ χαρακτηριστικά, συμμορφωμένα στὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα, εἶναι σχεδιασμένα μὲ ἀνοιχτὲς καμπύλες καὶ εὐθεῖες γραμμές γύρω ἀπὸ τὸν κατακόρυφο ἄξονα, ποὺ τὸν στηρίζει ἡ ἴσια μύτη. Στὸ στρογγυλεμένο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ οἱ καμπύλες εἶναι πιὸ κλειστές, ταιριαστά μὲ τὴν παιδική μορφή, καὶ οἱ ὄγκοι ζωηρότεροι. Ἀνάλογα εἶναι σχεδιασμένα τὰ χέρια.

Τὸ πλάσιμο εἶναι καθαρὰ ζωγραφικόν, χωρὶς γραμμικά περιγράμματα. Ὁ προπλασμός, σὲ χρῶμα μέτριο καστανὸ πρὸς τὸ καφέ, περιορίζεται στὶς ἄκρες καὶ στὴ σκιά τῶν χαρακτηριστικῶν, ἐνῶ τὸ φῶς ποὺ πέφτει ἀπὸ μπροστὰ κι ἐπάνω, δίνει πλατιᾶς ἐπιφάνειες στὸ χρῶμα τῆς ἀνοιχτῆς ὥχρας. Ἐλαφρὸ κόκκινο ἀπλώνεται στὰ μάγουλα καὶ στὴν ἄκρη τῆς μύτης καὶ συμπληρώνεται μὲ πράσινο - λαδί στὶς σκιές, στὶς ἄκρες. Ἡ σχέση τῶν φωτισμένων μὲ τὰ σκιερὰ μέρη εἶναι ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικά τῶν μορφῶν τῆς παραστάσεως.

Τὰ χρώματα εἶναι διαλυμένα σὲ λεπτές γραμμές, ποὺ ἀνοίγονται ἀκτινωτές, πρὸς τὴν περιφέρεια στὰ μάγουλα τῆς Παναγίας καὶ ἀπλώνονται μὲ ἀνοιχτὲς καμπύλες στὰ ὑπόλοιπα φωτεινὰ καὶ σκιασμένα μέρη. Ὑστερα, ζωηρὲς καὶ εὐκαμπτες ἄσπρες γραμμές φωτίζουν τὰ σημεῖα ποὺ προεξέχουν καὶ γίνονται πλατιᾶς πινελιᾶς στὸ χέρι τῆς Παναγίας καί, μὲ ἄδρὸ ἀνατομικὸ πλάσιμο, στὴ μύτη τοῦ παιδιοῦ.

Τὰ γνωρίσματα αὐτῆς τῆς τεχνικῆς¹³: Τὸ πλάσιμο μὲ τὰ χρώματα ἀπλωμένα σὲ γραμμές, περιγράμματα ἀκαθόριστα βυθισμένα στὴν ὁμαλὴ διαβάθμιση ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, φυσικὰ φωτισμένες ἐπιφάνειες καὶ ζωηρὰ φῶτα ἔχουν ὅμοια ἢ μὲ μετριάσμενες τίς φωτεινὲς γραμμές ὁ Ἅγιος Γεώργιος τῆς Μυτιλήνης¹⁴, οἱ ἀμφιπρόσωπες Εὐαγγελισμοὶ καὶ Ψυχοσώστρια¹⁵, Ὁδηγήτρια καὶ Σταύρωση¹⁶ τῆς Ἀχρίδας, ὁ Ἅγιος Γεώργιος

12. Τὸ γαλάζιο, λίγο πιὸ ἀνοιχτό, δείχνει τὴν ἴδια σύνθεση καὶ ποιότητα μὲ τὸ ὠραῖο γαλάζιο στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας στὴ Σταύρωση ἀριθ. 169 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Βυζαντινὴ Τέχνη, εἰκ. 186.

13. Μ. Γ. Σωτηρίου, Παλαιολόγειος εἰκὼν τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, τ. Α' (1959), Ἀθῆναι 1964, σ. 81 - 82 καὶ 84 - 86.

14. Βυζαντινὴ Τέχνη, εἰκ. 236.

15. D. Talbot - Rice, Art Byzantin, Paris - Bruxelles 1959, πίν. XLI - XLIII. V. Djurić - Sv. Radojčić, Ikone de Yougoslavie, Belgrade 1961, πίν. XVII - XXI καὶ Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, München 1962, πίν. 18 - 23.

16. Djurić - Radojčić, ἑ.ἀ. πίν. IV - VI καὶ Felicetti - Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten - Lausanne 1956, πίν. 54, 55 καὶ 89 A.

της Παναγίας Τρυπητής στο Αίγιο¹⁷, ή 'Οδηγήτρια του Χελανδαρίου¹⁸, ο Παντοκράτωρ και ή 'Οδηγήτρια του 'Ελληνικού 'Ινστιτούτου της Βενετίας¹⁹, ή ἀμφιπρόσωπη Τριχερούσα και 'Αγιος Νικόλαος του Χελανδαρίου²⁰, ή 'Οδηγήτρια του Pimen²¹ και ο ἀρχάγγελος Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου²².

Θαυμάσια πλασμένη ή 'Οδηγήτρια μοιάζει περισσότερο στην τεχνική και στα χρώματα με την παλιότερη ἀμφιπρόσωπη Εὐαγγελισμός και Ψυχοσώστρια της 'Αχρίδας και με τὸν ἀρχάγελο Μιχαήλ, πὸ εἶναι πολὺ μεταγενέστερός της, ὅπως δείχνουν κι οἱ πυκνές, πιὸ ἄτονες και ψυχρὲς γραμμές.

Τεχνοτροπικά ή παράσταση συνδέεται με ἔργα ἐπίσης της παλαιολόγιας ζωγραφικής, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες και φορητὲς εἰκόνες, πὸ χρονολογῶνται στὰ τέλη τοῦ 13ου κι ὡς τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰώνα.

Σημαντικὴ εἶναι ή σχέση της πρῶτα με τὰ ψηφιδωτά και τίς τοιχογραφίες στο καθολικὸ και στο παρεκκλήσι της Μονῆς της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη. 'Εκτὸς ἀπὸ γενικὲς ὁμοιότητες, ὅπως εἶναι οἱ καλοκαμωμένες μορφές με τὸ εὐγενικὸ σχῆμα, τὸ ἀρχοντικὸ στήσιμο, τὸ μνημειακὸ χαρακτήρα και τὴν ἡρεμὴ ἔκφραση, εἶναι πολλὲς κι οἱ ἰδιαίτερες φυσιογνωμικὲς λεπτομέρειες πὸ τὴ φέρνουν κοντὰ στο Καχριέ.

Στὴν Παναγία ἀπὸ τὴ Δέηση²³, στὴ Χώρα τοῦ 'Αχωρήτου²⁴, στὴν 'Ελεούσα²⁵, στὴ Βλαχερνίτισσα τοῦ δυτικοῦ τρούλλου²⁶ και στὴ Βλαχερνίτισσα τοῦ ἐξωνάρθηκα²⁷, στὴν Παναγία ἀπὸ τὴν Δευτέρα Παρουσία²⁸, στὴν Εὐα ἀπὸ τὴν εἰς 'Αδου Κάθοδο²⁹ και στὸν ἄγγελο ἀπὸ τὸ 'Ονειρο τοῦ 'Ιακώβ³⁰ βρίσκομε τὸ ἡρεμὸ πρόσωπο της Παναγίας με τίς λεῖες ἐπιφάνειες και ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη ἀπὸ τίς παραπάνω μορφές τὰ κανονικά, ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του : Τὰ ὁμορφα μάτια, τὸ στόμα και τὴ λεπτὴ μύτη με τὴ διχαλωτὴ βάση· τὴ σκιά ἀνάμεσα στὰ φρύδια, πὸ γέρνουν μαλακὰ πρὸς τίς ἄκρες, παράλληλα με τὸ χαμηλωμένο ἐπάνω βλέφαρο· τὴν καθαρὴ φωτεινὴ γραμμὴ πὸ δρίζει με καμπύλο γώνιασμα στὸν κανθὸ τὸ κάτω βλέφαρο και τὸ σωστὰ φωτισμένο πρόσωπο με τ' ἀκαθόριστα περιγράμματα και τὰ ζωηρὰ φῶτα. Μεγαλύτερη εἶναι ή ὁμοιότητα με τὴν Παναγία ἀπὸ τὴν ψηφιδωτὴ Δέηση. 'Ο Χριστὸς με ἀνάλογα κανονικά χαρακτηρι-

17. Βυζαντινὴ Τέχνη, εἰκ. 238.

18. Στ. Πελεκανίδη, 'Η φορητὴ εἰκὼν της 'Οδηγήτριας της Μονῆς Χελανδαρίου, ΑΕ (1953 - 1954) μέρος Β', 'Αθήναι 1958, σ. 78 εἰκ. 1. και Sv. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei, εἰκ. 4.

19. M. Chatzidakis, Ikônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellenique de Venise, Venise 1962, πίν. 1 και 3, εἰκ. 4.

20. Sv. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei, εἰκ. 15 και 16 και Ikonen aus Serbien und Makedonien, πίν. 47.

21. D. Talbot Rice, Art Byzantin, πίν. XLIV και 193.

22. M. Γ. Σωτηρίου, ἔ.ἀ. σημ. 13 και A. Grabar, Byzance, Paris 1963, σ. 173.

23. P. Underwood, Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul, Dumbarton Oaks Papers, τ. XII (1958) εἰκ. 18.

24. 'Ε.ἀ. εἰκ. 17.

25. P. Underwood, Second preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul, Dumb. Oaks Papers, τ. XI (1957) εἰκ. 51.

26. P. Underwood, First prelim. Report, DOP τ. IX - X (1955 - 1956) εἰκ. 88 και 89.

27. 'Ε.ἀ. σημ. 23, εἰκ. 12.

28. P. Underwood, Third prelim. Report, DOP τ. XII, εἰκ. 6.

29. 'Ε.ἀ. σημ. 26, εἰκ. 69.

30. 'Ε. ἀ. σημ. 25, εἰκ. 41.

στικά, τὸ ψηλὸ μέτωπο, τὸ καλοσχεδιασμένο αὐτί, μὲ τὴ δροσερὴ ὄψη τοῦ μοιάζει ἄρκετὰ μὲ τὸ παιδί τῆς Ἑλεούσας καὶ τῆς Βραχερνίτισσας.

Σημαντικὴ ὁμοιότητα ἔχει ἡ Παναγία τῆς Ρόδου καὶ μὲ τὴ θαυμάσια ψηφιδωτὴ Παναγία ἀπὸ τὴ Δέηση τῆς Ἀγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη³¹. Τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, οἱ ἀποστάσεις ποὺ κρατοῦν τὰ χαρακτηριστικὰ κι ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ· τὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ μάτια μὲ τὰ φρύδια, ἡ μύτη καὶ τὸ στόμα λιγότερο· ἡ σταθερὴ γραμμὴ στὸ κάτω βλέφαρο, ἡ διχάλα στὴ βάση τῆς μύτης καὶ ἡ σκιά ποὺ σμίγει τὰ φρύδια εἶναι στοιχεῖα ποὺ δείχνουν πὼς ἡ τρυφερὴ Παναγία τῆς Ἀγίας Σοφίας καὶ ἡ ὠριμότερη Ὁδηγήτρια ἀνήκουν στὸν ἴδιο τύπο μορφῆς καί, μὲ τὸ χρόνο ποὺ τὶς χωρίζει, στὴν ἴδια σχολή. Τεχνοτροπικὰ γνωρίσματα συνδέουν τὴν Ὁδηγήτρια καὶ μὲ μορφὲς ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ τῆς Θεσσαλονίκης³².

Ὑστερα βρίσκουμε συγγένεια μὲ τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά. Ἡ Παναγία ἀπὸ τὴ Γέννηση³³ καὶ τὸν Εὐαγγελισμό³⁴ ἔχει τὸ σχῆμα, τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν εὐγένεια τῆς Ὁδηγήτριας, τὰ σκιοφωτισμένα περιγράμματα καὶ τὸ διάφανο φωτισμό, ποὺ θαμπώνει μὲ τρόπο μεταφυσικὸ τὰ πρόσωπα. Καὶ τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο³⁵ ἔχει τὶς πυκνὲς χρυσὲς γραμμὲς πάνω στὰ ἴδια χρώματα καὶ ἀνάλογα σχηματικὴ ὄψη μὲ τὸ ἱμάτιο τοῦ παιδιοῦ.

Ἀπὸ τὶς φορητὲς εἰκόνες ἔχουν τεχνοτροπικὲς ἢ ἀπλὰ μορφικὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν παράσταση ἡ ἀμφιπρόσωπη Εὐαγγελισμός καὶ Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρίδας³⁶, οἱ Ὁδηγήτριες τοῦ Παλέρμο³⁷, τῆς Ἀχρίδας³⁸, τοῦ Χελανδαρίου³⁹, τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἀριθ. 177⁴⁰ καὶ τοῦ Λέσνοβο⁴¹, καθὼς καὶ ἡ Περίβλεπτος τῆς Ἀχρίδας⁴².

Πιο κοντινὴ τεχνοτροπικὰ εἶναι ἡ ἀμφιπρόσωπη Εὐαγγελισμός καὶ Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρίδας. Εἶναι παρόμοια τὰ χρώματα ποὺ πλάθουν τὰ πρόσωπα⁴³, οἱ ἀναλογίες ἀνάμεσα στὰ φωτεινὰ καὶ σκιερὰ μέρη καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ, τὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ καστανὰ μάτια καὶ τὸ στόμα. Ἡ Παναγία ἔχει ἀνάλογα σοβαρὴ ὄψη μὲ τὴν Ψυχοσώστρια καὶ μὲ τὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τὸ ἴδιο μαλακότερο πέραςμα ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά καὶ τὶς γραμμὲς στὸ μέτωπο, ποὺ ἀντὶ νὰ παρακολουθοῦν τὰ φρύδια, καθὼς συνήθως, φεύγουν λοξὰ πρὸς τὰ πάνω — πειθαρχημένους ἀπὸ τὴν ἰσόρροπη σχέση τους μὲ τὶς ἄλλες φυγόκεντρες γραμμὲς — ἔτσι ποὺ δίνουν μιὰν ἀνησυχία, σημάδι ζωῆς, στὸ πρόσωπο καὶ φαινομενικὸ ὕψος στὸ μισοκρυμμένο ἀπὸ τὸ μαφόριο μέτωπο. Ὁ Χριστός,

31. D. Talbot Rice, *Art Byzantin*, πίν. XXV καὶ Th. Whittemore, *The mosaics of Haghia Sophia at Istanbul*, μέρος IV, Oxford 1952, πίν. XXIII.

32. Ἀ. Ξυγοπούλου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα 1964, πίν. 14, 26 πίν. 37, 69 πίν. 53, 104 πίν. 73, 144 καὶ πίν. 92, 183 καὶ 184.

33. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 118 καὶ A. Grabar, *Byzance*, σ. 165.

34. Millet, πίν. 116, 3.

35. Ἐ.ἀ. πίν. 116,2.

36. Ἐ.ἀ. σημ. 15.

37. Felicetti – Liebenfels, πίν. 72.

38. Ἐ.ἀ. πίν. 89A καὶ Djurić – Radojčić, *Ikônes de Yougoslavie*, πίν. IV.

39. Ἐ.ἀ. σημ. 18.

40. Γ. Α. Σωτηρίου, *Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Ἀθῆναι 1932, εἰκ. 32.

41. Sv. Radojčić, *Die Serbische Ikonenmalerei*, εἰκ. 18.

42. Felicetti – Liebenfels, πίν. 90 καὶ Djurić – Radojčić, πίν. X.

43. Djurić – Radojčić, σ. 91 - 92, ἀριθ. 14.

πιό ανάλαφρη μορφή, πλησιάζει αντίστοιχα τὸν ἄγγελο καὶ τὴν Ψυχοσώστρια, μὲ τὶς ἡμικυκλικὲς γραμμὲς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ τὸ πλαστικὸ ἀνασκήκωμα τοῦ πηγουνιοῦ.

Ἀνάλογες λοξὲς γραμμὲς στὸ μέτωπο ἔχει κι ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ στὸ Χελανδάρι⁴⁴, πὺ μοιάζει στὴν τεχνικὴ καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια, εἶναι ὅμως φανερά μεταγενέστερός της, ὅπως δείχνουν ὁ σκληρότερος φωτισμός, τὰ τσακίσματα τῶν πτυχῶν καὶ ἡ τραχύτερη δουλειά.

Μοιάζει ἐπίσης ἡ Ὁδηγήτρια στὰ χρώματα, στὸ χαρακτήρα καὶ σὲ μερικὲς μορφὲς μὲ τὸν Ἀρχάγγελο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἐνῶ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια ἀριθ. 177 ἔχει ὅμοιο τὸ σχῆμα τοῦ λαιμοῦ καὶ σημαντικὰ ἀνάλογο τὸ ὄφρος, πὺ διαβαθμίζεται ἀπὸ αὐστηρὸ καὶ ἱερατικὸ στὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου σὲ σοβαρὸ καὶ ἐπίσημο στὴν παράσταση τῆς Ρόδου.

Κάποια σχέση ὑπάρχει καὶ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια καὶ τὴν Τριχερούσα τοῦ Χελανδαρίου, τὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας καὶ τὴν Ὁδηγήτρια τοῦ Λέσνοβο. Ἡ ὁμοιότητα εἶναι μεγαλύτερη μὲ τὴν Ὁδηγήτρια τοῦ Χελανδαρίου, δροσερώτερη καὶ χρονικὰ προγενέστερη μορφή, καὶ μὲ τὴν Παναγία τοῦ Λέσνοβο, τοῦ 1342⁴⁵, πὺ εἶναι ὑστερώτερη της, ὅπως δείχνουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τεχνοτροπικὴ καὶ τὴν ποιοτικὴ διαφορά, οἱ πολλὲς σχηματοποιημένες πτυχές, οἱ μᾶλλον ἐπίπεδες μορφές καὶ τὰ πιὸ τονισμένα περιγράμματα. Ἀπὸ τὴ σχέση τους θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς μόνο πὺς ἔχουν κοινὸ πρότυπο. Ὁ Χριστὸς μοιάζει ἀρκετὰ μὲ τὸ παιδί τῆς Τριχερούσας καὶ τῆς Περιβλέπτου.

Παρόμοια ὑπόθεση γιὰ κοινὸ πρότυπο θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ γιὰ τὴν Ὁδηγήτρια τῆς Ἀχρίδας⁴⁶. Παρ' ὅλο πὺ τεχνοτροπικὰ καὶ χρονικὰ διαφέρουν, ἔχουν πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο, μοιάζουν στὴ φυσιογνωμία καὶ στὴν ἔκφραση, πὺ παραλλάζουν ἀπὸ τὶς πιὸ ἐλεύθερα δουλεμένες, στενὲς καὶ λυγρὲς μορφές τῆς Ἀχρίδας, μὲ τὸ δυνατό φῶς καὶ τὰ ἀδρότερα χαρακτηριστικὰ μὲ τὶς τονισμένες γωνιές, ὡς τὶς μορφές τῆς Ρόδου πὺ ἀνοίγονται ἡρεμες, κάπως ἐπίπεδες, μὲ λιγότερο νεῦρο, μὲ πρόσωπα γαληνεμένα. Ἐπειτα, χαρακτηριστικὰ μορφικὰ στοιχεῖα, ὅπως εἶναι ἡ διάρθρωση τοῦ ἱματίου, ἡ κίνηση πὺ κάνει ἡ παρυφὴ στὸ μαφόριο κι ἡ θέση πὺ παίρνει τὸ κόσμημα στὸ κεφάλι, φαίνεται νὰ ἔρχονται ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀχρίδας.

Τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ ξεχωρίζει σὲ δυὸ μέρη πὺ μοιάζουν ἀντίστοιχα, καὶ σὲ λεπτομέρειες τῆς πτυχολογίας, μὲ τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο πὺ φορεῖ ὁ Χριστὸς τῆς Ἀχρίδας. Δὲν ἔχει τὴν πλαστικότητα τοῦ δεύτερου, ὅμως χωράει ἀρμονικὰ στὴ μεταγενέστερη παράσταση τῆς Ρόδου καὶ μὲ τὴ στατικὰ σχηματικὴ ὄψη του παίρνει ξεχωριστὴ διακοσμητικὴ σημασία. Μὲ τὶς πολλὲς χρυσὲς γραμμὲς καὶ τὴ σχηματικότητά του ἔρχεται κοντὰ στὸ χρυσὸ βάθος, ἐνῶ μὲ τὴν ἐλαφριά ὄψη τοῦ λεπτοῦ ὑφάσματος, πὺ τοῦ δίνουν οἱ χρυσὲς γραμμὲς, καὶ μὲ τὴν πολύπλοκη πτυχολογία πλησιάζει λίγο τὸ δροσερὸ πρόσωπο καὶ φανερώνει ἥσυχα καὶ πλαστικὰ τὴ μορφή τοῦ σώματος. Μὲ ἀνάλογα ρυθμικὸ τρόπο τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας, ὅπως σώζεται πλατὺ, βαθύχρωμο καὶ λιτὰ στολισμένο κι ὅπως ζωηρεύει γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο μὲ τὸ γαλάζιο τοῦ μαντιλιοῦ καὶ τὴν πάντα ἀνήσυχη κίνηση τῆς παρυφῆς, δίνει τὸ πρόσωπο ὁμαλὰ μὲ τὸ ἀκίνητο βάθος, πὺ τὸ περιορίζουν κιόλας πολὺ οἱ συγκεκριμένοι μὲ τὸ χαραγμένο περίγραμμά τους φωτοστέφανοι.

Ὅμοια, τὴν τεχνοτροπικὴ καὶ χρονικὴ διαφορά μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε καὶ

44. Radojčić, *Ikonen aus Serbien und Makedonien*, πίν. 55.

45. Radojčić, *Die Serbische Ikonenmalerei*, σ. 78.

46. Ἐ.ἀ. σημ. 38.

στὸν τρόπο πὺν τυλίγεται τὸ μαφόριο στὸ κεφάλι τῆς Παναγίας, μὲ τὴν ἴδια μορφὴ καὶ μὲ τίς ἴδιες ἀναδιπλώσεις στὶς δύο παραστάσεις.

Ὁ τρόπος πὺν τυλίγει τὸ μαφόριο τὸ κεφάλι σχετίζεται συνήθως μὲ τὴ στροφή ἢ τὴ μετωπικότητα τῶν μορφῶν. Σ' αὐτὲς πὺν στρέφονται διπλώνει στὴ μέση στὸ μέτωπο ἢ λίγο παράπλευρα κι ὕστερα πέφτει μ' ἄνισες πτυχές στὸ λαιμό, ἐνῶ στὶς μετωπικὲς ἀκουμπάει ὀρίζοντια στὸ μέτωπο ἢ σχηματίζει ὄρθια γωνία στὴ μέση του κι ὕστερα ἀναδιπλώνεται συμμετρικά. Ἡ κίνησή του, πὺν γίνεται καθαρότερα στὴν παρυφή, παραλλάζει ἀνάλογα μὲ τὴ στροφή καὶ τὴν κλίση τοῦ κεφαλοῦ μὲ πολλὴ ποικιλία στοὺς δύο τύπους, πὺν κάποτε μπερδεύονται ἀλλὰ δὲ φαίνεται νὰ ξεχωρίζουν χρονολογικά.

Ἀντίθετα μὲ τῆς Ἀχρίδας, στὴν Παναγία τῆς Ρόδου τὸ δίπλωμα τοῦ μαφορίου στὸ μέτωπο φαίνεται τώρα, πὺν σχηματικά, μονάχα στὸ ἀπότομο τσάκισμα τῆς παρυφῆς κι ἡ θέση του εἶναι πὺν πλάγια, δυσανάλογα μὲ τὴ στροφή. Ἐπειτα πτυχώνεται ὡς κάτω, ὅπως στὴν Ὁδηγήτρια τῆς Ἀχρίδας καὶ τοῦ Παλέρμου, πὺν ἐπίπεδα καὶ μαλακά.

Ἀκόμη πὺν ἀνόργανα εἶναι τοποθετημένο, ἀριστερά, στὸ ὕψος τῆς ἄκρης τοῦ ματιοῦ, τὸ χρυσὸ κόσμημα, πὺν πάει πάλι, ἀνάλογα μὲ τὴν κίνηση, λίγο πλάγια στὶς μορφὲς πὺν στρέφονται κι ἀκριβῶς στὴ μέση στὶς μετωπικὲς. Ἡ θέση του ἐδῶ φαίνεται ἄτονη, ἀντίθετα μὲ τὸ ὁμορφο σχέδιο, καὶ ἀνάλογα ἀδικαιολόγητη ἀπὸ τὴ μικρὴ στροφή, σὰν ἀδέξια ἐπανάληψη τοῦ ἰδιοῦ στοιχείου στὴν Παναγία τῆς Ἀχρίδας. Ὅμως στὴν παράσταση ταιριάζει, καθὼς, δεμένο ρυθμικά μὲ τ' ἄλλα στοιχεία, παίρνει μέρος στὸ ἀνοιγμα τῶν μορφῶν ἀπὸ τὸ κέντρο πρὸς τὴν περιφέρεια, ζυγιασμένο στὴν κορφή τοῦ πλάγιου κατακόρυφου ἄξονα, πὺν περνάει ἀπὸ τὸ μάτι καὶ διασταυρῶνει τὰ χέρια.

Τέλος, ὁμοια χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν τρόπο πὺν δένονται τὰ μορφικὰ στοιχεία στὴν παράσταση εἶναι καὶ τὸ σχέδιο πὺν ἔχουν οἱ φωτοστέφανοι. Ἐνῶ συνήθως ἔχουν σωστὸ κυκλικὸ σχῆμα, ὅπως, πρῶχειρα, κι οἱ ἀνάλογα μεγάλοι καὶ κατεβασμένοι ὡς τοὺς ὅμους φωτοστέφανοι στὸν Εὐαγγελισμό τῆς Ἀχρίδας, ἐδῶ χάνουν τὴν κυκλικὴ γραμμὴ τους, γιὰ νὰ παρακολουθήσουν τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῶν δύο προσώπων. Ἐτσι δένονται πὺν στενὰ μὲ τὰ πρόσωπα, τὰ ἀνοίγουν ἐπίσης καὶ τὰ προεκτείνουν, τονίζοντας μὲ κάποια ἔμφαση τὸ μνημειακὸ χαρακτήρα τους, ἀλλὰ οἱ ἴδιοι ζυγιάζονται παράτονα καὶ κατεβαίνουν στοὺς ὅμους κάπως βαριά κι ἄρρυθμα.

Τὰ χρόνια, ὅπου μπορεῖ νὰ τοποθετηθῇ ἡ παράσταση, ὀρίζονται μὲ τὸ Καχριέ καὶ τὸν Εὐαγγελισμό τῆς Ἀχρίδας ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ μὲ τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά καὶ τὸν Ἀρχάγγελο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Ἡ ἀπόσταση πὺν χωρίζει τὴν Ὁδηγήτρια ἀπὸ τὰ δύο τελευταῖα εἶναι φανερά μεγαλύτερη. Ἡ ζωερὴ ὄψη τοῦ παιδιοῦ, τὰ πλαστικότερα σχήματα κι ἡ σωστὴ θέση τῶν μορφῶν στὸ χῶρο, μὲ τὴν ὑπολογισμένη κίνηση γύρω ἀπὸ τοὺς ἄξονες, τίς βραχύνσεις καὶ μὲ τίς καμπύλες τῶν ἐξωτερικῶν περιγραμμάτων, εἶναι μακριὰ ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο μὲ τίς γοητευτικὲς, λίγο πλασματικὲς μορφὲς πὺν κινοῦνται θαμπὰ δεμένες μὲ τίς ἐπίπεδες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων. Ἀνάλογα τὸ ἀψεγάδιαστο πλάσιμο καὶ τὸ ταίριασμα ὅλων τῶν μορφικῶν στοιχείων τῆς Ὁδηγήτριας σὲ μιὰν ἰσορροπημένη, ἡρεμὴ ἐνότητα μᾶς φέρνει πρὸς τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀρχάγγελο μὲ τὸ λίγο ἀποστεγνωμένο ἀπὸ τίς πολλὲς γραμμὲς πρόσωπο καὶ τὴν ἄνιση ὄψη του, μὲ τὸ μικρὸ κεφάλι καὶ τὰ περιορισμένα φτερά, σὲ σχέση μὲ τὴν τονισμένη σωματικότητα καὶ τὴ λαγαρὰ σχηματικὴ πτυχολογία τῶν φορεμάτων του.

Ὑστερα, ἡ Τριχερούσα τοῦ Χελανδαρίου καὶ ἡ Ὁδηγήτρια τοῦ Λέσνοβο, χρονολο-

γυμνές αντίστοιχα στο 1350 ή 1360 και στο 1342, παρ' όλο που δε σχετίζονται ιδιαίτερα με την Όδηγήτρια της Ρόδου, φαίνονται μεταγενέστερές της. Τα πρόσωπα είναι πιο άτονα, οι αναλογίες χαλαρές, οι μορφές πιο επίπεδες κι η πτυχολογία περίπλοκη και πιο σχηματική. Έτσι βοηθούν να χρονολογηθεί η παράσταση πριν από το 1342, μέσα στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα.

Στά ίδια χρόνια, μέσα στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα, φέρνει άλλωστε κι η σύγκριση με τις συγγενικές μορφές του Καχριέ και του Εὐαγγελισμού της Ἀχρίδας κι ακόμη με τις Όδηγήτριες του Χελανδαρίου και της Ἀχρίδας και με την Παναγία της Ἀγίας Σοφίας.

Το τεχνοτροπικό κλίμα δὲν έχει οὐσιαστικά αλλάξει, μόνο που οι μορφές της Όδηγήτριας είναι πιο ώριμες, χωρίς την πρώτη δροσιά και τὰ πλαστικά ξεπετάγματα του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα. Ὁ ζωγράφος της δουλεύει πάνω στα παλιότερα πρότυπα, σὲ πολύ κοντινά τους χρόνια, με ήρεμία, κάπως στατικά. Έτσι δείχνει τὸ λιγότερο ζωηρὸ σχῆμα της Παναγίας, τὸ σχεδὸν ἀδιάθρητο ἄπλωμα του μαφορίου της και τὸ σχηματοποιημένο ἱμάτιο του Χριστοῦ. Ἐπειτα, εἶναι τὸ ἄνοιγμα των μορφῶν σὲ πλάτος, πιο επίπεδα, που δὲ δείχνει ἀδυναμία στὴ σύνθεση και στὸ σχέδιο ἀλλὰ διαφορετικὴ ἀντίληψη μᾶλλον γιὰ τὸ θέμα και τὴ λατρεία της Όδηγήτριας. Ἐπίσης εἶναι οἱ μανιεριστικές ἐπαναλήψεις στὰ φυσιογνωμικὰ στοιχεῖα και στὶς λεπτομέρειες που ἐξετάστηκαν στὴ σύγκριση με τὴν Όδηγήτρια της Ἀχρίδας, που σχετίζονται με τὴν ἀποψη της Ἐκκλησίας γιὰ τὴ θαυματουργὴ δύναμη που δίνει στὴν εἰκόνα ἡ ἀντιγραφὴ του ἀρχέτυπου και που δείχνουν ἀσφαλῶς πιο προχωρημένη ἐποχὴ.

Ὅπωςδήποτε ἡ παράσταση δὲν ξεμακραίνει πολὺ ἀπὸ τὶς πρῶτες δεκαετίες του 14ου αἰώνα. Ἡ ὁμοιότητα με τὸν Εὐαγγελισμό της Ἀχρίδας εἶναι μεγάλη, τόσο που θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ διακινδυνέψῃ τὴν ὑπόθεση, πὼς ἡ Όδηγήτρια εἶναι πολὺ ὄψιμο ἔργο του ἰδίου ζωγράφου. Ὅπως και νὰ εἶναι, δείχνει τὸ ἀμέσως ἐπόμενο βῆμα της ἴδιας τεχντροπίας και ἴσως στὸ ἴδιο ἐργαστήριο, ὅχι πιο ὕστερα ἀπὸ τὸ δεύτερο τέταρτο του αἰώνα.

Ἀλλὰ και μόνη της ἡ παράσταση δείχνει πὼς ζωγραφίστηκε σὲ μιὰν ὥρα καλὴ, που κρατοῦσε ἀκόμη στέρεα τὴν ἐπαφὴ της με τὰ πρῶτα δημιουργικὰ χρόνια της τέχνης των Παλαιολόγων. Ὁ χαρακτήρας των προσώπων ἔχει πνευματικότητα, ἡρεμὴ περίσκεψη και μεγαλεῖο· τὰ μορφικὰ στοιχεῖα ἔχουν ἐσωτερικὴ συνοχὴ και δύναμη ἐκφραστικὴ· τὰ χρώματα και οἱ συνδυασμοὶ τους δείχνουν γνώση και εὐαισθησία· οἱ μορφές ἔχουν ἕναν ἀέρα ἀρχοντιᾶς και πολλὴ ἀξιοπρέπεια και ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴ σωματικότητά τους και ξεχωριστὰ ἡ γραμμὴ του χεριοῦ της Παναγίας ἔχουν πολλὴ εὐγένεια. Τέλος, τὸ πρόσωπο του παιδιοῦ και τὸ ἱμάτιό του ἀκόμη, που ἡ σχηματοποιημένη πτυχολογία του εἶναι κομψή, διακοσμητικὴ και διόλου χαλαρὴ ἢ ἀντίθετα ξερὴ, ὁδηγοῦν στὰ ἴδια χρόνια, ὅχι μακριὰ ἀπὸ τὸ Καχριέ και τὸν Εὐαγγελισμό.

Ἡ Όδηγήτρια της Ρόδου με τὴν ποιότητά της, που γίνεται ἄμεσα φανερὴ με τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση που δίνει κι ἔμμεσα με τὴ συγγένεια που ἔχει με ἀριστουργηματικὰ ἔργα, σὰν τὴ διακόσμηση του Καχριέ και της Περιβλέπτου, τὴν Παναγία της Ἀγίας Σοφίας και τὸν Εὐαγγελισμό της Ἀχρίδας, παίρνει τὴ θέση της κοντὰ στὶς καλύτερες δημιουργίες της παλαιολόγειας ζωγραφικῆς.

Τὰ τεχνοτροπικὰ γνωρίσματα, ἡ τεχνικὴ και ἡ ὁμορφιά του ἔργου μᾶς φέρνουν στὴν Κωνσταντινούπολη. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ζωγραφίστηκε στὴν πρωτεύουσα, ὅπως δείχνουν τὰ χαρακτηριστικὰ κι ἡ στενὴ σχέση με ἔργα της σχολῆς της. Ὁ σύνδε-

σμός της άλλωστε με τη Ρόδο φαίνεται να είναι τυχαίος, γιατί ούτε επαρχιακά γνωρίσματα έχει ούτε παρουσιάζει καμιά οδσιαστική σχέση με τις παλαιολόγειες τοιχογραφίες, που σώζονται στο νησί⁴⁷. Μπορεί να έγινε παραγγελία στην Κωνσταντινούπολη ή και να μεταφέρθηκε συμπτωματικά στη Ρόδο. Όστόσο μπορεί να είναι ένα σημάδι της καλλιτεχνικής επαφής του νησιού με την πρωτεύουσα.

Το σύνδεσμο με την Κωνσταντινούπολη και την άξια του έργου δείχνει και η στενή σχέση που έχει η 'Οδηγήτρια με τις ανάλογες μεταβυζαντινές παραστάσεις. Από όσο ξέρω, περισσότερο από τις σχετικές παλαιολόγειες εικόνες δίνει στο σύνολο, και σε λεπτομέρειες⁴⁸, το παλαιολόγειο πρότυπο που κυρίως χρησιμοποίησαν οι ζωγράφοι της Κρητικής σχολής, σάν εικόνιζαν την Παναγία Βρεφοκρατούσα. Οι 'Οδηγήτριες και γενικά οι Βρεφοκρατούσες του Δαμασκηνού⁴⁹, του Έμμανουήλ Λαμπάρδου⁵⁰, του Ρίτζου⁵¹, του Βίκτωρος⁵² και άλλων γνωστών και άνω των ζωγράφων⁵³ έχουν μεγάλη συγγένεια με την 'Οδηγήτρια της Ρόδου, που είναι έτσι ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πόσο κοντά στη βυζαντινή παράδοση κινήθηκαν οι ζωγράφοι της Κρητικής σχολής.

Εικονογραφικά η παράσταση ανήκει στην αυστηρότερη παραλλαγή του τύπου της 'Οδηγήτριας, που έχουν και οι 'Οδηγήτριες του Παλέρμο⁵⁴, της 'Αχρίδας⁵⁵, της Μονής του Σινά⁵⁶, της Μονής της 'Αγίας Τριάδας κοντά στη Μόσχα⁵⁷, του Λέσνοβο⁵⁸, του 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανού στη Θεσσαλονίκη⁵⁹, της 'Αχρίδας στο Μουσείο του Βελιγραδίου⁶⁰, ή ψηφιδωτή στο Μουσείο της Σόφιας⁶¹ και η Μεσοπαντίτισσα της Κρήτης⁶². Κοινά χαρακτηριστικά τους είναι οι συγκρατημένες στροφές, που καθορίζουν τη σχέση

47. 'Α. 'Ορλάνδου, Βυζαντ. και μεταβυζαντ. ναοί της Ρόδου, ΑΒΜΕ τευχ. 2.

48. Όπως είναι η λεπτομέρεια του κοσμήματος. Το ίδιο σχέδιο, που είναι μάλλον σπάνιο στο 14ο αί. (παραπλήσιο είναι το κόσμημα στη Χώρα του 'Αχωρήτου του Καχριέ και στην Παναγία της άμφιπρόσωπης εικόνας του Πογκάνοβο· Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, πίν. 59) άπαντάει συχνά στο 15ο αί. και σχεδόν κατά κανόνα, κομψότερο και σχηματικότερο, στις μεταβυζαντινές Παναγίες.

49. 'Α. Ευγοπούλου, Σχεδιάσμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την 'Αλωσιν, 'Αθθήναι 1957, πίν. 38,2.

50. 'Α. Ευγοπούλου. Ε.ά. πίν. 44,2 και Κατάλογος των εικόνων του Μουσείου Μπενάκη, 'Αθθήναι 1936, πίν. 13 άριθ. 13 και πίν. 14 άριθ. 16. M. Chatzidakis, Ikonen, πίν. 44 εικ. 56.

51. Felicetti - Liebenfels, πίν. 110 B.

52. 'Α. Ευγοπούλου, Σχεδιάσμα, πίν. 53,1.

53. M. Chatzidakis, Ikonen, πίν. 11 εικ. 20. 'Α. Ευγοπούλου, Κατάλογος εικόνων Μουσ. Μπενάκη, πίν. 36 άριθ. 14. 'Α. Μαραβά - Χατζηνικολάου, Πάτμος, 'Αθθήναι 1957, πίν. XXXII εικ. 56.

54. Βλ. σημ. 37.

55. Βλ. σημ. 38.

56. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, 'Αθθήναι 1956, τ. Α, εικ. 226 και 234.

57. Ν. Κόντακωφ, Εικονογραφία της Θεοτόκου (ρωσ.), Πετρούπολις 1915, τ. Β, σ. 202 εικ. 93.

58. Βλ. σημ. 41.

59. 'Α. Ευγοπούλου, Εικόν της Θεοτόκου 'Οδηγητριάς, ΕΕΒΣ, έτος Γ (1926) σ. 136 εικ. 1 και V. J. Djurić, Les fresques de la chapelle du despote Jovan Ugleješa à Vatopedi, Πρακτικά του XII Βυζαντ. Συνεδρίου της 'Αχρίδας, Beograd 1961, εικ. 14.

60. Djurić, Ε.ά. εικ. 15.

61. 'Ε.ά. εικ. 17.

62. G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, Venezia 1908, τ. Β, σ. 302, εικ. 370 και 371.

της Παναγίας με τὸ παιδί καὶ με τὸν πιστό, τὰ βλέμματα ποὺ κατευθύνονται μπροστά, οἱ κινήσεις τῶν χεριῶν καὶ τὸ κλειστὸ εἰλητάριο.

Τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ ἔχει ἡ Ὁδηγήτρια στὴν προμετωπίδα τοῦ Ψαλτηρίου Χάμιλτον τοῦ Βερολίνου⁶³ καὶ ἀπ' ὅσο φαίνεται ἡ Ὁδηγήτρια στὰ μολυβδόβουλλα τοῦ Μιχαήλ τοῦ ΙΙΙ⁶⁴ καὶ τοῦ Πατριάρχῃ Φωτίου⁶⁵. Κατὰ τὸν Grabar ἡ λατρευόμενη εἰκόνα τῆς μικρογραφίας εἶναι ἡ ἀχειροποίητη Ὁδηγήτρια τοῦ Βυζαντίου⁶⁶ καὶ εἶναι οἱ ἀπεικονίσεις της στὰ μολυβδόβουλλα τοῦ Μιχαήλ καὶ τοῦ Φωτίου⁶⁷.

Ὑστερα ταιριάζει στὸν τύπο της καὶ ἡ σχετικὴ περιγραφή στὸ λόγο τοῦ Πατριάρχῃ Φωτίου, ποὺ κατὰ τὸν Grabar ἀναφέρεται στὴν ἀχειροποίητη Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς τῶν Ὁδηγῶν⁶⁸: «... Καὶ γὰρ οἶονεὶ τῇ μὲν στοργῇ τῶν σπλάχνων τὴν ὄψιν πρὸς τὸ τεχθὲν συμπαθῶς ἐπιστρέφουσα, οἷα δὲ τῷ ἀπαθεὶ καὶ ὑπερφνεὶ τοῦ τόκου εἰς ἄσχετον ἄμα καὶ ἀτάραχον ἀρμοζομένη κατάστημα διαθέσεως παραπλησίως φέρει τὸ ὄμμα σχηματιζόμενον». Ἀπὸ αὐτὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε, πὼς ἡ Ὁδηγήτρια τῆς Ρόδου, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες τοῦ ἴδιου τύπου, ἔχουν γιὰ πρότυπό τους τὴν περίφημη εἰκόνα τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Τέλος, στὴν παράσταση τῆς Ρόδου τὰ τεχνотροπικὰ μετὰ τὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ δένονται μετὰ τρόπο, ποὺ δείχνει μιὰ κατασταλαγμένη ἀντίληψη γιὰ τὴ λατρευτικὴ σχέση τοῦ πιστοῦ μετὰ τὰ εἰκονιζόμενα θεῖα πρόσωπα, σχέση ἀμεσώτερη καὶ σύμφωνη γενικὰ μετὰ τὶς ἀνθρωπιστικὲς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα.

Ἡ αὐστηρότητα τοῦ τύπου σπάει μετὰ τὶς καλοσχηματισμένες μορφές. Τὰ ἀπλά, σχηματικὰ διαρθρωμένα, φορέματα μετὰ τὰ ζεστὰ χρώματα κι οἱ μεγάλοι φωτοστέφανοι, ποὺ περιορίζουν ὅσο παίρνει τὸ ἀφηρημένο χρυσὸ βάθος, ὀδηγοῦν τὸ μάτι στὰ πρόσωπα μετὰ τὴ σοβαρὴ φιλόνητο ἔκφραση. Ἐπίσημες, ἐπιβλητικὲς μορφές ἡ Παναγία μετὰ τὸ Χριστὸ ἔρχονται μετὰ συμπάθεια μπροστά, κοντὰ στὸν ἄνθρωπο ποὺ ζητάει τὴ λύτρωση ἀπὸ τὴν «ἀχλὺν τῶν πταισμάτων» του.

Ἐπειτα τὰ ὠραῖα χέρια μοιράζονται ἐκφραστικὰ τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν εὐαισθησία τῶν προσώπων. Ἡ εὐλογία τοῦ Χριστοῦ ἔχει τὴν τρυφερότητα τοῦ παιδιοῦ καὶ τὴν ἐπισιμότητα τοῦ Κριτῆ. Καὶ ἡ Παναγία δέεται στὸ Χριστὸ γιὰ τοὺς «ἀνυμνοῦντας τὸν τόκον της» καὶ μαζὶ φαίνεται νὰ μεσιτεύει σ' αὐτὸν γιὰ τὸν Χριστιανὸ ποὺ καταφεύγει «θαρρῶν» στὴν Βρεφοκρατοῦσα Παναγία, ποὺ εἶναι, «προστασία τῶν Χριστιανῶν ἀκαταίσχυντος, μεσιτεία πρὸς τὸν Ποιητὴν ἀμετάθετος, τῶν περὰτων ἢ ἐλπίς, θλιβομένων ἢ ἀντίληψις, τὸ φυλακτήριον πάντων καὶ χαράκωμα καὶ ἱερὸν καταφύγιον»⁶⁹.

63. A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, εἰκ. 1.

64. Ἐ.ἀ. εἰκ. 55.

65. Ἐ.ἀ. εἰκ. 59.

66. A. Grabar, *Iconoclasme*, σ. 202 καὶ *Une pyxide en ivoire*, *Dumb. Oaks Papers*, τ. XIV (1960) σ. 128.

67. *Iconoclasme*, σ. 189.

68. Ἐ.ἀ. σ. 184 - 185 καὶ 189.

69. Πρόχ. Εὐχολόγιον τὸ Μέγα, Ἐνετίησιν, 1775.



ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ 21 (1966)

ΠΙΝΑΞ Β'

Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου : α - β. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος καὶ λεπτομέρεια αὐτοῦ

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ

Β'. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος

Ἡ πρώτη παράσταση (Πί ν. 34 — 35· Παρένθ. Πί ν. Β').

Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται ὡς τῇ μέσῃ περίπου, στὸ συνηθισμένο εἰκονογραφικὸ τύπο. Γυρίζει καὶ βλέπει δεξιὰ· μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι κρατεῖ Εὐαγγέλιο καὶ μὲ τὸ δεξιὸ μπροστά, στὸ ὕψος τοῦ Εὐαγγελίου, εὐλογεῖ. Ἀριστερά καὶ δεξιὰ του, στὶς ἄκρες, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία, σὲ μικρὴ κλίμακα, στρέφονται καὶ τοῦ προσφέρουν τὸ Εὐαγγέλιο καὶ τὸ ὁμοφόριο⁷⁰. Πιὸ ψηλὰ εἶναι ἡ ἐπιγραφή, μὲ κόκκινα γράμματα : Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

Τὸ φαιλόنيό του ἔχει χρῶμα βαθυκάστανο πρὸς τὸ μενεξεδί, σὰν τὸ μαφόριο τῆς Ὁδηγήτριας, μὲ πλατιὲς σκοτεινότερες πτυχὲς καὶ μὲ λίγες χρυσὲς γραμμὲς στὴν ἄκρῃ τοῦ λαιμοῦ. Τὸ ὁμοφόριο εἶναι ἄσπρο μὲ περάσματα ὠμῆς σιένας, ποὺ τοῦ δίνουν ζεστὸ τόνο, καὶ σταχτιά θαλασσιά κάπου κάπου. Οἱ μεγάλοι σταυροὶ του — δύο στὸ στήθος καὶ ἓνας κάτω ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο — ἔχουν χρῶμα γαλάζιο, ἴδιο μὲ τὸ μαντίλι τῆς Παναγίας. Ἡ ἄκρῃ ἀπὸ τὸ στιχάριο στὸ λαιμὸ εἶναι ἄσπρη, ὅπως τὸ ὁμοφόριο. Τὸ Εὐαγγέλιο, πολὺ κατεστραμμένο, ἔχει στάχωμα καφὲ πρὸς τὸ λαδί μὲ κόκκινη, ὀρθία ἐξάγωνη πέτρα στὴ μέση, γαλάζιες σὲ πλαγιαστὸ ἐξάγωνο γύρω, χρυσὲς γραμμὲς καὶ ὀρθογώνια πλασιώματα. Οἱ στενὲς πλευρὲς του εἶναι κόκκινες καὶ τὰ δεσίματα χρυσά.

Ὁ Χριστὸς ἀριστερὰ φορεῖ γαλάζιο καὶ καστανὸ - μενεξεδί, σὰν τὸ φαιλόνιο τοῦ Ἀγίου, χιτῶνα καὶ ἱμάτιο· τὸ Εὐαγγέλιό του εἶναι χρυσό, στολισμένο μὲ γαλάζιες καὶ κόκκινες πέτρες καὶ μὲ μαργαριτάρια. Ἡ Παναγία φορεῖ ὁμοία μενεξεδί μαφόριο, στολισμένο μὲ χρυσὲς γραμμὲς στὴν παρυφὴ καὶ μὲ κοκκιδωτοὺς σταυροὺς.

Τὸ πρόσωπο καὶ τὸ χέρι τοῦ Ἀγίου εἶναι πλασμένα μ' ἓνα βασικὸ χρῶμα - προπλασμό, ποὺ ξανοίγεται μὲ ἄσπρο ὡς τὰ φῶτα. Εἶναι ἓνα χρῶμα κόκκινο πρὸς τὸ σκοῦρο πορτοκαλί ἢ κεραμιδί — σύνθετο μᾶλλον ἀπὸ κιννάβαρι, κίτρινο καὶ ἄσπρο — ποὺ ἐντελῶς στὶς ἄκρες καὶ στὶς σκιὲς τῶν χαρακτηριστικῶν σκουραίνει σὲ καφέ.

Αὐτὸ τὸ ἄψυ κόκκινο κυριαρχεῖ στὴν ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου καὶ ἀντανακλάει σὲ ὅλη τὴν ὄψη τῆς μορφῆς· εἶναι σὰν τὸ ζωηρὸ χρῶμα ποὺ παίρνει τὸ ἠλιοψημένο δέρμα τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἐπιτηδεύονται στὴ θάλασσα. Δὲ φαίνεται πιθανὴ ἡ ὑπόθεση πῶς μπορεῖ ἡ μορφὴ νὰ κάηκε, ἐκτεθειμένη πολὺν καιρὸ κοντὰ σ' ἀναμμένα κεριά, γιὰτὶ δὲ μοιάζει νὰ ἔχη καμιὰ ἰδιαίτερη ἀλλοίωση ἢ παράσταση. Φαίνεται μᾶλλον ὁ ζωγράφος νὰ προτίμησε τὸ δυνατὸ χρῶμα γιὰ τὸν θαυματουργὸ ἅγιό του, ποὺ προστατεύει ὅσους κινδυνεύουν στὴ θάλασσα. Ἀνάλογο χρῶμα ἔχουν ἔπειτα καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Βέροιας, ποὺ παρουσιάστηκε στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθεση⁷¹, καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὴν πίσω πλευρὰ τῆς Τριχερούσας τοῦ Χελανδαρίου⁷².

Τὰ σαρκώματα, ποὺ γίνονται μὲ τὸ ἴδιο, ἀνοιχτότερο χρῶμα, ἀπλώνονται σὲ μεγάλη ἐπιφάνεια. Τὰ φῶτα εἶναι μὲ ἄσπρο, μόλις σπασμένο μὲ κόκκινο, καὶ εἶναι γραμμὲς καμπύλες ἢ ἴσες, ποὺ ἔχουν παλμὸ καὶ ἔνταση, καὶ τὸ πλάτος τους παίζει, ἀνάλογα μὲ τὴ σημασία τοῦ ὄγκου ποὺ πλάθουν καὶ φωτίζουν.

Μὲ ὁμοιο τρόπο δουλεύονται τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια, μ' ἓνα βασικὸ σκοῦρο χρῶμα, μαῦρο μὲ μπλέ, ποὺ ξανοίγεται πάλι μὲ ἄσπρο σὲ τρεῖς συνολικὰ τόνους·

70. Γιὰ τὴν ἐρμηνεῖα τῆς παράστασης βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Β, σ. 93.

71. Βυζαντινὴ Τέχνη, σ. 274, ἀριθ. 243.

72. Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, σ. XI, πίν. 47.

στὸν δεύτερο, σταχτί θαλασσί, καὶ στὸν τρίτο, γιὰ τὰ φῶτα ἄσπρο μὲ ἐλάχιστο θαλασσί, ποὺ τοῦ δίνει μόλις μιὰ ψυχρὴ χροιά.

Ἔτσι ἡ ἀντίθεση τῶν θερμῶν μὲ τὰ ψυχρὰ χρώματα βγαίνει ἀπὸ τὸ πρόσωπο, καθὼς τὸ κόκκινο - πορτοκαλὶ στοὺς διάφορους τόνους του συμπληρώνεται ἀντίστοιχα μὲ τὸ μαῦρο - μπλὲ καὶ τὸ σταχτί στὰ μαλλιά, στὸ μουστάκι καὶ στὰ γένια ποὺ τὸ τριγυρίζουν. Χαρακτηριστικοί, γιὰτὶ εἶναι ἐντοπισμένοι, εἶναι οἱ συμπληρωματικοὶ τόνοι στὰ μάτια, ἀνάμεσα στὸ πάνω βλέφαρο ὅπου οἱ σκιές του, ὅπως καὶ τὰ φρύδια, εἶναι καστανές, ἐνῶ στὸ κάτω βλέφαρο εἶναι καφέ πρὸς τὸ λαδί. Ὅμοια, ἀπὸ τὶς δυὸ ἄσπρες γραμμὲς τοῦ ἄσπραδιοῦ ἢ μιὰ, πρὸς τὴν καστανόμαυρη κόρη, ἔχει λίγο κόκκινο, ἐνῶ ἡ ἄλλη ἔχει θαλασσί.

Τὸ φῶς ἔρχεται ἀπὸ μπροστὰ κι ἐπάνω κι ἀπλώνεται σ' ὁλόκληρο τὸ πρόσωπο, μὲ εἰλικρίνεια καὶ γενναιοδωρία, ἀφήνοντας στὴ σκιά τὴν ἄκρη του καὶ χωρὶς ἄσπρα φωτισμοὺς τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια ἀπὸ τὴ μέση σχεδὸν καὶ δεξιά, κι ἔτσι καὶ μὲ τὶς συνιζήσεις δηλώνεται σωστὰ ἡ μικρὴ στροφή.

Ἡ τεχνικὴ εἶναι ἀνάλογη μὲ τῆς Ὀδηγήτριας· πλάσιμο ζωγραφικὸ, μὲ χρώματα διαλυμένα σὲ λεπτὲς πινελιὲς — γραμμὲς, χωρὶς περιγράμματα καὶ μὲ ζωηρὰ φῶτα. Ἡ δουλειὰ εἶναι ἐλεύθερη, σταθερὴ καὶ θαυμαστὰ ἐπιτήδεια.

Τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ εἶναι πλασμένο ὅπως τοῦ Ἀγίου Νικολάου, πὶδὲ ἁπλά, μὲ κόκκινο - καφέ καὶ μὲ καφετιᾶς σκιές, ἐνῶ τῆς Παναγίας εἶναι μὲ δυὸ τόνους καφέ, μέτριο καὶ πολὺ ἀνοιχτό (Πί ν. 35 α, γ).

Τεχνοτροπικὰ ἡ παράσταση συνδέεται μὲ προγενέστερες καὶ ὑστερώτερές της παλαιολόγιες μορφές.

Ὁμοιότητα ἔχει ὁ Ἅγιος Νικόλαος μὲ παλαιολόγιες ἀνάλογες παραστάσεις σὲ φορητὲς εἰκόνες, ὅπως εἶναι ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὴν πίσω πλευρὰ τῆς Τριχερούσας, ὁ Ἅγιος Νικόλαος τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Νικολάου τῆς Ἀχρίδας⁷³, ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας⁷⁴, ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὰ Σκόπια⁷⁵ καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ντέτσανη⁷⁶.

Ὁ τύπος τοῦ Ἀγίου εἶναι βασικὰ σ' ὅλες ὁ ἴδιος : Ἠλικιωμένη μορφή μὲ ζωηρὸ βλέμμα, πλατὺ καὶ ψηλὸ ρυτιδωμένο μέτωπο, λίγα μαλλιά στὴν κορφή του, τοξωτὰ φρύδια, μύτη ἀρθρωμένη σὲ τρία μέρη, κυματιστὰ μαλλιά, μουστάκι καὶ στρογγυλεμένα γένια σὲ μέτριο μάκρος. Ἐκτός ἀπὸ τῆς Ρόδου ὅλοι βλέπουν ἀριστερὰ ἢ μπροστὰ. Ἡ ὁμοιότητα εἶναι μεγαλύτερη μὲ τὶς εἰκόνες ποὺ βρίσκονται στὸ Χελανδάρι, στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας καὶ στὰ Σκόπια. Τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου μοιάζουν, τὸ στήσιμο τῶν μορφῶν στὸ χῶρο τῆς εἰκόνας εἶναι ἀνάλογο καὶ τὰ μακριὰ δάχτυλα κάνουν τὴν ἴδια κίνηση εὐλογίας.

Περισσότερο πάντως μπορεῖ νὰ συνδεθῇ ἡ παράσταση μὲ τὸν Ἅγιο τοῦ Χελανδαρίου. Ὑπάρχουν, ἄτονες ἐδῶ, οἱ ἄσπρες γραμμὲς στὴν ἀρχὴ τῶν φρυδιῶν, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ πὶδὲ ζωηρὰ στοιχεῖα στὴ μορφή τῆς Ρόδου. Οἱ δγκοὶ δηλώνονται ἀνάλογα· ἡ μύτη εἶναι μακριὰ καὶ μᾶλλον λεπτὴ κι ἀνάλογα σημειώνονται οἱ καμπύλες στὸ κάτω βλέφαρο. Τὰ

73. Djurić – Radojčić, *Ikônes de Yougoslavie*, πίν. XXIX.

74. Ἐ.ἀ. πίν. XXXII - XXXIII.

75. Ἐ.ἀ. πίν. XXXVII καὶ Radojčić, *Ikônen*, πίν. 44.

76. Djurić – Radojčić, *Ikônes*, πίν. XLVII καὶ Radojčić, *Ikônen*, πίν. 38 - 39.

μαλλιά έχουν την ίδια τακτοποίηση στους κροτάφους κι ανάλογη τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια. Τέλος, ὁ κοκκινωπὸς τόνος τοῦ προσώπου κι ἡ ἀντίθεση μὲ τὰ ψυχρὰ χρώματα στὰ μαλλιά κλπ. δημιουργοῦν ἀνάλογη ἐντύπωση⁷⁷.

Οἱ ὁμοιότητες ποὺ ἔχει ἡ παράσταση ὅμως μὲ τὶς παραπάνω εἰκόνες δὲν ὁδηγοῦν σὲ οὐσιαστικὴ τεχνοτροπικὴ συσχέτιση καὶ πολὺ περισσότερο σὲ χρονολογικὴ. Εἶναι φανερό ἀπὸ τὴ σύγκριση, πὼς ὅλες εἶναι μεταγενέστερές της, καὶ δείχνουν σὲ λίγο ἢ περισσότερο προχωρημένους χρόνους τὴν ἐξέλιξη τοῦ τύπου. Ὅλες παρουσιάζουν λίγο πολὺ μιὰ σχηματοποίησι, ποὺ ἐκδηλώνεται μὲ τὴ χαλαρότητα τῆς μορφῆς, μὲ τὰ τονισμένα περιγράμματα, τὰ πιὸ ἄτονα χαρακτηριστικά, μὲ τὴ γραμμικὴ σχηματικότητα τῶν πτυχῶν ἢ μὲ τὴν ὀξύτητα τῶν ἀκμῶν τους.

Στὴν παράσταση τῆς Ρόδου δὲν ὑπάρχει σχηματοποίησι. Ὁ πλαστικὸς χαρακτήρας, χωρὶς νὰ τονίζεται ἰδιαίτερα, ὅπως γίνεται μὲ τοὺς σχεδὸν χαραγμένους ὄγκους στὸ μέτωπο καὶ μὲ τὶς κόκκινες κηλίδες στὰ μάγουλα τοῦ Ἁγίου τοῦ Χελανδαρίου, εἶναι ὁλοφάνερος μὲ τὶς χρωματικὲς ἐναλλαγές καὶ μὲ τὶς καμπύλες τοῦ σχεδίου τῆς μορφῆς, σ' ἓναν τόνο μαλακὸ καὶ καθαρὸ, μὲ εὐγένεια καὶ ἡρεμία, καὶ μᾶς ὁδηγεῖ, μαζὶ μὲ τὰ φυσιογνωμικὰ στοιχεῖα καὶ μὲ τὸν τρόπο γενικῶς τῆς δουλειᾶς, στὴν Κωνσταντινούπολη, στίς τοιχογραφίες τοῦ Καχριέ.

Μὲ τὸν ἀνώνυμο ἅγιο τοῦ παρεκκλησίου⁷⁸ — ἴσως τὸν Ἅγιο Ἀκίνδυνο κατὰ τὸν Underwood — ἡ ὁμοιότητα, ἀναλογικά, εἶναι σημαντικὴ: τὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ μάτια μὲ τὸ τονισμένο ἐπάνω βλέφαρο καὶ τὴν καθαρὴ καμπύλη στὸ κάτω βλέφαρο· τὰ φρύδια ποὺ σηκώνονται σὰ χορδὴ τόξου· ὁ τρόπος ποὺ φωτίζεται ἡ μορφή, ποὺ βλέπει ἀνάλογα δεξιὰ· τὰ μάγουλα μὲ τὶς ἀδιόρατες σχεδὸν γραμμὲς ποὺ τὰ πλάθουν καὶ μὲ τοὺς μαλακοὺς ὄγκους στὰ μῆλα· οἱ ζωηρὲς φωτεινὲς γραμμὲς στὸ πρόσωπο κι ἀνάλογα κυματιστὲς κι ἐλαφριὲς στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια, στὴν ἴδια περίπου σχέση μὲ τὸ σκοτεινότερο βάθος τους, κι ἀκόμη τὸ σχῆμα τῆς μύτης φέρνουν τὸν Ἅγιο Νικόλαο πολὺ πιὸ κοντὰ στὸν Ἅγιο τοῦ Καχριέ παρὰ στὸν Ἅγιο τοῦ Χελανδαρίου, πολὺ πιὸ κοντὰ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἵωνα παρὰ στὸ 1350.

Ἀνάλογες ὁμοιότητες τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας σημειώνονται καὶ σὲ σύγκριση μὲ ἄλλες μορφὲς ἁγίων τοῦ παρεκκλησίου. Στὸν Ἅγιο Δαυίδ τῆς Θεσσαλονίκης⁷⁹ καὶ στὸν Ἀδὰμ στὴν εἰς Ἀδου Κάθοδο⁸⁰ βρίσκομε ὅμοια ζωηρὴ τὴ δέσμη ἀπὸ τὶς ἄσπρες γραμμὲς, ποὺ φεύγουν, ριζωμένες ἀνάμεσα στὰ φρύδια, σὰ φτεροῦγες. Στὸν Ἅγιο Σάββα τὸν Στρατηλάτη⁸¹ τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν κι ἡ ἀπόσταση ποὺ κρατοῦν ἀπὸ τὴ μύτη μοιάζουν ἀκόμα περισσότερο καὶ παρόμοια εἶναι τὸ πλάσιμο, ἰδιαίτερα στὰ μάγουλα, καὶ τὸ σχῆμα τῆς μύτης μὲ τὴν τριγωνικὴ βάση της, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Δημήτριο⁸² καὶ στὸν Ἅγιο Φλώρο⁸³, καὶ τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ, ἀπ' ὅ,τι σώζεται, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Δημήτριο καὶ στὸν Ἅγιο Θεόδωρο τὸν Τήρωνα⁸⁴. Τὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ μάτια, τὰ φρύδια, ἡ μύτη κι ἡ καμπύλη στὸ κάτω βλέφαρο, τὸ πλάσιμο στὰ μάγουλα καὶ οἱ ζωηρὲς

77. Βλ. ἔγχρωμη φωτογρ. στὸν Radojčić, Ikonen, πίν. 47.

78. P. Underwood, Fourth prelim. Report, DOP, τ. XIII (1959) εἰκ. 18.

79. Ἐ.ἀ. εἰκ. 20.

80. P. Underwood, First prelim. Report, DOP, τ. IX-X, εἰκ. 68.

81. Fourth prelim. Report, εἰκ. 16.

82. Ἐ.ἀ. εἰκ. 9.

83. Ἐ.ἀ. εἰκ. 6.

84. Ἐ.ἀ. εἰκ. 11.

ἄσπρες γραμμὲς στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια φέρνουν τὸν Ἅγιο Νικόλαο κοντὰ στὸν Ἅγιο Γουρία⁸⁵. Ἐπειτα τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ καὶ τὸ τόξο τῶν φρυδιῶν τὰ βρίσκουμε πάλι σὲ μορφὲς ἀπὸ τὴν δεξιὰ ομάδα τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου⁸⁶, ὅπως ὁμοιότητα στὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ στόμα βρίσκουμε καὶ στὸν Ἅγιο Γεώργιο⁸⁷.

Ὁ Ἅγιος Νικόλαος σχετίζεται ἐπίσης μὲ μορφὲς τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων⁸⁸ καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ⁸⁹ τῆς Θεσσαλονίκης, μνημεῖα ποὺ εἶναι σύγχρονα τοῦ Καχριέ καὶ δείχνουν νὰ ἔχουν στενὴ τεχνολογικὴ συγγένεια μ' αὐτό.

Μὲ τὸν προφήτη Ἰωάνη τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων⁹⁰ μοιάζει σὲ πολλὲς λεπτομέρειες τῶν χαρακτηριστικῶν, στὰ φῶτα, στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια, στὴν ὀργάνωση καὶ στὴ δύναμη ὅλης τῆς μορφῆς. Μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Ὀρφανοῦ⁹¹ ἔχει τὸν ἴδιο τύπο. Γενικότερα τὸ στρογγύλεμα καὶ ἡ συγκρότηση τῆς μορφῆς, οἱ καλοδουλεμένες μαλακὲς ἐπιφάνειες, ἡ ἔκταση κι ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ, ἡ ἐκφραστικὴ δύναμη καὶ τὸ ζωηρὸ βλέμμα καὶ μαζὶ λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ, τὰ τοξωτὰ φρύδια, ἡ ραδινὴ μύτη, οἱ ἄσπρες γραμμὲς στὰ φρύδια καὶ τὰ κυματιστά, στέρα φωτίσματα στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια⁹² — λεπτομέρειες ποὺ ὑπάρχουν συχνὰ στὶς τοιχογραφίες τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας, σὲ ἀλλιῶτικο ἢ παραπλήσιο τεχνολογικὸ κλίμα — φέρνουν τὴν παράσταση κοντὰ στὸν Ὀρφανό.

Σχέση ἔχει ἀκόμη ὁ Ἅγιος καὶ μὲ ὑστερότερες τοιχογραφίες τοῦ 14ου αἰώνα, ποὺ δείχνουν ἐπίσης τὴν ἐπίδραση τοῦ Καχριέ, ὅπως μὲ τὸν Χρυσόστομο στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἀγίου Χριστοφóρου στὸ Μυστρά⁹³ καὶ πιὸ ξέμακρα μὲ τὸν Χρυσόστομο τῆς Περιβλέπτου⁹⁴.

Τέλος, σημειώνεται ἡ μορφικὴ συγγένεια τοῦ Ἀγίου μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Νερέντιτσα⁹⁵, τὸν ἀνώνυμο ἱεράρχη τῆς Ἀγίας Σοφίας τῆς Ἀχρίδας⁹⁶, τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ⁹⁷ καὶ μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Μιλέσεβο⁹⁸.

Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία στὶς ἄκρες δὲ μοιάζουν οὔτε στὴ μορφὴ οὔτε καὶ στὴν τεχνικὴ ἰδιαίτερα μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο κι εὐκολώτερα μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὶς μορφὲς στὴν πλευρὰ τῆς Ὁδηγήτριας, προπαντὸς μὲ τὸν ἄγγελο ποὺ σώζεται δεξιὰ.

85. Ἐ.ἀ. εἰκ. 24.

86. First prel. Report εἰκ. 73.

87. Fourth prel. Report, εἰκ. 5.

88. Ἀ. Ξυγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ Ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953.

89. Βλ. Ἐ.ἀ. σημ. 32.

90. Ἐ.ἀ. σημ. 88, πίν. 8,3.

91. Ἐ.ἀ. σημ. 33, πίν. 43, 82.

92. Ἐ.ἀ. πίν. 13, 24 πίν. 19, 35 πίν. 25, 47 πίν. 40, 75 πίν. 41, 79 πίν. 59, 113 καὶ 114 πίν. 69, 133, πίν. 75, 148 καὶ 149 πίν. 85, 169 πίν. 87, 172 πίν. 93, 186 καὶ πίν. 94, 187.

93. Ν. Δρανδάκη, Τοιχογραφίες ναϊσκῶν τοῦ Μυστρά, Πεπραγμένα Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Ἀθῆναι 1955, τ. Α, πίν. 22.

94. Ἐ.ἀ. πίν. 23α.

95. Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei, Haag 1930, εἰκ. 39.

96. R. Hamann – MacLean u. H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εἰκ. 10.

97. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α, εἰκ. 81.

98. Ἐ.ἀ. σημ. 96, εἰκ. 87 καὶ Millet – Frolow, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, Paris 1954, τ. Α, πίν. 77,2.

Συνδέονται επίσης αντίστοιχα σε λεπτομέρειες με μορφές του Καχριέ και του Όρφανου και με τον Εδαγγελισμό της Αχρίδας.

Η τεχνοτροπική συγγένεια που έχει ο Άγιος Νικόλαος με το Καχριέ και με τον Όρφανό, ή τεχνική και τα ίδια τα χαρακτηριστικά του βοηθούν για τη χρονολόγηση του έργου.

Η δεξιόσυνη της δουλειάς, ή ακτινοβολία της αρρενωπής μορφής με την ήρεμα έκφρασμένη πλαστικότητα και το ολοκάθαρο, φωτισμένο σάν από μέσα, πρόσωπο, οι αρμονικές αλλαγές των χρωμάτων και η ισορροπία των μορφικών στοιχείων, που αρθρώνουν την αγιότητά του σε ανθρώπινα μέτρα, φέρνουν, νομίζω, στα χρόνια μέσα στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα, όταν θα ξαναδουλεύονταν τα ίδια τα στοιχεία του Καχριέ και τα παραπλήσια του Όρφανου, σε μιὰ φορητή εικόνα, με κατασταλαγμένο, ώριμοτερο αίσθημα, πολύ πριν νά οδηγήσει ή επανάληψή τους σε τυπικούς σχηματισμούς.

Έπειτα, όπως σχετίζεται με έργα της πρωτεύουσας ή επηρεασμένα από αυτήν, είναι φανερό πώς είναι έργο της σχολής της και πώς ο τόπος που ζωγραφίστηκε είναι με μεγάλες πιθανότητες ή Κωνσταντινούπολη. Και ή εξιδανίκευση που χαρακτηρίζει με τάσεις κομψότητας την αντίκεια γεροδεμένη μορφή στηρίζει τη σκέψη.

Ύστερα από τη χρονολόγηση χωριστά της Όδηγήτριας και του Αγίου Νικολάου μέσα στα ίδια χρόνια και τη συσχέτισή τους με τα ίδια έργα, βασικά, με την ίδια σχολή και με τον ίδιο τόπο, έρχεται το πρόβλημα για τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη μιὰ και στην άλλη παράσταση της εικόνας: αν είναι σύγχρονες κι' ακόμα, αν είναι έργο του ίδιου ζωγράφου.

Το πρόβλημα είναι δύσκολο, γιατί οι μορφές στις δυο πλευρές φαίνονται διαφορετικές. Όμως, μετρώντας τα θετικά και τα αρνητικά στοιχεία και τη σημασία τους μπορούμε νά προχωρήσουμε σε μιάν απάντηση, που τελικά βέβαια θα εξαρτηθή από το αποτέλεσμα που θα δώσει μιὰ εργαστηριακή ανάλυση δειγμάτων από τις παραστάσεις :

1. Η φυσιογνωμική διαφορά πρώτα είναι φανερή. Ο Άγιος Νικόλαος δεν έχει από αυτή την άποψη καμιά πραγματική, καθώς φαίνεται, σχέση με την Όδηγήτρια. Αλλά δεν υπάρχει ανάλογη σχέση κι ανάμεσα στην Όδηγήτρια και στο παιδί. Το πρόσωπο της Παναγίας είναι ώσειδές μακρόστενο και του Χριστού στρογγυλεμένο, όπως είναι του Αγίου τριγωνικό μακρόστενο, και τα χαρακτηριστικά τους είναι ανάλογα διαμορφωμένα. Μόνο που ή Παναγία με τον Χριστό δουλεύονται δμοια και μ' όλες τις διαφορές μοιάζουν σά μάνα με παιδί.

2. Υπάρχει διαφορά στην τεχνική. Τα πρόσωπα του Χριστού και της Παναγίας είναι δμοια πλασμένα με καφέ προπλασμό, σαρκώματα σε χρώμα ώχρας, κόκκινο στρωμένο στα μάγουλα και σε λεπτομέρειες και πράσινο - λαδί στις σκιές, που δίνει τελικά μιὰ λαδί χροιά σ' όλο το πρόσωπο. Μ' αυτό το σύνθετο, διακριτικό παιχνίδι των θερμών και των ψυχρών χρωμάτων έρχεται σ' αντίθεση το πλάσιμο του Αγίου, που φαίνεται πιό απλό και αλλιόωτικο· μονόχρωμο, χωρίς συμπληρωματικά, μ' ένα χρώμα σε δυο αποχρώσεις κυριαρχεί για τον προπλασμό και τα σαρκώματα. Ένα χρώμα μάλιστα ξεχωριστό, που κυριαρχεί και που δεν έχει τίποτα νά κάμη με τα χρώματα στα πρόσωπα της Όδηγήτριας, που μένουν πιό πολύ στα συνηθισμένα.

Αντίθετα μ' αυτά τα αρνητικά δεδομένα είναι όλα τ' άλλα στοιχεία που συνθέτουν τις δυο παραστάσεις :

1. Η προετοιμασία είναι ίδια και στις δυο πλευρές κι εκτός από την παραπάνω δια-

φορά στο χρώμα ή τεχνική εκτέλεση είναι ή ίδια. Καί στις δυο παραστάσεις το χρώμα του προπλάσμου είναι μέτριο και γενικά ή τονική διαβάθμιση των χρωμάτων είναι ανάλογη. Τα χρώματα απλώνονται με λεπτές πινελιές· τα φώτα γίνονται με ζωηρές κι εϋκαμπτες γραμμές κι όμοια το μάκρος, το πάχος κι ό αριθμός τους εξαρτάται από το σημείο που πλάθουν και φωτίζουν, ανάλογα με το χαρακτήρα κάθε προσώπου. Λείπουν τελείως και στις δυο παραστάσεις οι φωτεινές κηλίδες, που τονίζουν τους όγκους σε μορφές της ίδιας εποχής με παραπλήσια τεχνική.

Το πλάσιμο είναι ζωγραφικό, χωρίς περιγράμματα, ελεύθερο, πειθαρχημένο και ευαίσθητο. Τα πρόσωπα φωτίζονται σωστά κι απλόχωρα, σύμφωνα με τη στροφή και τη σχέση τους με την πηγή του φωτισμού, που είναι, όμοια στις δυο παραστάσεις, μπροστά κι επάνω. Δικαιολογείται έτσι ή μεγαλύτερη φωτισμένη επιφάνεια στο πρόσωπο του 'Αγίου, γιατί ή στροφή είναι μικρότερη, μόνο που σπάει τη μετωπικότητά του.

2. 'Η όργάνωση της μορφής γίνεται και στα τρία πρόσωπα με την ίδια τάξη, όπως το όρίζει το σχήμα τους· και στα τρία τα χαρακτηριστικά και το πλάσιμο των όγκων ακολουθούν πιστά και επιδέξια το έξωτερικό σχήμα. Οι αποστάσεις από τα μάτια στη μύτη και στα φρύδια κι από τη μύτη στο στόμα είναι κανονικές και ανάλογες, και ή άξονική διάταξη των χαρακτηριστικών είναι όμοια σταθερή, με ανάλογα ρυθμισμένες τις παρεκκλίσεις, που δίνουν πνοή στην όψη.

Οι φωτεινές γραμμές, στις ομάδες τους, έχουν την ίδια συνέπεια στη σχέση τους με τα χαρακτηριστικά. Γύρω από τα μάτια, στα μάγουλα και πάνω από τα φρύδια το πλάσιμο είναι έντελώς ανάλογο στα πρόσωπα του 'Αγίου και του Χριστού. Έπειτα οι γραμμές δείχνουν την ίδια φυγόκεντρη τάση, που ξανοίγει και ζωηρεύει τα πρόσωπα. Καθαρότερα φεύγουν προς τα έξω στα πρόσωπα του 'Αγίου και της Παναγίας.

3. Είναι επίσης οι όμοιότητες σε φυσιογνωμικές λεπτομέρειες. 'Η μύτη του 'Αγίου μοιάζει πάρα πολύ — διαφορετική ωστόσο, όπως είναι φυσικό — με της Παναγίας· μακριά, λεπτή, όμοια φωτισμένη με τα ρουθούνια που άνεβαίνουν στο ίδιο σχέδιο. Το τρίγωνο στη βάση της είναι σαν του Χριστού κι όμοια λοξό. Τα μάτια και στις τρεις μορφές είναι όμοια στο χρώμα και ανάλογα στο σχήμα, κι ό τρόπος που σχεδιάζονται τα βλέφαρα, με σκοτεινή κι άσπρη γραμμή, είναι ίδιος. Το πάχος και το τόνισμα της γραμμής των φρυδιών είναι ανάλογο, καθώς και το σχέδιο που έχει το κάτω χείλος. Τα αυτιά του 'Αγίου και του Χριστού είναι όμοια σχεδιασμένα και τραβηγμένα προς τα πίσω, ανάλογα με τη στροφή. Τα δάχτυλα του χεριού του 'Αγίου, όσο σώζονται, είναι μακριά, λεπτά, με θαυμάσια γραμμή, σαν της Παναγίας.

4. Είναι ό τρόπος που δουλεύονται γενικότερα οι μορφές κι ή ρυθμική ανταπόκριση που υπάρχει ανάμεσα στα διάφορα μέρη τους.

Τα φορέματα του 'Αγίου, παρ' όλο που είναι πιό κατεστραμμένα από της 'Οδηγήτριας, ταιριάζουν στα χρώματα με της Παναγίας και μάλιστα φαίνεται πως έχουν την ίδια σύνθεση. 'Εκτός απ' αυτό δείχνουν όμοια πλατιές επιφάνειες, κάπως επίπεδες, χωρίς πολλά στολίδια — ούτε στούς σταυρούς του όμοφορίου, όπως συνηθίζεται — και χωρίς πτυχές φανερές, με συμπληρωματικά χρώματα κι άσπρα φωτίσματα. Δίνουν την ίδια έντύπωση, πως ζωγραφίστηκαν επίτηδες έτσι, απλά και κάπως σχηματικά, για να μην ταραξουν τα πρόσωπα, που είναι τέλεια πλασμένα, και για να τα φέρουν σαν ήρεμο, κάπως ουδέτερο ενδιάμεσο, κοντά στο χρυσό βάθος.

Και τα χρώματα από τα πρόσωπα στα φορέματα ταιριάζουν ανάλογα άρμονικά. Τα συμπληρωματικά χρώματα στα πρόσωπα της Παναγίας και του Χριστού δένουν

ἀντίστοιχα, ἄδρᾶ μὲ τὸ καστανὸ - μενεξεδί καὶ μὲ τὸ ἀνοιχτὸ κεραμιδί — ποὺ μοιάζουν σὰν ἀποχρώσεις τοῦ ἴδιου χρώματος — καὶ μὲ τὸ γαλάζιο· ἔτσι, τὸ ἴδιο ρυθμικά, τὸ κόκκινο - κεραμιδί καὶ τὸ μαῦρο - μπλὲ στὸ κεφάλι τοῦ Ἁγίου δένουν μὲ τὸ καστανὸ - μενεξεδί καὶ μὲ τὸ γαλάζιο στὰ φορέματά του, ἐνῶ τὸ συνηθισμένο ἄσπρο ὁμοφώριο μὲ τὰ κοκκινωπά καὶ τὰ σταχτιά περάσματα ἀντανακλάει πλατιά τὴ λάμψη τοῦ προσώπου του, ὅπως μὲ ἄλλο τρόπο, μὲ τὶς πολλὲς χρυσὲς γραμμές, τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ.

Τὰ φορέματα βρίσκονται στὴν ἴδια σχέση μὲ τὰ σώματα καὶ στὶς δυὸ παραστάσεις. Εἶναι δουλεμένα μὲ μαλακὲς ἀνοιχτὲς καμπύλες· διαγράφουν τὸν ὄγκο καὶ τὴ μορφή τους καὶ ἀκολουθοῦν τὴν κίνησή τους, χωρὶς νὰ τὰ τονίζουν ὑπερβολικά· τυλίγουν τὸ σῶμα καὶ ξεχωρίζουν ὅμοια ἀπ' αὐτό.

5. Εἶναι ὕστερα τὸ σωστό, καθαρὸ σχέδιο, ἡ σύνθεση, ἡ θέση τῶν μορφῶν στὸ χῶρο καὶ ἡ ἔκφρασή τους.

Οἱ μορφές στὶς δυὸ παραστάσεις εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα ζωγραφισμένες καὶ μὲ τὶς ἴδιες περίπου ἀναλογίες. Μὲ τὰ καμπύλα περιγράμματα, μὲ τὶς συνιζήσεις καὶ μὲ τὶς ἴδιες λύσεις φωτισμοῦ στρέφονται κι ὅμοια ἐρχονται μπροστά, χωρὶς νὰ χάνουν τὴν ἐπαφή μὲ τὸ χρυσὸ βάθος, ποὺ λαμπρύνει καὶ φανερώνει τὴν ὑπερβατικὴ ὑπόστασή τους· μὲ ἡρεμὴ ἀνάπτυξη σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ἀπὸ τὸ βάθος ὡς τὰ χέρια κι ὡς τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἁγίου, καὶ μὲ τὸ ἴδιο ἀνεπαίσθητο κλείσιμο μπροστά.

Τὸ ἀνοιγμά τους στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ξύλου εἶναι ἀνάλογα πλατὺ καὶ στὴν ἴδια σχέση μὲ τοὺς ἄξονες. Τὸ μνημειακὸ στήσιμό τους ἔχει τὴν ἴδια ἄνεση, ἴσιο, ἀρχοντικὸ καὶ περήφανο.

Ἡ ἔκφραση, ποὺ διαφέρει ἀνάλογα μὲ τὸ χαρακτήρα τους, ἔχει τὴν ἴδια δύναμη καὶ τὸ ἴδιο βάθος, τὴν ἴδια σοβαρότητα καὶ τὸ ἴδιο, σὰν ἀνεπαίσθητο, χαμόγελο· καὶ ἡ ὄψη τους, ἔτσι ὁμοφοκαμωμένη, δείχνει ὅμοια σοβαρὴ καὶ φιλάνθρωπη, ἀγαθὴ καὶ ἐπίσημη, προσιτὴ στὸν δεόμενο.

Ὁ Χριστὸς, ἡ Παναγία καὶ οἱ ἄγγελοι εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα ζωγραφισμένοι κι ἡ θέση τους στὶς δυὸ παραστάσεις, ὅμοια πρὸς τὶς ἄκρες, εἶναι ἀνάλογα ἢ πιὸ κοντινὴ πρὸς τὰ πρόσωπα. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία εἶναι στὸ ὕψος τοῦ κάτω μέρους τοῦ προσώπου τοῦ Ἁγίου, ὅπως καὶ στὶς ἄλλες εἰκόνες του ποὺ ἔχουν τὸν ἴδιο ἢ ἐντελῶς ἀνάλογο εἰκονογραφικὸ τύπο, ὅπως εἶναι, πρόχειρα, τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, τῆς Ἀχρίδας καὶ τῆς εἰκόνας στὰ Σκόπια. Καὶ οἱ ἄγγελοι, ποὺ πιὸ ἄνεταμποροῦσαν νὰ σταθοῦν στὶς γωνιὲς ἐπάνω, καθὼς συνήθως, εἶναι μὲ φανερά ἀνάλογη πρόθεση τοποθετημένοι, ὅσο γίνεται κοντὰ στὰ πρόσωπα, πάνω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή, ἔτσι ποὺ οἱ φτεροῦγες τους ἀγγίζουν τὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας καὶ δίνουν ἀκόμη ἕναν τόνο οἰκειότητος στὴν παράσταση.

6. Τέλος, θετικὸ στοιχεῖο εἶναι κι ἡ φυσιογνωμικὴ διαφορὰ ποὺ ἔχουν στὴν ἴδια τὴν παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία, μεταξύ τους καὶ μὲ τὸν Ἅγιο. Εὐκολώτερα σχετίζονται μὲ τὸν ἄγγελο κι ἔτσι δένουν ἐπίσης τὶς δυὸ πλευρές.

Ὑστερα ἀπ' αὐτὰ μπορεῖ ν' ἀναζητηθῇ ἐρμηνεία γιὰ τὶς βασικὲς διαφορὲς ποὺ παρουσιάζουν οἱ δυὸ παραστάσεις.

Γιὰ τὴ φυσιογνωμικὴ διαφορὰ ὑπάρχει αἰτιολογία, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ διαφορετικούς τύπους, μὲ διαφορετικὰ πρότυπα, ποὺ ἡ ἐξέλιξή τους ἀκολουθεῖ κι ἄλλο δρόμο. Ἡ συντηρητικὴ παράδοση προστατεύει γιὰ λόγους δογματικὸς τὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας καὶ εἶναι εὐκολώτερο νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἐλευθερία τοῦ ζωγράφου στὴ μορφή τοῦ Ἁγίου Νικολάου κι ἀπὸ τὴ σύγκριση μὲ προγενέστερες καὶ ὕστερότερες μορφές του. Καὶ στὶς δυὸ παραστάσεις ὑπάρχουν ἀπὸ τρία διαφορετικὰ πρόσωπα.

Ἄνάλογα ὅμως θὰ μπορούσε νὰ αἰτιολογηθῇ, μὲ τὴ διαφορὰ τοῦ προτύπου τῆς κάθε πλευρᾶς, καὶ ἡ σχετικὴ διαφορὰ στὴν τεχνικὴ καὶ στὸ χρῶμα, ὅταν μάλιστα ὑπάρχουν τὰ παραπλήσια παραδείγματα τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Βέροιας καὶ τοῦ Χελανδαρίου⁹⁹, ποὺ βεβαιώνουν γιὰ τὴ σχέση ποὺ ἔχει ἡ κόκκινη μονοχρωμία μὲ τὸν τρόπο ποὺ παριστάνεται ὁ Ἅγιος. Οὐτε ὑπῆρχε λόγος νὰ ἐπιδιώξῃ ὁ ζωγράφος συμπληρωματικὲς ἁρμονίες στὸ πρόσωπο, ἀνάλογες μὲ τῆς Ὁδηγήτριας, ὅταν μπορούσε νὰ κρατήσῃ καθαρὸ καὶ μὲ τὸ χρῶμα τὸ χαρακτῆρα τῆς μορφῆς του καὶ νὰ τὸν τονίσῃ μάλιστα μὲ τὴν ἀντίθεση τῶν ψυχρῶν χρωμάτων στὰ μαλλιά, στὸ μουστάκι καὶ στὰ γένια, ὅπως γίνεται μὲ τὴ μορφή τοῦ Χελανδαρίου καὶ μὲ τὸ κοινό, ἴσως, ἄγνωστο, πρότυπό τους.

Οἱ πολλὲς ὁμοιότητες ποὺ παρουσιάζουν οἱ δυὸ παραστάσεις στὴν τεχνικὴ, στὴν τεχνотροπία καὶ στὸ χρῶμα δείχνουν, ὅσο κι ἂν δὲν εἶναι ἀπόλυτα βέβαιο, πὼς μπορεί κι οἱ δυὸ νὰ εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Τόσο ἡ Ὁδηγήτρια ὅσο κι ὁ Ἅγιος Νικόλαος εἶναι ἀπὸ τὶς ἀριστουργηματικότερες σχετικὲς παραστάσεις, χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς ἀριστοκρατικῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως κι ἀπὸ τὶς καλύτερες παραστάσεις σὲ φορητὲς εἰκόνες τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Ἡ ποιότητά τους δὲν εἶναι μονάχα ζήτημα καλῆς ἐποχῆς, ὅπως εἶναι τὰ χρόνια ποὺ τοποθετοῦνται, ἀλλὰ καὶ ζήτημα, ὅπως πάντα, καλοῦ ζωγράφου. Καὶ μὲ τὰ σημαντικὰ κοινὰ στοιχεῖα τους θὰ ἦταν λίγο τυχαῖο νὰ δεχτοῦμε πὼς βρέθηκαν, στὰ ἴδια ἢ πολὺ κοντινὰ χρόνια, δυὸ ζωγράφοι μὲ τὰ ἴδια προσωπικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ μὲ τὴν ἴδια δεξιότητὴ καὶ ζωγράφισαν, ἀκόμη κι ἔχοντας ὑπόψῃ ὁ ἓνας τὴ δουλειὰ τοῦ ἄλλου, ἀπὸ μιὰ πλευρὰ τῆς εἰκόνας. Πιὸ πιθανὸ φαίνεται πὼς ἦταν ἓνας ὁ ζωγράφος τους, ἀληθινὰ προικισμένος, μὲ σταθερὸ κι ἐπιδέξιο χέρι καὶ μ' αἴσθημα ζωῆς, ποὺ διάλεγε τὰ καθιερωμένα πρότυπα μὲ πολλὴ ἐλευθερία, ὅπως δείχνει κι ἡ ποικιλία τῶν μορφῶν του.

Ἡ δεύτερη παράσταση (Π í ν. 36 α - β).

Ὁ δεῦτερος Ἅγιος Νικόλαος, ποὺ δὲ σώθηκε, ἀκολούθησε πιστὰ τὸ σχῆμα τοῦ πρώτου μὲ μικρὲς διαφορὲς. Τὸ πλάτος τοῦ φωτοστέφανου ἔμεινε τὸ ἴδιο, τὸ κεφάλι ἔγινε λίγο πιὸ στενὸ κι ἀντίστοιχα ἔγινε πλατύτερος ὁ σκοτεινὸς χῶρος, ποὺ ὑπάρχει σὰν πλατὺ ἐξωτερικὸ περίγραμμα καὶ στὸν πρῶτο ἅγιο. Τὰ αὐτιά ξαναζωγραφίστηκαν πιὸ κάτω καὶ ὀριζόντια τώρα, ὅπως ταίριαζε στὴ σχηματοποιημένη, ἐπίπεδη μορφή του.

Τὸ φαιλόνιο εἶχε χρῶμα χοντροκόκκινο - κεραμιδί καὶ πολλὲς πτυχές, σταχτιές - θαλασσιές μὲ ἄσπρα καὶ κάπου κάπου κόκκινα λάματα, λίγο ἄτσαλες, μὲ μπερδεμένη κίνηση. Τὸ ὠμοφόριο ἦταν ἄσπρο μὲ σταχτιά - θαλασσιά περάσματα, οἱ τρεῖς σταυροὶ τοῦ μπλέ, σχεδὸν μαῦροι, καὶ στὴ μέση τους εἶχαν ἄσπρα, στὸ σχῆμα τοῦ σταυροῦ κεντρίδια, μὲ σχηματοποιημένα κρίνα, καὶ διαγώνιες γραμμές. Τὸ στάχωμα τοῦ Εὐαγγελίου, διαφορετικὸ ἀπὸ τοῦ πρώτου, εἶχε στρογγυλὴ πέτρα στὴ μέση, κλεισμένη σὲ ρόμβο καὶ γύρω μαργαριτάρια καὶ γραμμές σὲ γεωμετρικὸ σχέδιο. Ὑπῆρχαν ἐδῶ μὲ τὴν ἴδια ἐκζήτηση ὅλα τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὰ φορέματα, κόκκινο, σταχτί - θαλασσί, ἄσπρο, χρυσοὸ καὶ πολὺ σκούρο μπλέ.

Τὸ πρόσωπο ἦταν πλασμένο γραμμικά. Ὁ προπλασμοὸς εἶχε μέτριο καφὲ χρῶμα καὶ τὰ σαρκώματα ἦταν στὸ χρῶμα τῆς ἀνοιχτῆς ὤχρας μὲ ἐλαφρὸ κόκκινο, ποὺ ἴσως ἔξφευγε ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ πρώτου ἁγίου. Ὁλόκληρη σχεδὸν ἡ ἐπιφάνειά τους ἦταν

99. Βλ. ἑ.ἀ. σημ. 71 καὶ 72.

δουλεμένη με ἄσπρες γραμμές πού ἐπλαθαν καὶ φώτιζαν. Ἔτσι ἦταν δυὸ ξεκαθαρισμένοι χῶροι στὸ πρόσωπο· οἱ σκιές, μονόχρωμες, οὐδέτερες, καὶ τὰ φωτισμένα μέρη μετὶς γραμμές πού χάραζαν τὶς μορφές του. Τὰ περιγράμματα τῶν χαρακτηριστικῶν ἦταν κλειστά μετὰ διπλή, κόκκινη - καστανή καὶ ἄσπρη γραμμή. Τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια εἶχαν πολὺ σκοῦρο μπλε χρῶμα μετὰ γραμμές σταχτιές - θαλασσιές κι ἄλλες σχεδὸν ἄσπρες.

Ὁ τρόπος τῆς δουλειᾶς καὶ γενικὰ ἡ ὁργάνωση τῆς μορφῆς μοιάζουν ἄρκετὰ μετὰ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ἀβδοῦ¹⁰⁰, μετὰ τοῦ Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων¹⁰¹, τῆς εἰκόνας ἀριθ. 80 τοῦ Μουσείου Μπενάκη¹⁰² καὶ στὶς πολλὰς γραμμές μετὰ τὴ Σταύρωση στὸ Μετόχι τῆς Μονῆς τοῦ Κύκκου¹⁰³. Ὅμως οἱ σχετικὲς ὁμοιότητες μετὰ τὶς παραπάνω παραστάσεις δὲν ἐξηγοῦν τὴν ἰδιομορφία του, πού πρέπει νὰ τὴν ἀναζητήσουμε στὴ σχέση πού ἔχει ὁ δεῦτερος ἅγιος μετὰ τὸν πρῶτο, σὰν ἐπιζωγράφησή του, πιστὴ στὸν τύπο, στὸ ἐξωτερικὸ σχῆμα καὶ στὶς ἐπὶ μέρους μορφές του.

Φαίνεται, ἀπὸ τὴ σύγκρισή τους, πὼς ὁ ζωγράφος τοῦ θέλησε νὰ σβήσει τελείως τὴ μορφή τοῦ πρώτου ἁγίου ξαναζωγραφίζοντας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴν παράσταση. Καὶ εἶναι πρόβλημα τὸ γιατί. Οἱ μεγάλες φθορὲς ἔγιναν χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὸν δεύτερο, γιατί εἶναι κοινὲς καὶ στὶς δυὸ παραστάσεις· ἐκτὸς ἀπὸ τὸν φθαρμένο ἀριστερὸ τοῦ ὄμο, ὁ πρῶτος σωζόταν καλὰ. Ἀλλὰ ἴσως νὰ ὑπῆρχαν φθορὲς στὰ μέρη πού εἶναι κατεστραμμένα σήμερα καὶ ξεκινώντας νὰ εὐτρεπίσει τὴν παράσταση, στὸ πίσω μέρος μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας μάλιστα, προορισμένης ἴσως γιὰ μιὰ ἐκκλησία στὸ ὄνομα τοῦ Ἁγίου, ἔφτασε νὰ ξαναδουλέψῃ ὁλόκληρη τὴ μορφή. Δὲν ἦταν ὅμως λόγος αὐτός, γιὰ νὰ σκεπάσῃ μετὰ γραμμικὰ σχήματα τὸ θαυμάσιο πρόσωπο τοῦ πρώτου ἁγίου. Πιὸ πιθανὸ εἶναι πὼς ἡ μορφή δὲν πῆγαινε πιά στὸ γούστο καὶ στὴν ἀντίληψη, τὴ δική του καὶ τῶν συγχρόνων του, γιὰ τὸν τρόπο πού εἰκονίζεται ὁ ἅγιος, καὶ γενικὰ στὶς ἀντιλήψεις πού ἐπικρατοῦσαν στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ τόπου τοῦ ἰδιαίτερα. Τὴν Ὀδηγήτρια θὰ τὴ σεβάστηκε, ἴσως καὶ γιατί δὲν εἶχε τότε φθορὲς.

Ἡ διαφορὰ μετὰ τὸν πρῶτο ἅγιο εἶναι σημαντικὴ κι ὅμως βασικὰ εἶναι σὰν ἀντίγραφό του μετὰ διαφορετικὴ τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία. Ὁ ζωγράφος, ὅπως φαίνεται, ἔφτιαξε μιὰ καινούρια μορφή, ἀλλὰ δὲν ξέφυγε ἀπὸ τὴν προηγούμενη, πού, τὸ πιὸ πιθανό, τὴν εἶχε ξεσηκώσει ἀπὸ πρὶν γιὰ πρότυπο.

Ξανάκαμε τὸν προπλασμὸ κι ἔστρωσε τὰ σαρκώματα μετὰ ὅχρα στὶς ἴδιες ἐπιφάνειες, ἐξαφανίζοντας ὀριστικὰ τὸ πρόσωπο τοῦ πρώτου· ὕστερα, ἔκλεισε σὲ περιγράμματα τὰ χαρακτηριστικά, καὶ τὶς φωτεινὲς γραμμές σὲ σχήματα, λίγο πιὸ ἐλεύθερα στὸ μέτωπο, χωρὶς ν' ἀλλάξῃ τὴν κίνησή τους. Ἐβαλε, κατὰ τὴν κρίση του, σὲ τάξη τὴ μορφή, κρατώντας αὐστηρὰ σὲ συμμετρία τὰ σχήματά της, σύμφωνα με τοὺς ἄξονες. Ἀνάλογα φρόντισε γιὰ τὰ φορέματα καὶ βασάνισε τὴν ὄψη τους μετὰ πολλὰς πτυχές, χαλαρὲς καὶ χωρὶς μέτρο, στόλισε τοὺς σταυροὺς στὸ ὁμοφῶριο κι ἄλλαξε τὸ σχέδιο τοῦ Εὐαγγελίου.

Ἔτσι ἔγινε μιὰ κλειστὴ μορφή, σχηματοποιημένη, πολὺ πιὸ ἐπίπεδη. Εἶναι φανερό πὼς εἶχε χάσει τὸ πλαστικὸ αἶσθημα τοῦ παλιοῦ ζωγράφου, πού εἶχε πετύχει νὰ δώσῃ ἑκτακτὴ πλαστικότητα στὸ ἔργο του, μετὰ τὶς καμπύλες τῆς μύτης, τῶν φρυδιῶν καὶ

100. Ἀ. Ξυγοπούλου, Σχεδιάσμα, πίν. 19,3.

101. Ἐ.ἀ. πίν. 23.

102. Ἀ. Ξυγοπούλου, Κατάλογος, συμπλήρ. Α, πίν. 54 καὶ 57.

103. Γ. Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, τ. Α, Λεύκωμα, ἐν Ἀθήναις 1935, πίν. 123.

τῶν ἄλλων χαρακτηριστικῶν, μὲ τὸν κατάλληλο φωτισμὸ τῶν ὄγκων, μὲ τὶς κυματιστὲς γραμμές, ποὺ φουσκώνουν τὸ γένι, μὲ τὸ τράβηγμα τῶν αὐτιῶν κι ὅλου τοῦ προσώπου πρὸς τὰ πίσω καὶ μὲ τὸ μαλακὸ ἄνοιγμα ὁλόκληρης τῆς μορφῆς πρὸς τὴν περιφέρεια.

Ὡστόσο, δὲ λείπει ἡ πλαστικότητα κι ἀπὸ τὸν δευτέρου ἅγιο. Τὸ σῶμα δείχνει τὸν ὄγκο καὶ τὴ θέση του στὸ χῶρο, μὲ τοὺς γερτοὺς ὤμους, τὴν πτυχολογία, τὸ δίπλωμα τοῦ ὤμοφορίου, μὲ τρόπο χαλαρό, ποὺ δείχνει τὸ βάρος τοῦ ὑφάσματος, καὶ μὲ τὴν κλίση τοῦ ὀρθίου Εὐαγγελίου. Ὅμοια, στὸ πρόσωπο ὑπάρχει μιὰ πλαστικότητα, μὲ τὸ ἀπότομο βύθισμα ἀπὸ τὰ φωτισμένα ἐπίπεδα στὴ σκιά καὶ μὲ τὴν κίνηση τῶν γραμμῶν.

Οὐσιαστικὰ ὁμως ἡ μορφή εἶναι πιὸ πολὺ ἐπίπεδη παρὰ πλαστική. Ἡ πτυχολογία εἶναι ἐπιφανειακή κι ἀκολουθεῖ τὴν κίνηση τοῦ σώματος ἐπιπόλαια καὶ παραγμένα. Ἡ μορφή τώρα εἶναι κλεισμένη μπροστὰ ἀλλὰ ἄτονα, χωρὶς δύναμη. Τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ποὺ δημιουργεῖ ἡ κίνηση, κολλᾶνε τὸ ἓνα ἐπάνω στὸ ἄλλο. Καὶ τὰ φωτισμένα μέρη μὲ τὶς γραμμὲς στὸ πρόσωπο εἶναι λίγο σὰ μάσκα. Ὅλα αὐτὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ ζωγράφος του προσπάθησε ἴσως νὰ ξαναδώσει τὴν πλαστικότητα τοῦ πρώτου, χωρὶς νὰ τὸ καταφέρῃ καλά, γιατί φαίνεται νὰ μὴν ἐνιωθε τὶς μορφὲς πλαστικά, τὶς ἔβλεπε πιὸ πολὺ ἐπίπεδες.

Μ' ὅλη τὴ γραμμικότητά του ὥστόσο ὁ δεύτερος ἅγιος εἶναι ἓνα ἔργο καλὸ. Τὸ κεφάλι ἰδιαίτερα εἶναι πολὺ ἐπιδέξια δουλεμένο (Π ί ν. 36β). Χωρὶς νὰ ἔχη τὴν ὑγρή, ἀστραφτερή ὄψη τοῦ πρώτου, εἶναι ἓνα πρόσωπο δυνατὸ, λίγο τραχὺ καὶ ἀσκητικό, καὶ τὸ βλέμμα του, κάτω ἀπὸ τὸ στῤῥωμα τῶν γραμμῶν, τὰ κατεβασμένα φρύδια καὶ τὰ βαριά βλέφαρα, παίρνει ἓνα ἀπροσδιόριστο βάθος.

Τὰ γραμμικὰ σχήματα δὲν ἀποστεγνώνουν οὔτε διαλύουν τὸ πρόσωπο, μόνο τὸ σκληραίνουν, τονίζοντας τὸν αὐστηρὸ χαρακτήρα του, κι ἐξαντλοῦν τὶς ἐπιφάνειές του μὲ μέθοδο κι ἐπιμονή. Οἱ γραμμὲς τοὺς κινοῦνται ἀντίρροπα πρὸς τὰ ἔξω μὲ ἔνταση ποὺ πνίγεται ἀπὸ τὰ περιγράμματα καὶ μὲς στὰ ἴδια τὰ σχήματα, ὅπως στὰ μάγουλα, καὶ ποὺ σβήνουν στὶς σκιὲς τοῦ προσώπου. Τὴν κίνησή τους τὴν παίρνουν καὶ τὴ συνεχίζουν πιὸ γρήγορα, ζωηρὰ καὶ χωρὶς σπασίματα, οἱ ἄλλες γραμμὲς ποὺ σχηματίζουν καὶ φωτίζουν τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια, ποὺ κυκλογορίζουν σταθερὰ τὸ πρόσωπο. Εἶναι μιὰ κίνηση ποὺ γυρίζει ἀμέσως σ' ἀντίκλιση, ἀτέρμονη, κυκλική καὶ φέρνει τὴν ἰσορροπία στὴ μορφή.

Τὸ σύνολο ἔτσι ξεφεύγει ἀπὸ τὸ ἀπλὸ γραμμικὸ, ἀπὸ τὸ ἄτεχνο καὶ τὸ ἀδέξιο. Γίνεται σὰ μιὰ σπουδὴ δεξιολογίας καὶ στυλ. Τὸ κεφάλι εἶναι σφιχτοδεμένο κι ἀπὸ τὰ γραμμικὰ σχήματά του βγαίνει μιὰ ξεχωριστὴ διακοσμητικὴ αἴσθηση. Ἡ μύτη, ἀντιγραφὴ τοῦ πρώτου, μὲ τὰ τρία μέρη της καὶ τὶς ὀριζόντιες γραμμὲς στὸ ρουθόφι γίνεται στολίδι καὶ ὅμοια τὰ συνηθισμένα σχήματα στὰ μάγουλα, σὰν καρδιὲς ἢ σὰ φτεροῦγες, γίνονται διακοσμητικὰ στοιχεῖα, στατικὰ κι ἀντίθετα μὲ τὴ ρευστὴ κίνηση στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια, μὲ τὸ ἀριστοτεχνικὸ στρογγύλεμα στὴ μέση τους.

Τὸ γραμμικὸ πλάσιμο, ποὺ τὸ χρησιμοποιεῖ ἡ Κρητικὴ σχολή, γιὰ νὰ φωτίσει καὶ νὰ σχεδιάσει τοὺς ὄγκους καὶ τὶς λεπτομέρειες, ἔχει ἐδῶ μιὰ ἰδιομορφία ποὺ δὲν κάνει εὐκολὴ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἁγίου. Ἀβασάνιστα καὶ τὸ ἴδιο ἀμφίβολα θὰ μπορούσε νὰ τοποθετηθῇ ἡ μορφή ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου ὡς τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνα ἀκόμη.

Ὅμως, πρόχειρα, τὸ σχηματοποιημένο πρόσωπο τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Καλυβίτη τῆς Μονῆς Γόλας, τοῦ 1632¹⁰⁴, φέρνει πρὸς τὰ πίσω τὴν παράσταση. Ἡ ἀντίθεση ἀπὸ

104. Σχεδιάσμα, πίν. 50,1.

τὸ φῶς στὴ σκιά εἶναι πιὸ δυνατὴ κι οἱ πολλὲς γραμμὲς εἶναι ὅλες ὁμοιες, μαλακὲς καὶ χαλαρὲς στὴν κίνησή τους. Τὸ πρόσωπο ἔχει μιὰ τονισμένη γραμμικότητα, ποὺ βγαίνει ὅμως, εἶναι φανερό, ἀπὸ τὴ συντηρητικὴ κι ἐπαρχιακὴ ἐπανάληψη τύπων τῆς σύγχρονης τοῦ Κρητικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως διαμορφώθηκε μὲ τὰ δυτικὰ στοιχεῖα ποὺ δέχτηκε.

Ἀντίθετα, τὸ πλάσιμο στὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἶναι σφιχτὸ καὶ δείχνει τόλμη κι ἐπιτηδειότητα ὄχι τυχαία. Ἡ ὀργάνωση τῆς μορφῆς μὲ γραμμικὰ σχήματα δὲ μοιάζει μὲ ἀδέξια ἀπομίμηση, ἀλλὰ μὲ ἀξιοσημεῖωτη δημιουργία, μ' ὅλες τὶς δεσμεύσεις ποὺ φέρνει τὸ πρότυπο, ποὺ γίνεται σκόπιμα καὶ συνειδητά, μ' ἓνα μανιερισμό, ὅπως διαπιστώνεται κι ἀπὸ τὴ σχέση του μὲ τὴ συγκεκριμένη παλαιολόγεια παράσταση, ποὺ φτάνει στὸ κορύφωμά του στὸ κεφάλι καὶ ποὺ ξοδεύεται ἀνάλογα στὴν περιέργη, ἄτσαλη πτυχολογία τοῦ φαιλονίου (Π ι ν. 36 α).

Ἡ δεύτερη παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου μπορεῖ, ἔτσι, νὰ χρονολογηθῇ γύρω στὰ 1500, ὕστερα ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῶν Φωκάδων τοῦ Ἀβδοῦ καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Θεοφάνη στὸν Ἀναπαυσᾶ· ἀνάμεσα στὰ ἔσχατα τοῦ μανιερισμοῦ τῶν τελευταίων χρόνων τῶν Παλαιολόγων καὶ στὴν Κρητικὴ σχολὴ τοῦ 16ου αἰ. καὶ νὰ χαρακτηριστῇ σὰν ἔργο μὲ ἰδιόμορφο ἐπαρχιακὸ μανιερισμό, ποὺ ἔγινε ἀπὸ ἓναν καλὸ, λίγο λαϊκὸ ἴσως ζωγράφο — μπορεῖ Ροδίτη — ποὺ χρησιμοποίησε μὲ εἰλικρίνεια καὶ ἐπιμονὴ τὴ γραμμὴ σὰν ἀποκλειστικὸ μέσο γιὰ νὰ δουλέψῃ τὴ μορφὴ του καὶ ποὺ ἔμεινε πιστὸς στὴν αὐστηρὴ βυζαντινὴ παράδοση μὲ τὸ δικό του τρόπο.

ΜΥΡΤΑΛΗ ΣΠ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΑ ΤΙΝΑ ΓΛΥΠΤΙΚΑ ΠΡΟΣΚΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΡΟΔΟΥ ΚΑΙ ΚΩ

(Π ί ν . 37 - 42)

‘Από την εποχήν της απελευθερώσεως της Δωδεκανήσου εισήλθεν εις τὰ Μουσεία της Ρόδου καὶ της Κῶ σημαντικὸς ἀριθμὸς νέων γλυπτῶν, ἐκ τῶν ὁποίων ἄλλα μὲν ἡγοράσθησαν ἀπὸ τὴν Ἐφορείαν Δωδεκανήσου, ἄλλα ἐδωρήθησαν εἰς αὐτὴν καὶ ἄλλα εὑρέθησαν κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς τῆς Ἐφορείας ἢ ἦσαν τυχαῖα εὑρήματα. Κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς ἐν Δωδεκανήσῳ θητείας μου ὡς Ἐπιμελητοῦ τὰ ἔτη 1948 καὶ 1952 - 1954 εἶχον τὴν εὐκαιρίαν νὰ γνωρίσω τὰ μέχρι τοῦ 1954 εἰσαχθέντα, τῶν ὁποίων ἀνέλαβον τὴν μελέτην πρὸς δημοσίευσιν μὲ τὴν παρακίνησιν τοῦ τότε Ἐφόρου τῆς Δωδεκανήσου καὶ σήμερον Γενικοῦ Διευθυντοῦ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας κ. Ἰ. Κοντῆ (πρὸς τὸν ὅποιον ἐκφράζω καὶ σήμερον ἐντεῦθεν τὰς θερμοτάτας μου εὐχαριστίας, τόσον διὰ τὴν χειρονομίαν του ἐκείνην, ὅσον καὶ διὰ τὴν παντοειδῆ συμπαράστασίν του κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἐν Ρόδῳ παραμονῆς μου καὶ μετέπειτα)*. Ἡ δημοσίευσις αὐτῇ τῶν Δωδεκανησιακῶν γλυπτῶν εἶναι ἀληθὲς ὅτι εἶναι κάτι περισσότερον ἢ καθυστερημένη, ἅς ληφθῇ ὅμως ὑπ’ ὄψιν ὅτι εὐθὺς μετὰ τὴν εἰς Ἀθήνας μετάβασίν μου τὸ 1954 ἐνεπλάκην εἰς σοβαρωτάτας καὶ πολυμήνους ἀνασκαφάς, αἱ ὁποῖαι μοῦ ἀπερρόφησαν ὁλόκληρον τὸν διαθέσιμον χρόνον μου, μεθ’ ὃ ἀπῆλθον εἰς τὸ ἐξωτερικὸν δι’ εὐρυτέρας σπουδὰς, ὅσον δὲ διὰ τὸ διάστημα ἀπὸ τῆς ἐπιστροφῆς μου τὸ 1957 μέχρι σήμερον, ὑπῆρξεν ὁλόκληρον τόσον πλήρες ἄλλων σοβαρῶν ὑπηρεσιακῶν καὶ ἐπιστημονικῶν ἀσχολιῶν, συνδεδεμένων μὲ τὴν ἐργασίαν μου εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ τὴν Κέρκυραν, ὅπου ὑπηρέτησα, ὥστε παρ’ ὀλίγον νὰ ἔμενον τελικῶς ἀδημοσίευτα τὰ παλαιὰ ἐκεῖνα εὑρήματα. Ὅσοι δὲ γνωρίζουν ἀπὸ τοιαύτας περιπετείας θὰ ἀντιληφθοῦν, πιστεύω, τί σημαίνουν τὰ ἀνωτέρω.

Τὰ δημοσιευόμενα δὲν καλύπτουν ὅλα τὰ μέχρι τοῦ 1954 εἰσαχθέντα γλυπτὰ. Παρελείφθησαν μερικὰ δευτερώτερα, καθὼς καὶ τὸ ἐπιτύμβιον ἀνάγλυφον νέου πολεμιστοῦ, τὸ ὅποιον ἐδημοσίευσεν εἰς τὰ Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας τοῦ ἔτους 1954. Ἀπὸ τὰ γλυπτὰ δὲ τὰ ὁποῖα εἰσήχθησαν εἰς τὰ δύο Μουσεία, μετὰ τὴν εἰς Ἀθήνας μετάθεσίν μου, δημοσιεύονται δύο τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου, τὰ ὁποῖα εἶχον τὴν εὐκαιρίαν νὰ γνωρίσω καὶ νὰ μελετήσω κατὰ τὴν διάρκειαν βραχείας ἐπισκέψεώς μου εἰς Ρόδον τὸ θέρος τοῦ 1958 καὶ τῶν ὁποίων ἐπίσης μοῦ ἐπετράπη εὐγενῶς ἡ δημοσίευσις ἀπὸ τὸν κ. Κοντῆν. Ὅλα τὰ ἄλλα περιμένουν ἀκόμη τὸν μελετητὴν των.

* Εἰς τὸν Ἐφορεῦντα Δ/σου κ. Γρ. Κωνσταντινόπουλον, ὃ ὁποῖος κυριολεκτικῶς ἐθυσίασεν ἀπὸ τὸν πολῦτιμον χρόνον του διὰ νὰ παράσχῃ μερικὰς ἀναγκαίας συμπληρωματικὰς πληροφορίας, ἀπροσίτους εἰς ἐμὲ διαμένοντα εἰς τὴν ἀντίθετον ἐσχατιὰν τοῦ Ἑλληνικοῦ κράτους, ἐκφράζω καὶ πάλιν τὰς θερμοτάτας μου εὐχαριστίας.

ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΡΟΔΟΥ

Νίκη BE 1174 (Π ί ν . 37 α - γ)

Ευρέθη εις τὴν ὁδὸν Θεμ. Σοφούλη τῆς πόλεως, κατὰ τὸ μεταξὺ τῶν ὁδῶν Βορ. Ῥεΐρου καὶ Πίνδου τμήμα αὐτῆς. Σφάζεται μόνον ἀπὸ τῆς κοιλίας καὶ κάτω. Λεῖπει ἐπίσης ὁλόκληρον τὸ προβαλλόμενον ἀριστερὸν σκέλος, καθὼς καὶ τὰ δάκτυλα τοῦ δεξιοῦ ἄκρου ποδός. Εἰς τὸ ὀπίσθιον κάτω μέρος ὑπάρχει μεγάλη, ἀκανόνιστος ὀπή, βάθους περίπου 0,08, εἰς τὴν ὁποίαν θὰ προσηρμόζετο ἄλλοτε ἰσχυρὸς ὀριζόντιος σύνδεσμος. Μικρὸς κεκαμμένος μολύβδινος γόμφος ἐν σχήματι στενῆς ταινίας σφάζεται εἰς τὸ ἀνώτατον σημεῖον τοῦ ἐνδύματος.

Ύψ. 1.11, πλ. ἄνω 0,39, κάτω 0,52 μ. Μάρμαρον λευκὸν χονδρόκοκκον, ὀξειδωσὶς ἐρυθρά.

Ἀπὸ τὴν κίνησιν τοῦ σώματος καὶ τὴν ὑπαρξίν ὀριζοντίου συνδέσμου ὀπίσω, ὁ ὁποῖος, ὅπως φαίνεται, συνεκράτει πτέρυγα, συνάγεται ὅτι τὸ ἄγαλμα παρίστανε τὴν Νίκην. Τὸ ἱμάτιον καλύπτει μόνον τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος, ἐξ αὐτοῦ δὲ φαίνεται ὅτι προέβαλλε καὶ τὸ ἀριστερὸν σκέλος ἀπὸ τοῦ γόνατος περίπου καὶ κάτω. Εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ σχηματίζεται τύλη, ἡ ὁποία ἀνέρχεται πρὸς τὰ δεξιὰ (τοῦ θεατοῦ), θὰ συνεκρατεῖτο δὲ ὀλίγον ὑψηλότερον τοῦ σωθέντος τμήματος ἐπὶ τοῦ βραχίονος, ὁ ὁποῖος ἀσφαλῶς ἦτο κεκαμμένος κατ' ἀγκῶνα. Εἰς τὴν ράχιν τὸ ἱμάτιον ἀνέρχεται πρὸς τὸν ἀριστερὸν ὦμον ὅπου ἦτο ἐρριμμένον, ὅπως ἐπὶ πολλῶν ἔργων ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα καὶ ἔξῃς. Ὁ δεξιὸς πούς φαίνεται ὅτι ἀπλῶς ἔθιγε διὰ τῶν δακτύλων τοῦ τὴν πλίνθον, ἐνθ' ὁ ἀριστερὸς ἐπάτει σταθερώτερον. Ἡ κυρία πάντως σύνδεσις τοῦ ἀγάλματος μὲ τὴν πλίνθον ἐγένετο μὲ τὸ ἱμάτιον. Ἡ ἐργασία τοῦ ἐνδύματος εἶναι πολὺ ἐπιδεξία καὶ δροσερά, περισσότερον παρὰ ἡ τοῦ γυμνοῦ. Εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς πτυχὰς ἔχει χρησιμοποιηθῇ τρύπανον. Εἰς μερικὰ σημεῖα τοῦ κάτω μέρους παρετήρησα ἀδρὰν ἐργασίαν διὰ τῆς σμίλης. Τὸ ὀπίσθιον δὲν εἶναι τόσον ἐπιμελῶς εἰργασμένον ὅσον τὸ πρόσθιον.

Ὁ τύπος δὲν εἶναι τόσον συχνὸς εἰς τὴν τέχνην. Οὕτω δὲν γνωρίζω παρὰ τὰς ἑξῆς παραστάσεις καὶ αὐτὰς μικροῦ σχήματος : Ἐν χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τῆς συλλογῆς Nelidoff¹, ἄλλο ἐπαρχιακῆς τέχνης ἐν Βουλγαρίᾳ², ἐν πῆλινον εἰδῶλιον εἰς τὸ Albertinum τῆς Δρέσδης³, τέλος τὰς Νίκας ἀργυρῶν ρωμαϊκῶν δημοκρατικῶν νομισμάτων τῆς Gens Vinicia⁴. Ἡ τέχνη ἐπρωτίμα ἢ τὰς ἐντελῶς ἐνδεδυμένας Νίκας ἢ αὐτὰς τῶν ὁποίων γυμνοῦται τὸ πολὺ τὸ ἐν στήθος ἢ τὸ ἐν σκέλος, διότι αὐταὶ παρεῖχον εἰς τοὺς καλλιτέχνας πολὺ μεγαλυτέρας δυνατότητας ἀναπτύξεως τῆς φαντασίας τῶν καὶ ἐπιδείξεως τῆς ἱκανότητος τῆς σμίλης τῶν, ἐνθ' συγχρόνως ἡδραίωνον εἰς τὸν θεατὴν τὸ αἶσθημα ὅτι τὸ ἔνδυμα ἀντεῖχεν εἰς τὴν πίεσιν τοῦ ἀνέμου.

Περὶ σποτέραν θὰ εἶχεν ὁ τρόπος αὐτὸς δικαιολογίαν, ἐὰν ἡ μορφή ἦτο ἀκίνητος. Μία τοιαύτη παράστασις ἡρεμούσης Νίκης (Π ί ν . 38 α) εἰκονίζεται ἐπὶ ρωμαϊκοῦ ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου τῶν Θηβῶν προερχομένου ἀπὸ τὰς Θεσπιάς⁵, μολονότι δὲ

1. Pollak, Coll. Nelidoff, σ. 194 καὶ 198 : Ἐκ Κωνσταντινουπόλεως.

2. Bull. arch. Bulg. 1924, σ. 227. Reinach, RS VI, 88, ἀριθ. 7.

3. AZ 1889, σ. 161, 2 - 183, 3. Winter, II, 183, 3 : Βαδίζουσα Νίκη. Ἐκ Μυρίνης.

4. Βλ. λ.χ. Seaby, Roman silver Coins, I, σ. 83.

5. Körte, AM 1878, σ. 415, ἀριθ. 195. Friederichs - Wolters, Gipsabgüsse σ. 727, ἀριθ. 1853. Roscher, III, I, σ. 347 (Bulle). Déonna, RA 1908 (II), σ. 200, εἰκ. 9. Καροῦζος, Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας, σ. 146, ἀριθ. 159.

μεμειγμένη με ύστεροελληνιστικά στοιχεία, όπως πολύ ὀρθῶς παρατήρησεν ὁ κ. Καρούζος, εἰς τελευταίαν ἀνάλυσιν πρέπει νὰ ἀναχθῇ εἰς δημιουργίαν τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος, τόση εἶναι ἡ τυπολογικὴ τῆς συγγένεια μετὰ τὴν Ἀφροδίτην τοῦ Arles, καθὼς καὶ ἡ διαφαινομένη εὐροια τῶν πτυχῶν καὶ τῆς κινήσεως. Ἀλλὰ ταύτης πάλιν ἡ ὁμοιότης μετὰ τὴν Νίκην τῆς Ρόδου εἶναι τόσον κτυπητὴ, ὥστε νὰ μοῦ φαίνεται πιθανώτατον ὅτι ἀμφότεραι εἶναι δημιουργαὶ τοῦ ἰδίου, ἀσφαλῶς Πραξιτελείου⁶, ἐργαστηρίου. Φυσικά, ἐπειδὴ ἡ Νίκη τῆς Ρόδου εἶναι πρωτότυπος, παρέχεται δι' αὐτῆς καλὴ εὐκαιρία ἐκτιμήσεως τοῦ χρόνου τῆς καὶ τῆς προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνου τῆς. Αἱ πτυχαὶ τῆς ἔχουν ἀξιόλογον εὐκαμψίαν καὶ δροσερότητα. Ἀπὸ ἀπόψεως ὕφους ἐξεταζόμεναι δὲν εἶναι οὔτε θορυβώδεις, ὅπως εἰς τὰ ἔργα τῶν μέσων τοῦ 4ου αἰῶνος, οὔτε ὅμως ρηχαὶ καὶ ἐπιπεδοὶ, ὅπως εἰς τὰ ἔργα τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας τοῦ αἰῶνος. Ἀπλούστεραι ἀπὸ τὰς πτυχὰς τῶν παλαιότερων ἔργων προδίδουν ἐν τούτοις ἐν συγκρίσει πρὸς τὰς πτυχὰς τῆς ἐπομένης περιόδου ἐν ὑγιέστερον ὀργανικὸν αἶσθημα, καθὼς φαίνονται νὰ γεννῶνται ἐκ τῶν ἔσω, ἐκ τοῦ πυρήνους τῆς μορφῆς, ἀντὶ νὰ ἀπλώνωνται ἐπὶ τῶν ἐπιφανειῶν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον διακοσμητικαί, ὅπως εἰς τὰς μορφὰς τῶν τελευταίων ἐτῶν τοῦ αἰῶνος. Πρὸς σύγκρισιν προσφέρονται αἱ πτυχαὶ καὶ ἄλλων ἔργων τοῦ Πραξιτελείου κύκλου, λ.χ. τῆς Κόρης τῆς Βιέννης, τῆς Ἀθηνᾶς Mattei καὶ τῆς ἀδελφῆς τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Πειραιῶς κ.ἄ. Ὅπως αὐταὶ λοιπόν, ἡ Νίκη τῆς Ρόδου θὰ ἀνήκῃ εἰς τὴν δεκαετίαν 330 - 320 π.Χ. Καὶ μολοντί ὁ καλλιτέχνης τῆς δὲν ἦτο ἀπὸ τοὺς ἐξέχοντας μαθητὰς τοῦ Πραξιτέλους, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ σύγκρισις τοῦ γυμνοῦ τῆς μετὰ τὸ ἐξαίσιον γυμνὸν τῆς Ἀφροδίτης ἀπὸ τὸν βωμὸν τῆς Κῶ, τὴν διακόσμησιν τοῦ ὁποίου ὀφείλομεν, ὅπως εἶναι γνωστὸν, εἰς τὴν σμίλην τῶν υἱῶν τοῦ Πραξιτέλους⁷, ἡ ἐποχὴ τῆς ἦτο ὑγιεστέρα, διότι αἱ πτυχαὶ τῆς καὶ εὐκαμψίαν ἔχουν καὶ ποικιλίαν μορφῶν καὶ διαβαθμίσεων, ἐνῶ τῆς Ἀφροδίτης αἱ πτυχαί, παρ' ὅλην τὴν ποιότητα, λόγῳ τῆς ὁμορροπού φορᾶς τῶν πλείστων ἐξ αὐτῶν, ἔχουν ἀφηρημένον χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος εἰς ἔργα ὀλιγώτερον ὑψηλῆς προελεύσεως θὰ ἀποβῇ τελικῶς μοιραῖος.

Ἀξιοσημείωτος εἶναι ἡ ὁρμὴ τοῦ νέου ἀγάλματος. Καμμία παλαιότερα κλασσικὴ παράστασις Νίκης δὲν ἐκινεῖτο μετὰ τόσην ὁρμὴν, αἱ δὲ Νίκαι τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 4ου αἰῶνος ἵπταντο τόσον ἐλαφρά, ὥστε νὰ παρέχουν τὴν ἐντύπωσιν ὀραμάτων τὰ ὅποια ὀλισθαίνουν εἰς τὸν ἀέρα⁸. Μόλις ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰῶνος ἀρχίζει ἡ πτῆσις τῶν Νικῶν νὰ γίνεται πραγματικὴ κίνησις, μετὰ καθαρώτερον διαγραφόμενον σκοπὸν, ἐνῶ παραλλήλως πυκνοῦται ἡ μᾶζα τῶν καὶ τὸ ἔνδυμα ἀποκτᾷ οὐσιαστικωτέραν ἐμφάνισιν, παράδειγμα ἡ Νίκη τῶν Μεγάρων τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου⁹. Ἀλλὰ ἡ Νίκη τῆς Ρόδου ἀνήκει εἰς ἀκόμη μεταγενέστερον στάδιον ἐξελιξέως. Ἐν πρώτοις, ἡ κίνησις τῆς δὲν εἶναι πλέον καθαρὰ πτῆσις, ὅπως ἄλλοτε, ἀλλὰ κάτι μεταξὺ πτῆσεως καὶ δρόμου. Ἰσως ἔχει ἀπεικονισθῇ ἡ στιγμή τῆς προσγειώσεως (καίτοι αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ λεχθῇ μετὰ βεβαιότητος, ἐφ' ὅσον ἔχῃ χαθῇ ὁ ἀριστερὸς ποὺς καὶ μέρος τοῦ δεξιοῦ). Ἐπειτα, εἶναι περισσότερον «ἀνοικτὴ» ἀπὸ κάθε ἄλλην παλαιότεραν παράστασιν. Ἡ εἰς

6. Δὲν ἀποκλείεται τὸ πρωτότυπον τῆς Νίκης τοῦ Θεσπικοῦ ἀναγλύφου νὰ εἶναι ἡ ἐκ χαλκοῦ ἐκείνη Νίκη, τὴν ὁποίαν εἶδεν ὁ Πausanias εἰς τὰς Θεσπιάς, ὅχι μακρὰν τῆς ἀγορᾶς (IX, 27,4).

7. Bieber, JdI 1923 - 24, σ. 242 κ.ἑ. πίν. VI - VII. Τῆς αὐτῆς Hell. Sculpt. εἰκ. 32, 20.

8. Βλ. περὶ αὐτῶν εἰς Alscher, Gr. Pl. III, σ. 116 κ.ἑ. ἰδίως 118 κ.ἑ.

9. AM 1881, σ. 283 κ.ἑ. πίν. X, XI. Thiersch, Wien. Ak. SB. 212, 1, 29, πίν. I. Alscher, ἑ.ἄ. 44, σ. 123.

πλάτος ανάπτυξης της και τὸ μικρόν της βάθος δικαιολογούν, νομίζω, τὴν ὑπόθεσιν ὅτι ὁ δεξιὸς της βραχίον ἦτο ἀνυψωμένος λοξῶς πρὸς τὰ ἀριστερά (τοῦ θεατοῦ), ἴσως κρατῶν στέφανον, ὅπως εἰς τὰ προαναφερθέντα ἀγαλμάτια τοῦ ἰδίου τύπου, πρὸς τὴν ἰδίαν δὲ κατεύθυνσιν ἦτο ἐστραμμένη καὶ ἡ κεφαλὴ. Δι' αὐτοῦ τοῦ τρόπου ἐξισορροποῦντο ἡ πρὸς τὰ δεξιὰ γενικὴ κίνησις τοῦ σώματος καὶ ἡ φορὰ τοῦ ἐνδύματος.

Ἡ ἐκ τῆς ἰσχυρᾶς κλίσεως τοῦ σώματος ἀπορρέουσα ὁρμή, ἡ ζωνηρὰ πραγματικότης, τὴν ὁποίαν ἡ Νίκη αὐτὴ ἔφερε πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ θεατοῦ, καὶ τὸ ἅπλωμά της εἰς τὸν χῶρον, συμφωνοῦν ἀπολύτως μὲ τοὺς χρόνους, εἰς τοὺς ὁποίους κατέληξα προηγουμένως ἐξετάζων τὸ ἔνδυμα (βλ. ἀνάλογα εἰς τὰς μορφὰς τοῦ Λεωχάρους, τὸν Ἀπόλλωνα τοῦ Belvedere καὶ τὸν Ἀποξυόμενον τοῦ Λυσίππου), ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν γενικώτερον ἡρωϊκὸν χαρακτήρα τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλεξάνδρου. Ἡ μὲ ὅλας της τὰς δυνάμεις ὁρμῶσα Νίκη ἐκφράζει ἐπιτυχέστατα τὴν γενεάν ἐκείνην τῶν Ἑλλήνων, οἱ ὅποιοι συνεπαρμένοι ἀπὸ τὸ ὄραμα τῆς Ἀνατολῆς, ὥρμων ἀκάθεκτοι εἰς τὴν μεγαλυτέραν καὶ ὡραιότεραν ἐκστρατείαν τοῦ γένους.

Κορμός καθημένης θεᾶς BE 889 (Πί ν. 38 β)

Μετεφέρθη ἀπὸ τὸ Μόντε Σμιθ (τὴν ἀρχαίαν ἀκρόπολιν τῆς Ρόδου), ὅπου ἦτο κει-
χωσμένον ὑπὸ τὴν θύραν ὀρνιθῶνος, ἀνατολικῶς τοῦ παλαιοῦ σηματοδότου. Ὑψ. 0,57, πλ. 0,47 μ. Μάρμαρον λευκόν, φέρον ἐρυθρὰν ὀξειδωσιν. Ὑπολείμματα ἀσβέστου διατηρούμενα ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας μαρτυροῦν ὅτι εἶχεν εὐρεθῇ παλαιότερον καὶ χρησιμο-
ποιηθῇ ὡς οἰκοδομικὸν ὑλικόν.

Σφύζεται ἀπὸ τὸν λαιμὸν ἔως τὰ ἰσχία. Λοξῶς πρὸ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου, καθὼς καὶ εἰς τὸ κάτω μέρος ὑπάρχουν ὅπαι προερχόμεναι ἀπὸ τρύπανον, ἄγνωστον πρὸς ποῖον σκοπὸν διανοιγεῖσαι. Εἰς τὸν λαιμὸν ὑπάρχει κοιλότης διὰ τὴν ἔνθεσιν τῆς χωριστὰ εἰργασμένης κεφαλῆς. Παριστάνεται ἀσφαλῶς θεά, ἄγνωστον ὅμως ποία, ἡ Κυβέλη ἢ ἡ Δήμητρα ἴσως. Φέρει χιτῶνα ἐξωσμένον ὑψηλὰ ὑπὸ τοὺς μαστοὺς (ὅπῃ εἰς τὸ μέσον τῆς ζώνης διὰ τὴν γόμφωσιν κοσμήματος ἀποτελουμένου ἀπὸ ἄλλην ὕλην) καὶ ἱμάτιον ἀφῆνον ἀκάλυπτον τὸ στήθος καὶ σχηματίζον πρὸς αὐτὸ τύλην. Κάθεται ἐπὶ θρόνου, τοῦ ὁποῖου διακρίνεται τμήμα ἀριστερά.

Τὸ ἔργον ἦτο πιθανότατα τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνος, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ ὁμοιότης τῆς τύλης τοῦ ἱματίου της μὲ τὴν τύλην τοῦ ἱματίου τῆς Θέμιδος τοῦ Χαιρεστράτου. Ἡ ἰσχυρὰ πλαστικότης τῶν πτυχῶν καὶ ἡ εὐαίσθητος διαδοχὴ τῶν ἐπιπέδων μᾶλλον ἀποκλείουν τὴν πιθανότητα νὰ εἶναι ὑστεροελληνιστικὸν ἀντίγραφον ἢ παραλλαγὴ τοιοῦτου ἔργου. Βλ. λ.χ. ἐν ἀντιπαραβολῇ τὸ γυναικεῖον ἄγαλμα τῆς Θάσου τῶν περὶ τὰ 100 π. Χ. χρόνων (Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1961, εἰκ. 516).

Κεφαλὴ Ἀρτέμιδος BE 252 (Πί ν. 39 α - β)

Ἀνευρέθη ἐντὸς παλαιοῦ βόθρου κατὰ τὴν ἀνέγερσιν τῆς οἰκίας τοῦ Μ. Σαρρῆ, εἰς τὴν γωνίαν τῶν ὁδῶν Μ. Βρετανίας καὶ Νίκης.

Ὑψ. 0,186, ὕψ. μέχρι τοῦ πηγουνίου 0,13, πλ. 0,17 μ. Μάρμαρον λευκόν, πιθανῶς Πάριον. Ἐφθαρμένα : Τὸ ἄκρον τῆς ρινὸς καὶ τοῦ πηγουνίου. Ἐπὶ τοῦ τραχήλου δύο φθοραὶ ἐρυθροῦ χρώματος προξενηθεῖσαι ἀπὸ τὴν ἐπὶ μακρὸν ἐπαφὴν μὲ σιδηροῦν ἀντικείμενον.

Ἡ κόμη χωρίζεται κατὰ τὸ μέσον, φέρεται δὲ πρὸς τὰ ὀπίσω εἰς πλατεῖς βοστρύχους καλύπτοντας καὶ τὸ ἡμισυ τῶν ὠτων. Ὅπίσω δένεται εἰς μικρὸν κόμβον. Λεπτο-

μέρειαι τῶν βοστρύχων δὲν ἔχουν δηλωθῇ, προφανῶς διότι ὁ καλλιτέχνης ἠρέκεσθη νὰ τὰς δηλώσῃ διὰ τοῦ χρώματος. Ταινία τρεῖς ἐλισσομένη περιβάλλει τὴν κόμην.

Ἡ κεφαλὴ αὕτη εἶναι ἄρκετὰ δροσερὸν προῖον καλῆς ἐποχῆς, ἡ ἀπόδοσις τῆς σαρκὸς εἶναι λεπτὴ καὶ εὐαίσθητος, καὶ ἡ ἔκφρασις ὑπερήφανος καὶ αὐστηρά. Ἀκριβῶς δὲ ἡ ἔκφρασις μὲ πείθει ὅτι τὴν Ἀρτέμιδα παρίστανεν αὕτη. Τὸ δὲ ἄγαλμα ἀπὸ τὸ ὁποῖον προέρχεται (μεγέθους μικροτέρου τοῦ φυσικοῦ), θὰ ἦτο τοῦ εὐρέως διαδεδομένου τύπου τῆς θηρευούσης θεᾶς, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ μακροῦ λαιμοῦ, τὴν ἐλαφρὰν ἀνύψωσιν τῆς κεφαλῆς, καὶ τὸ βλέμμα, τὸ ὁποῖον προσηλώνεται μὲ ἀποφασιστικότητα εἰς κάποιον μακρινὸν στόχον.

Ἡ τεχνοτροπία τῆς εἶναι ἡ Πραξιτέλειος, συγγενεστάτη δὲ τῆς ἐν Ὀλυμπίᾳ κεφαλῇς Treu (Olympia III, σ. 206, πίν. LIV, ἀριθ. 1,2), ἡ ὁποία συνεχίζει τὴν καλλιτεχνικὴν γραμμὴν τῆς Κνιδίας, μιᾶς κεφαλῆς εἰς ἰδιωτικὴν γερμανικὴν συλλογὴν (Neugebauer, Antiken in Deutschem Privatbesitz, ἀριθ. 23) καὶ ἄλλων. Πάντως ἡ σύγκρισις φανερώνει ὅτι χρόνοι τῆς δὲν εἶναι πλέον οἱ κλασσικοί. Τῆς λείπει ἐν πρώτοις τὸ μαλακὸν περίγραμμα καὶ ἡ ρέουσα ἐκφραστικότης τῶν ὑστεροκλασσικῶν ἔργων. Ἐδῶ τὸ γενικὸν περίγραμμα εἶναι λιτὸν καὶ αὐστηρόν, συζευγνύμενον μὲ τὸν σταυρὸν τῶν ὀφθαλμῶν καὶ τῆς γραμμῆς χωρίστρας - ρινὸς καὶ στόματος εἰς ἓν κανονικόν, κάπως ψυχρὸν σύνολον, ἐνῶ μία σαφὴς καὶ ἐλάχιστα κυμαινομένη γραμμὴ χωρίζει τὴν κόμην ἀπὸ τὸ πρόσωπον¹⁰. Ἄφ' ἑτέρου ἡ ψυχρότης τῆς ἐκφράσεως (ἰδιαιτέρως ἐμφανὴς εἰς τὴν προσθίαν ὄψιν, ἐνῶ ἡ πλαγία διατηρεῖ περισσοτέραν τρυφερότητα), ἐπιτεινομένη καὶ ἀπὸ τὴν ἀγέρωχον ἀνόρθωσιν τῆς κεφαλῆς ἐπὶ τοῦ μακροῦ λαιμοῦ, ἀντιδιαστέλλουν τὴν μορφήν πρὸς τὸν περιβάλλοντα χώρον¹¹, νοούμενον πλέον ὥς δεύτερον, ἀνεξάρτητον στοιχεῖον τοῦ ἔργου. Τὴν αὐτὴν ἔννοιαν ἔχουν καὶ ἡ ἔντασις καὶ ἡ σταθερότης τοῦ βλέμματος, τοῦ ὁποίου στόχος ἦτο ἐν ἀπολύτως συγκεκριμένον καὶ σαφὲς ἀντικείμενον εἰς τὸν χώρον ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἐνοεῖτο κινουμένη ἡ Ἀρτεμις. Εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῶν ἀνωτέρω συνετέλεσεν ἀναμφιβόλως καὶ ἡ ἀνάγκη νὰ τονισθῇ ὁ χαρακτήρ τῆς θηρευούσης καὶ «ἀποσκοπούσης» θεᾶς, ὅτι ὅμως αὐτὸς δὲν ἦτο ὁ μοναδικὸς λόγος καὶ ὅτι οὗτοι ὑπηγορεύθησαν προπαντὸς ἀπὸ τὸν ρυθμὸν τῆς ἐποχῆς ἐξάγεται εὐκόλως ἀπὸ τὴν σύγκρισιν μὲ τὴν κεφαλὴν τῆς ὁμοίας μὲν εἰς δρᾶσιν, ἀλλ' ὀλίγον παλαιότερας Ἀρτέμιδος τῶν Βερσαλλιδῶν, ἡ ὁποία μὲ τὸν γοργὸν κυματισμὸν τῆς πρὸς τὰ ἄνω καὶ ὀπίσω ἐκτενισμένης κόμης τῆς καὶ τὴν πλουσιωτέραν κίνησιν περιγραμμάτων καὶ μαζῶν, καθὼς καὶ μὲ τὴν ζωηρὰν ἐκφραστικὴν διάνοξιν τῆς πρὸς τὸν περιβάλλοντα χώρον, ἔρχεται εἰς κτυπητὴν ἀντίθεσιν πρὸς τὴν καθαρῶς «κλειστήν», κλασσικίζουσαν κεφαλὴν τῆς Ρόδου. Ἐὰν θελήσωμεν νὰ ὁμιλήσωμεν μὲ ἀριθμούς, τὴν κεφαλὴν τῆς Ρόδου θὰ χρονολογήσωμεν περὶ τὰ 300 π. Χ. ἢ τὸ πολὺ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ ἐπομένου αἰῶνος, καθ' οὗς χρόνους καὶ εἰς τὰ ὁλόκληρα ἀγάλματα παρουσιάζονται ὅμοια λιτὰ καὶ ἀκύμαντα περιγράμματα, τεκτονικοὶ ἐσωτερικοὶ ἄξονες καὶ ἰσχυρὸς περιορισμὸς τοῦ παλαιότερου πλούτου τῶν πλαστικῶν μορφῶν. Τὴν μεγαλυτέραν ἴσως συγγένειαν ἔχει, παρ' ὅλην τὴν διάφορον ἔκφρασιν τῆς τὴν ὀφειλομένην εἰς τὸ διάφορον θέμα, ἡ γυναικεία κεφαλὴ τῆς Στουτγάρδης ἀπὸ τὸ Ἀσκληπιεῖον τῆς Κῶ¹², ἡ ὁποία χωρὶς ἀμφιβολίαν προέρχεται ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ βωμοῦ.

10. Πρβλ. Alscher, Gr. Pl. III, σ. 83 καὶ IV, σ. 20 κ.έ.

11. Βλ. τὰ ὅσα γράφει σχετικῶς ὁ Schefold εἰς Meisterwerke griechischer Kunst, ἀριθ. 340, σ. 87.

12. Bieber, JdI 1923 - 24, σ. 242 κ.έ.

Ἀκέφαλον ἑρμαϊκὸν ἄγαλμα BE 1175 (Πίν. 39 γ - δ)

Εὐρέθη εἰς τὸν συνοικισμὸν τῆς Ρόδου Κρητικά, εἰς τὸ ἐργοστάσιον πλακῶν Καταλειφοῦ. Εἶναι προσηρμοσμένον εἰς μεγάλην ὀρθογώνιον βάσιν. Τὸ μάρμαρον τοῦ ἀγάλματος εἶναι ὑπόλευκον, χονδρόκοκκον. Ὑψος τοῦ ἀγάλματος 1.715, πλάτος κάτω 0,33 × 0,275 μ. Ἡ βάσις εἶναι ἐκ λαρδίου λίθου, αἱ δὲ διαστάσεις τῆς : ὕψος 0,795, πλάτος 0,76, πάχος 0,675 μ.

Ἀποκεκρουμένον εἶναι μέρος τῆς ὀρθογωνίου στήλης τοῦ ἀγάλματος κάτω ἀριστερά. Ὀλόκληρον τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος ἦτο κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς εὐρέσεως ἀποκεκομμένον, συγκολληθὲν ἔκτοτε. Ἐπίσης συνεκολλήθησαν μερικά ἀπὸ τὰς πτυχάς, αἱ ὁποῖαι κατέρχονται ἐκ τοῦ αὐτοῦ βραχίονος. Εἰς μερικάς ἀπὸ τὰς πτυχὰς παρατηροῦνται ἴχνη ἐργασίας διὰ τοῦ τρυπάνου. Κεφαλὴ δὲν εὐρέθη. Διὰ τὴν ἔνθεσιν τῆς κεφαλῆς ἐχρησίμευεν ἡ κατὰ τὸ ἄνω μέρος τοῦ κορμοῦ κοιλότης. Δύο πλόκαμοι κόμης κατέρχονται εἰς τοὺς ὤμους. Ὅπισω ἡ κόμη καταπίπτει κυματοειδῶς εἰς πλατεῖαν ἐπιφάνειαν. Τὸ πρόσωπον φαίνεται ὅτι ἦτο ἀγένειον, νεανικόν. Ὀλόκληρον τὸ σῶμα καλύπτεται ὑπὸ ἐνδύματος. Μολονότι δὲν εἶναι ἀπολύτως σαφές, φαίνεται ὅτι μᾶλλον δύο εἶναι τὰ ἐνδύματα, ἓν ἀνώτερον (« χλαμὺς ») πορπούμενον εἰς τὸν ὦμον, καὶ ἓν ἐσωτερικὸν ὑπ' αὐτό, διακρινόμενον εἰς τὸν ἄνω βραχίονα.

Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ ἑρμαϊκοῦ ἀγάλματος εἶναι ἡ ὑπὸ τῶν Γερμανῶν καλουμένη Mantelherme¹³, ἡ ὁποία κατὰ τὸν Lullies διὰ πρώτην φοράν εἰς τὰ νομίσματα τοῦ τέλους τοῦ 4ου αἰῶνος ἐμφανίζεται. Εἰς τὰ πρῶτα ἐκεῖνα παραδείγματα ἡ στήλη ἦτο ἰσοπαχὴς ἄνω καὶ κάτω, ἀπὸ τοῦ 3ου ὁμῶς αἰῶνος π. Χ. ἡ στήλη μειοῦται πλέον, ὅπως ἐδῶ, πρὸς τὰ κάτω.

Αἱ Mantelhermen παριστάνουν εἴτε τὸν Ἑρμῆν¹⁴, εἴτε τὸν Σιληνόν, εἴτε καὶ παιδικὰς μορφὰς ἀκόμη. Ἡ τῆς Ρόδου παρίστανε τὸν Ἑρμῆν. Τοῦτο ἀποδεικνύεται ἀπὸ μερικὰ ἐντελῶς παρόμοια πῆλινα εἰδῶλια, εἰς τὰ ὁποῖα ἡ δεξιὰ χεὶρ κρατεῖ κηρύκειον¹⁵, ἀπὸ μίαν Mantelherme τοῦ Μουσείου Torlonia¹⁶, τῆς ὁποίας ἡ κεφαλὴ φέρει πέτασον, καθὼς καὶ ἀπὸ ἑλληνιστικὸν ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου τοῦ Treviso¹⁷, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ὁμοιοτάτη παράστασις Ἑρμοῦ. Εἶναι λοιπὸν πλέον ἢ πιθανὸν ὅτι αὕτη προέρχεται ἐκ τινος γυμνασίου τῆς ἀρχαίας πόλεως. Ἄλλαι Mantelhermen τοῦ ἰδίου μὲ τὸν ἰδικὸν μας τύπου, δὲν εἶναι βέβαιον ποῖον παρίστανον, ἐπὶ παραδείγματι¹⁸ μία εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Κῶ καὶ ἄλλη εἰς τὸ Ἑθνικὸν Μουσεῖον, προερχομένη ἐκ Ραμνοῦντος¹⁹, μὲ κεφαλὴν γυναικείου τύπου. Ἡ τελευταία μάλιστα εἶναι, ἐξ ὧν γνωρίζω, καὶ ἡ παλαιότερα ἀπὸ ὅλας τὰς σφωζόμενας. Κατὰ τὸν Lullies ἡ τεχνοτροπία τῆς εἶναι ἡ τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 4ου αἰῶνος, ὃ δὲ χαρακτήρ τῶν γραμμάτων τῆς ἐπὶ τῆς βάσεως χαραγμένης ἐπιγραφῆς

13. Lullies, Typen der griechischen Herme, σ. 81 κ.έ. Μία τοιαύτη εὐρίσκετο εἰς τὸ Γυμνάσιον τῆς Φιγαλείας καὶ περιγράφεται ὑπὸ τοῦ Πausanίου (VIII, 39, 6).

14. Ὅπως τὸ ἑρμαϊκὸν ἄγαλμα τὸ ὁποῖον εἶδεν ὁ Pausanias εἰς τὸ γυμνάσιον τῆς Φιγαλείας.

15. Τὰ εἰδῶλια Winter I, 234,7 α-β ἐν Κων/πόλει καὶ Ἀθήναις, συλλογὴ Πολυτεχνείου, ἐκ Κύμης.

16. Album, ἀριθ. 504. Visconti, Catalogo, ἀριθ. 414.

17. Guarducci, Annuario 1952 - 54, σ. 190, εἰκ. 4. Τὰ συγγενῆ εἰδῶλια, Winter I, 232, 1 - 2, 378,3, Sieveking, Bronzen, Terrakotten, Vasen der Sammlung Loeb, πίν. 18 κλπ. τοῦ τύπου τῆς Schulterherme, ἐπίσης τὸν Ἑρμῆν παρουσιάζουν (κρατοῦν κηρύκειον).

18. Laurenzi, Annuario 1955 - 56, σ. 121, ἀριθ. 131.

19. Στάης, AE 1891, στ. 56 κ.έ. πίν. 7. Lullies, ἔ.ἀ. σ. 81 κ.έ. Pouilloux, La forteresse de Rhamnonte, σ. 111 - 112, πίν. 45.

τῶν μέσων τοῦ ἰδίου αἰῶνος. Εἰς τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἐχρονολόγει τὴν ἐπιγραφὴν τῆς βάσεως καὶ ὁ Στάης, τελευταίως ὁμοῦς ὁ Rouilloux ἐχρονολόγησε τὴν ἐπιγραφὴν ἐξ ἐσωτερικῶν λόγων περὶ τὰ 330 π. Χ., ἡ δὲ χρονολόγησις του ἐνισχύεται, νομίζω, καὶ ἀπὸ τὴν στάσιν καὶ τὸν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον τὸ ἔνδυμα τυλίσσει τὸ σῶμα, ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου, διότι ὅλα αὐτὰ ὑπενθυμίζουν ζωηρῶς δύο ἀπὸ τὰς Μούσας τῆς βάσεως τῆς Μαντινείας²⁰, τῆς ὁποίας ἡ πιθανωτέρα χρονικὴ θέσις εἶναι ἡ δεκάετία 330 - 320 π. Χ.²¹.

Ἡ Ροδιακὴ μορφή εἶναι σαφῶς μεταγενεστέρα. Ἡ στάσις της εἶναι πομπώδης καὶ θεατρικὴ, ὁ ἀριστερὸς βραχίον στήριζεται μὲ θέλησιν εἰς τὸ ἰσχίον (ὅπου σχηματίζει πολὺ ὀξυτέραν γωνίαν παρ' ὅτι ὁ βραχίον τοῦ ἐκ Ραμνοῦντος ἀγάλματος), μακραὶ δὲ πτυχαὶ διατρέχουν μὲ δύναμιν τὸ σῶμα, ἀντὶ τῶν ἡρέμων καὶ μαλακῶν, αἱ ὁποῖαι ρέουν εἰς τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ ἐκ Ραμνοῦντος ἀγάλματος. Ἰδιαιτέραν σημασίαν ἔχουν αἱ δύο μεγάλαι λοξαὶ ἀνοδικαὶ πτυχαί. Ὡθοῦν τὸ βλέμμα πρὸς τὰ ἄνω, διὰ τὰς τὸ παραλάβουν ἐκεῖ ἄλλαι, καθὼς καὶ ἡ εἰς τὸ ἰσχίον στηριζομένη χεὶρ, καὶ τὰς τὸ ἀναγκάσουν νὰ περιβάλῃ τὴν μορφήν καὶ νὰ συλλάβῃ οὕτω ὅλον τὸ πάχος τοῦ σώματος.

Τὸ χρονικὸν ὁμοῦς πλαίσιον τοῦ Ροδιακοῦ ἀγάλματος ἡμποροῦμεν νὰ προσδιορίσωμεν μὲ ἀρκετὴν ἀκρίβειαν. Πρῶτον χάρις εἰς δύο τεχνοτροπικῶς συγγενέστατα πηλινὰ εἰδώλια τοῦ *Leningrad*, τὰ ὁποῖα εὐρέθησαν ἐντὸς τάφου τοῦ *Kertch*²² μὲ νόμισμα τοῦ βασιλέως *Λεύκωνος*, κατὰ τὸν *Rostovtzeff* χρονολογουμένου εἰς τὸ γ' τέταρτον τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνος²³. Μὲ τὸ δεύτερον προπάντων ἐξ αὐτῶν εἶναι κτυπητὴ ἡ ὁμοιότης τοῦ ἐνδύματος. Ὅπως εἰς τοῦτο δηλαδὴ ἐπιδιώκεται καὶ ἐδῶ ἡ ἔξαρσις τῆς μάξης τοῦ σώματος κάτω ἀπὸ ἓν σφικτὰ τυλιγμένον ἔνδυμα, μερικαὶ ἐκ τῶν πυχῶν τοῦ ὁποίου, ὅπως αἱ ἐπὶ τῆς κοιλίας, ἔχουν μάλιστα καὶ τὴν ἰδίαν φορὰν καὶ ὅμοιον τὸν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον τείνονται ἐπὶ τοῦ σώματος. Ἀλλὰ διὰ τὴν ἐν γένει στάσιν του τὸ Ροδιακὸν ἄγαλμα συγγενεῦει περισσότερον μὲ τὸ πρῶτον εἶδωλιον, εἰς τὸ ὁποῖον ἡ χεὶρ στήριζεται ἐξ ἴσου θεληματικῇ εἰς τὸ ἰσχίον, καὶ τὰ μέλη τείνονται, ὅπως ἐδῶ, εἰς τὸν ὥρον. Αὐτὴ πάντως ἡ κίνησις τῶν μελῶν δὲν εἶναι ἡ σαφῶς φυγοκεντρικὴ τοῦ 2ου αἰῶνος, ἀλλ' ἡ περισσότερον συγκρατημένη τῶν ἔργων τοῦ προχωρημένου 3ου, τὴν ὁποίαν ὁ *Kleiner* ἀπεκάλει *zentripetale Torsion*²⁴, δηλαδὴ κεντρομόλον συστροφὴν. Ἐδῶ ἡ συμπίκνωσις ἀποδίδεται ὅχι μόνον μὲ τὸ πάχος τοῦ σώματος καὶ τὸ σφίξιμον τοῦ ἐνδύματος, ἀλλὰ καὶ μὲ τὰς δύο ἀνοδικὰς πυχάς, αἱ ὁποῖαι κρατοῦν τὸ βλέμμα ἐντὸς τῶν ὀρίων τῆς μορφῆς, καθὼς καὶ μὲ αὐτὸ τοῦτο τὸ τεκτονικὸν σχῆμα τῆς στήλης.

Ἄλλη σύγκρισις τοῦ ἑρμαϊκοῦ ἀγάλματος δύναται νὰ γίνῃ καὶ μὲ τὴν γνωστὴν ἀνάγλυφον παράστασιν τῆς *Βερενίκης* τῆς οἰνοχόης τῆς *Bibliothèque Nationale*²⁵,

20. Amelung, *Die Basis des Praxiteles*, πίν. ἐκτός κειμένου II, πλάξ 216.

21. Ὁ Brommer εἰς *Mitt. D. Inst.* 1950, σ. 95, σημ. 60 ἔχει συγκεντρώσει ὅλας τὰς ἐκάστοτε προταθείσας χρονολογίας. Ἡ εἰς τὸ ἰσχίον στηριζομένη χεὶρ ἀπαντᾷ διὰ πρῶτην φορὰν εἰς τὴν ὀλίγον παλαιότεραν παράστασιν τοῦ *Σοφοκλέους* τοῦ *Λατερανοῦ* (340 - 330 π. Χ.).

22. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, πίν. 68,1 καὶ 3, σ. 115. *Kleiner*, *Tanagrafiguren*, πίν. 6α καὶ β, σ. 16.

23. *Σκυθία καὶ Βόσπορος*, ρωσιστί, σ. 188 κ.ε. Τὴν παραπομπὴν γνωρίζω ἀπὸ τὸν *Kleiner*, ἑ.ἀ. καὶ σημ. 7. Βλ. καὶ *RE* XII, 2, ἐν λ. *Λεύκων*.

24. ἑ.ἀ. σ. 164.

25. *Rayet - Collignon, Histoire de la Céramique Grecque*, σ. 373. *Horn*, *Gewandstatuen*, πίν. 10, 1. *Bieber, Sculpture of the Hellenistic Age*, εἰκ. 345.

ὅπου ἐπίσης τὸ ἔνδυμα σφίγγει τὸ σῶμα, καὶ τοῦ ὁποίου τὴν συμπαγῇ τεκτονικὴν δὲν κατορθώνει νὰ διασπάσῃ ἡ ἀνοικτὴ στάσις τῶν μελῶν. Ἡ Βερενίκη, σύζυγος τοῦ Πτολεμαίου τοῦ Εὐεργέτου, ἐβασίλευσεν εἰς τὴν Αἴγυπτον μεταξὺ τῶν ἐτῶν 246 καὶ 221, τὸ ἀγγεῖον ὅμως χρονολογεῖται μὲ μεγάλην πιθανότητα μεταξὺ τῶν ἐτῶν 239 καὶ 221²⁶.

Εἰς τὸ ὠραιότατον χαλκοῦν ἀγαλμάτιον χορευτρίας τῆς συλλογῆς Baker²⁷, τὸ ὁποῖον ἡ Thompson χρονολογεῖ περὶ τὰ τέλη τοῦ 3ου αἰῶνος²⁸, ἂν καὶ ὄχι εἰς τὰ ἐντελῶς τελευταῖα ἐτῆ αὐτοῦ²⁹, αἱ πτυχαὶ ἔχουν παρομοίαν φορὰν καὶ δηλοῦνται, ὅπως ἐδῶ, ὡς λεπταὶ ἀκμαὶ ἐπὶ εὐρειῶν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον ἐπιφανειῶν, ἐνῶ ἐκ παραλλήλου προβάλλεται σαφῶς ὁ ὄγκος τοῦ σώματος καὶ αἱ λεπτομέρειαι τοῦ χιτῶνος. Φυσικὰ ἡ ἐντελὴς διάφορος κίνησις ἀποκλείει ὁποιαδήποτε στενοτέραν σύγκρισιν καὶ ἀξιολόγησιν τῶν ὑφισταμένων διαφορῶν, πάντως τὸ χρονικὸν πλαίσιον εἶναι τὸ αὐτό.

Τέλος ἐν ἀκόμῃ παράδειγμα χρήσιμον πρὸς σύγκρισιν : Ἡ Νικόκλεια τῆς Κνίδου³⁰, ἡ ὁποία ἐκ τεχνοτροπικῶν λόγων καὶ τῶν γραμμάτων τῆς ἐπιγραφῆς χρονολογεῖται ἀμέσως μετὰ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰῶνος. Ἡ ὁμοιότης τῶν πτυχῶν τῆς μὲ τὰς πτυχὰς τοῦ ἑρμαϊκοῦ ἀγάλματος γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὴ. Παρὰ ταῦτα ὑπάρχει εἰς αὐτὴν ὀλιγώτερον « στρογγύλευμα » καὶ περισσότερον ἄπλωμα, μεγαλυτέρα προσαρμογὴ πρὸς τὰς τεκτονικὰς ἐπιταγὰς τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 3ου αἰῶνος, ἐδῶ μεγαλυτέρα ἐλευθερία, περισσότερα κίνησις πρὸς ὅλας σχεδὸν τὰς κατευθύνσεις. Ἀπὸ τὰς ἀνωτέρω παρατηρήσεις ἐξάγεται σαφῶς ὅτι τὸ ἑρμαϊκὸν ἄγαλμα BE 1175 ἀνήκει εἰς τοὺς χρόνους μεταξὺ τοῦ β' καὶ τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνος.

Ἄγαλμάτιον Σιληνοῦ BE 780 (Πί ν. 39 ε)

Εὐρέθῃ εἰς τὴν ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Χειμάρρας 25 τῆς πόλεως οἰκίαν. Ύψ. 0,32, πλάτος κατὰ τὸ μέσον 0,22 μ. Μάρμαρον λευκόν, μᾶλλον χονδρόκοκκον. Λεῖπουν: Ἡ κεφαλὴ τῆς ὁποίας σφάζεται μόνον τὸ ἐπὶ τοῦ στήθους πίπτον γένειον, ὅλος σχεδὸν ὁ δεξιὸς βραχίον, ὅλον τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος ἀπὸ τοῦ μέσου τῶν μηρῶν, ὡς καὶ τὸ ὄργανον. Ὁ ἀριστερὸς ἀγκὼν εἶναι ἀποκεκρουμένος.

Ἀνήκει εἰς ἕνα τύπον τοῦ τέλους τοῦ 4ου αἰῶνος π. Χ., τοῦ ὁποίου τὸ γνησιώτερον καὶ καλύτερον σφζόμενον ἀντίγραφον εἶναι τὸ τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου³¹. Ἐκεῖ παρίσταται ὁ γέρων Σιληνὸς κλίνων ἐπὶ τοῦ στήθους τὴν κεφαλὴν, βαρεῖαν ἀπὸ τὸν οἶνον, τὸν ὁποῖον ἔχει πίνει ἀφθόνως. Τὸν δεξιὸν τοῦ πόδα προβάλλει μὲ κόπον, ἐνῶ μὲ τὸν δεξιὸν βραχίονα στηρίζεται ἐπὶ ἀσκοῦ τοποθετημένου ἐπὶ κορμοῦ δένδρου. Ἀπὸ αὐτὸν ὑπετίθετο ὅτι διὰ τῆς πιέσεως ἐξεχύνετο οἶνος πρὸς τὸ διὰ τῆς χειρὸς κρατούμενον ἀγγεῖον (εἰς τὸ ἀντίγραφον τοῦ Μονάχου δὲν ἔχει σωθῇ καὶ ἔχει συμπληρωθῇ ὡς φιάλη, ἀρχικῶς ὅμως θὰ ἦτο κἀνθαρος), ἀλλ' ἐπειδὴ τόσον τὸ ἀντίγραφον τοῦ Μονάχου, ὅσον καὶ τὰ ἄλλα ἀντίγραφα διεκόσμου κρήνας, εἶναι προφανές ὅτι ἀπὸ τὸν ἀσκὸν ἔρρεεν ὕδωρ εἰς τινὰ δεξαμενὴν. Μικρὸν ἱμάτιον περιβάλλει τὸν ἀριστερὸν πῆχυν του, διερχό-

26. Βλ. Rayet – Collignon, ἔ.δ.

27. D. B. Thompson, AJA 1950, σ. 371 κ.ἑ. εἰκ. 1 - 3 καὶ 11.

28. Ἐ.δ. σ. 371.

29. Ἐ.δ. σ. 375.

30. Smith, BMC of Sculptures, 2, ἀριθ. 1301. Kleiner, Tanagrafiguren, πίν. 52, σ. 100 καὶ 165 κ.ἑ. Lullies – Hirmer, Griechische Plastik, εἰκ. 231 καὶ σ. 77.

31. Ἐκ τοῦ Palazzo Barberini. Furtwängler, Hundert Tafeln, πίν. 39B. Τοῦ αὐτοῦ, Beschreibung der Glyptothek, β'. ἔκδ. ἀριθ. 221, σ. 221 κ.ἑ.

μενον δὲ ὀπισθεν τῆς ράχεως κατέληγε μεταξὺ κορμοῦ καὶ ἀσκοῦ. Ἄλλο ἀντίγραφον τοῦ ἰδίου τύπου εὐρίσκεται εἰς τὴν Δρέσδην³², ἀρκετὰ συμπληρωμένον. Ἔνεκα τῆς ὁμοιότητός του μετὸν Φαρνέσιον Ἑρακλῆ κατὰ τὴν στάσιν, τὴν διάπλασιν καὶ τὴν ἔκφρασιν ἀκόμη, ὁ τύπος ἀπεδόθη ἀπὸ τὸν Furtwängler εἰς τὸν ἴδιον τὸν Λύσιππον ἢ εἰς τινα συγγενῇ καλλιτέχνην. Τοῦ τύπου αὐτοῦ ὑπάρχουν καὶ μερικαὶ παραλλαγαί, λ.χ. τὸ ἄγαλμα τοῦ Λούβρου³³, ὅπου δὲν ὑπάρχει κορμὸς καὶ ἀσκός, ἡ δὲ δεξιὰ χεὶρ εἶναι ὑψωμένη (ἴσως ἐκράτει ἀγγεῖον) καὶ τὸ ἐν Narbonne παραπλήσιον ἄγαλμα, τὸ ὁποῖον ὁμῶς ἔχει ἰσχυρὰν στροφὴν σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά (τοῦ θεατοῦ)³⁴. Παράλληλος πάλι πρὸς τὸν πρῶτον βασικὸν τύπον εἶναι ἄλλος σφζόμενος εἰς πολλὰ ἀντίγραφα, λ.χ. τὰ ἐν Βατικανῷ Chiaramonti 544³⁵, Braccio Nuovo 28³⁶, Sala delle Muse 491³⁷, ἐν χαλκοῦν ἁγαλμάτων τῆς Bibliothèque Nationale³⁸, τὸ παρὰ Cavaceppi, Raccolta I, πίν. 16³⁹ εἰς τὸν ὁποῖον εἶναι ἀντίστροφος ἡ θέσις τῶν ποδῶν, ὑψοῦται ἡ ἀριστερὰ χεὶρ καθ' ὃν περίπου τρόπον ἡ δεξιὰ εἰς τὰς παραλλαγὰς τοῦ πρώτου τύπου, ἀντὶ δὲ τοῦ ἐνδύματος φέρει δορὰν κλπ. Στοιχεῖα τέλος καὶ τῶν δύο τύπων συγκεντρώνει τὸ ἄγαλμα τοῦ Ermitage⁴⁰.

Τὸ ἁγαλμάτιον τῆς Ρόδου εἶναι παραλλαγή τοῦ πρώτου τύπου. Ἡ ἀριστερὰ χεὶρ ἀντὶ νὰ κρατῇ ἀγγεῖον στηρίζεται εἰς τὸ ὀπίσθιον μέρος τοῦ ἰσχίου, ἅρα πρῶξις δὲν ὑπάρχει καὶ ἡ ὅλη μορφή εἶναι μετωπική. Ὅπωςδὴποτε ἡ παραλλάσσουσα τὸ πρωτότυπον στάσις του καθὼς καὶ ἡ διάπλασις τοῦ κορμοῦ μαρτυροῦν ὅτι ὁ τεχνίτης του δὲν ἦτο ὁμοιος φαντασίας καὶ ἱκανὸς ὁπωςδὴποτε εἰς τὴν ἐργασίαν τοῦ μαρμάρου, εἰς τὸ ὁποῖον κατῴρθωσε νὰ ἐμφυσήσῃ ἀρκετὴν ζωὴν. Μάλιστα, μετὰ τὰς ἰσχυρὰς κάμψεις τοῦ κορμοῦ καὶ τῶν σκελῶν, μετὰ τὴν δυνατὴν γωνίαν τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος καὶ μετὰ τὴν πληθωρικὴν διάπλασιν τοῦ σώματος ἔχει μεταδώσει εἰς τὸν παραλύνοντα μέθυσον κάτι ἀπὸ τὴν φύσιν τοῦ Ἑρακλέους, μολονότι τοῦτο ἀσφαλῶς ὀφείλεται καὶ εἰς τὸν χαρακτηριστὴ τῆς συγχρόνου του τέχνης, ἥτοι τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς. Πάντως ἀπὸ τὸν κορμὸν λείπει ἡ τρικυμία τῶν μαζῶν τῆς μεγάλης Περγαμηνῆς ζωφόρου, ἂν καὶ εἶναι κάλλιστα δυνατόν αἰτία νὰ εἶναι ἡ σμικρότης τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὸ ὁποῖον δὲν περιμένει κανεὶς τόσα, ὅσα εἰς τὰ ἔργα τῆς μεγάλης τέχνης. Πάντως ὁ Σιληνὸς εἶναι σύγχρονος πρὸς τὸν ἐκ Μπέρτσα κορμὸν τοῦ Μουσείου τῆς Ὀλυμπίας⁴¹, ὀλίγον δὲ παλαιότερος τοῦ νέου Ἀσκληπιοῦ τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου, τοῦ ὁποῖου κατωτέρω δίδω τὴν περιγραφὴν, δηλαδὴ εἶναι προγενέστερος τῶν μέσων τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνος.

32. Herrmann, Verzeichnis der antiken Originalwerke, ἀριθ. 315.

33. Reinach, RS I, σ. 169, ἀριθ. 1479. Fröhner, Notice de la Sculpture antique du Louvre, σ. 267, ἀριθ. 251.

34. RA 1856, σ. 507. Héron de Villefosse, Pro Alesia I (1906), σ. 33 καὶ πίν. VII καὶ VII bis. Espérandieu, Recueil, IX, ἀριθ. 6882. Reinach, RS II, 53, 7.

35. Vat. Kat. I, πίν. 71, σ. 672. Helbig³ I, ἀριθ. 100, σ. 60.

36. Vat. Kat. I, πίν. 5, σ. 42-3.

37. Vat. Kat. III, I, πίν. 3, σ. 8-9.

38. RS II, σ. 52, 9.

39. Clarac 732, 1761.

40. Waldhauer I, ἀριθ. 20, πίν. XV.

41. AD 1915, παράρτ. σ. 99. BCH 1954, σ. 130 καὶ εικ. 34. Meyer, Peloponnesische Wanderungen, σ. 99. Thiemann, Hellenistische Vatergottheiten, σ. 135: Ἐποχή Τηλέφου.

Ἀσκληπιός BE 1163 (Πί ν. 40 α)

Κατετέθη τὸ 1948 ὑπὸ τοῦ κ. Γιαλούση, ὑπαλλήλου τῆς Γενικῆς Διοικήσεως Δωδεκανήσου, κατὰ τὴν δήλωσιν τοῦ ὁποίου προήρχετο ἐκ Σύμης. Ὑψ. 1.01, πλάτος κατὰ τὸ μέσον 0,32, κάτω 0,20 μ. Μάρμαρον λευκόν, λεπτόκοκκον περιέχον μαρμαρυγίαν, ἡ ἐπιφάνεια ὅμως τῶν πέντε τεμαχίων ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀπετελέσθη τὸ ἄγαλμα παρουσιάζει διάφορον χρῶσιν ἔνεκα τῆς παραμονῆς ἐνὸς ἐκάστου εἰς χῶμα διαφόρου συστάσεως.

Λεῖπει ὁλόκληρον τὸ πρόσθιον μέρος τῆς κεφαλῆς, τὸ ὁποῖον ἦτο ἐξ ἄλλου τεμαχίου (ὅπως δεικνύει ἡ πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτὸν εἰργασμένη ἐπιφάνεια τῶν δύο τμημάτων τοῦ ὀπισθίου μέρους τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ παρουσία στενῆς ὀρθογωνίου ὀπῆς γομφώσεως εἰς τὸ ἀνώτερον ἐξ αὐτῶν. Λεῖπουν ἐπίσης καὶ τὰ κάτωθι τμήματα : Τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος, τὸ ὁποῖον ἦτο ἐξ ἄλλου τεμαχίου (ὀπῆ γομφώσεως) καὶ τὸ πλεῖστον τοῦ δεξιοῦ, ὁ ὁποῖος ἐστηρίζετο εἰς τὸ ἰσχίον, ὅπως μαρτυροῦν τὰ λείψανα τῆς χειρὸς, τέλος ὁ ἀριστερὸς ποὺς μὲ τὸ κάτω μέρος τῆς κνήμης. Εἰς τὸ ἀριστερὸν τοῦ σώματος, περίπου κατὰ τὸ ὕψος τοῦ γόνατος, ὑπάρχει ὀπῆ γομφώσεως διὰ τὴν στήριξιν τῆς βακτηρίας (διαστ. ὕψ. 0,07, πλ. 0,03, βάθ. 0,02μ.). Εἰς τὸ ὀπίσθιον κατώτατον μέρος τοῦ ἀγάλματος σφύζεται μικρὸς μολύβδινος γόμφος. Παρ' αὐτόν, ὀλίγον ὑψηλότερον, ἄλλη κοιλότης γόμφου, διαμ. 0,025 μ., μὲ τὸ ὑπόλειμμα τοῦ μολύβδου.

Τὸ ἄγαλμα ἀνήκει εἰς τὸν τρίτον ἀπὸ τοὺς βασικοὺς τρεῖς τύπους, εἰς τοὺς ὁποίους διακρίνονται αἱ ἀρχαῖαι παραστάσεις ὀρθίου Ἀσκληπιοῦ. Κύρια στοιχεῖα τοῦ τύπου τούτου, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξεν ἰδιαιτέρως προσφιλὴς εἰς τὸν 4ον αἰῶνα καὶ τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον, εἶναι : 1) Στήριξις τοῦ σώματος εἰς τὴν βακτηρίαν, ἡ ὁποία χώννυται ὑπὸ τὴν ἀριστεράν μασχάλην καὶ 2) στήριξις τῆς δεξιᾶς χειρὸς εἰς τὸ ἰσχίον. Διάφοροι ὅμως παραλλαγαὶ εἰς τὴν ἐνδυμασίαν τῶν ἐξαιρετικῶς πολυαριθμῶν παραστάσεων τοῦ τύπου διαιροῦν αὐτὸν περαιτέρω εἰς μικροτέρας ομάδας, κατὰ τὸν Schöber⁴² τρεῖς :

α) Μία εἰς τὴν ὁποίαν καλύπτεται ὁ ἀριστερὸς ὤμος, τὸ δὲ ἱμάτιον σχηματίζει ἐπὶ τῆς κοιλίας καὶ τῶν μηρῶν τριγωνικὸν ἀπόπτυγμα,

β) μία εἰς τὴν ὁποίαν τὸ ἱμάτιον σχηματίζει τριγωνικὸν ἀπόπτυγμα, ἀλλ' ὁ ἀριστερὸς ὤμος εἶναι γυμνός καί,

γ) μία εἰς τὴν ὁποίαν ὁ ἀριστερὸς ὤμος εἶναι πάλιν γυμνός, τὸ ἱμάτιον ὅμως δὲν σχηματίζει τριγωνικὸν ἀπόπτυγμα, ἀλλὰ κόλπον πολύπτυχον.

Εἰς αὐτάς θά ἔπρεπε νὰ προστεθῇ καὶ μία τετάρτη, εἰς τὴν ὁποίαν,

δ) ὁ ὤμος εἶναι κεκαλυμμένος ὅπως εἰς τὴν (α), ὑπάρχει ὅμως κόλπος τοῦ εἶδους τῆς ομάδος (δ)⁴³.

Τὸ ἄγαλμα τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου ἀνήκει φυσικὰ εἰς τὴν ομάδα (α), ἀπὸ τὰ παραδείγματα τῆς ὁποίας τὸ καλύτερον διατηρηθὲν (περιλαμβάνον καὶ τὴν κεφαλὴν) εἶναι ἓν ἀγαλμάτιον εἰς τὴν Βιέννην. Ἡ ἀξιολογώτερα κεφαλὴ τοῦ ὅλου τύπου εἶναι

42. Jahresh. XXIII, 1926, σ. 8 κ.ἑ. Βλ. καὶ Bieber, A bronze statuette in Cincinnati, Proceedings of the American Phil. Society 101, 1957, σ. 70 κ.ἑ. Ἰδίως σ. 80, ὅπου πλουσία βιβλιογραφία.

43. Τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ὁ ἐπὶ ἀργυρῶν νομισμάτων τῆς Κῶ τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνος εἰκονιζόμενος Ἀσκληπιός, Bieber, εικ. II, ὁ ἐπὶ τινος ἀττικοῦ ἀναγλύφου, Bieber, Zeit. f. Num. 34, πίν. VIII, ἓν ἀγαλμάτιον τοῦ Μουσείου Κων/πόλεως ἐκ Κῶ, Mendel II, ἀριθ. 318, ἄλλο ἐν Κῶ, Laurenzi, Annuario 1955 - 56, σ. 76, ἀριθ. 9, χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, Walters, Bronzes, πίν. XXVIII, ἀριθ. 851 κλπ.

ή γνωστή εκ Μήλου κεφαλή του Βρετανικού Μουσείου, εξαιρετικῶς λεπτὸν καὶ εὐαίσθητον ἔργον τοῦ 4ου ἀκόμη αἰῶνος π. Χ. Τὴν εὑρεσιν τοῦ τύπου οἱ περισσότεροι ἀποδίδουν εἰς τὸν Βρύαξιν⁴⁴, μερικοὶ ὅμως καὶ εἰς τὸν Σκόπαν⁴⁵.

Τὸ ἀγαλμάτιον τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου εἶναι ἔργον τῆς μέσης ἀσφαλῶς ἑλληνιστικῆς περιόδου, ἐκχειλίζον ἀπὸ δυναμισμόν. Τὰ μέλη του ὑπακούουν εἰς ἰσχυρὰν φυγοκεντρικὴν παρόρμησιν, ὅχι τοῦ διεσπασμένου, συγκεκριμένου εἶδους τῶν ἔργων τῆς ἐποχῆς, λ.χ. τοῦ Ποσειδῶνος τῆς Μήλου, ἀλλὰ τοῦ περισσότερον σφικτοῦ τῶν ἔργων τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς περιόδου, ὁ ὁποῖος χαρίζει εἰς αὐτὰ ἰσχυρὰν ἐλαστικότητα καὶ ὅταν ἀκόμη ἡρεμοῦν, αἱ δὲ λοξαὶ πτυχαὶ τοῦ σφικτοῦ τυλιγμένου ἱματίου φαίνονται ὥς νὰ ἀνέρχονται μὲ βίαν ἐκ τῶν κάτω ἀριστερῶν πρὸς τὰ ἄνω δεξιὰ εἰς συνεχῆ καὶ ἀπρόσκοπτον ροήν, τὴν ὁποίαν δὲν διακόπτει ἡ παρεμβολὴ τοῦ τριγωνικοῦ ἀποπύγματος. Ἡ παχεῖα ὑφὴ καὶ αἱ στρογγύλαι πτυχαὶ τοῦ ἐνδύματος, τὸ ὅποιον ἀφήνει ἀκάλυπτον μικρὸν μόνον μέρος τοῦ κορμοῦ, εἶναι καὶ αὐτὰ γνωρίσματα τῆς τέχνης τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς περιόδου. Τὸ αὐτὸ καὶ ἡ πλουσία διάπλασις τοῦ γυμνοῦ στήθους καὶ οἱ παχεῖς μηροὶ καὶ γοφοί. Τὸ ἄγαλμα λοιπὸν ἀνήκει εἰς τὸ α' ἡμισυ τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνος. Ὅχι ὅμως πολὺ πρὸ τῶν μέσων αὐτοῦ, θὰ ἔλεγον, διότι ἡ ἀνήσυχος μυολογία τοῦ στήθους, ἡ ὁποία συνεχίζει ἀσφαλῶς τὴν μεγάλην περγαμηνὴν παράδοσιν, δεικνύει κάποιαν μικρόγραμμον καλλιτεχνικὴν τάσιν, προάγγελον μεταγενεστέρων ἐξελίξεων, τοῦ εἶδους λ.χ. τῶν μορφῶν τῆς ζωφόρου τῆς Μαγνησίας, διατηροῦσαν πάντως ἀκόμη τὴν ὀργανικότητά της. Χρήσιμος εἶναι ἡ σύγκρισις μὲ τὸν ὀλίγον παλαιότερον κορμὸν τοῦ Μουσείου τῆς Ὀλυμπίας ἐκ Μπέρτσα τῆς Γορτυνίας (περιοχῆς Τελφούσης)⁴⁶. Οὗτος, ἐὰν κρίνῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν εἰς BCH πενιχρὰν φωτογραφίαν, πρέπει νὰ ἀνήκῃ

44. Bulle, 497. Amelung, Ausonia 1908, σ. 127. Six, JHS 1922, σ. 31 - 35. Schober, ἔ.ἀ.

45. Wolters, AM 1892, σ. 1 - 15. Arias, Skopas, σ. 122. Ἐν ἀγαλμάτιον ἐν τούτοις τῆς κατηγορίας (γ) εὑρέθη εἰς τὴν Ὀλυνθον (Robinson, Olynthus XII πίν. 115 - 9 σ. 130 - 7), δηλαδὴ εἶναι παλαιότερον τοῦ 348 π.Χ., ἴσως μάλιστα εἶναι τῶν ἀρχῶν ἀκόμη τοῦ 4ου αἰῶνος, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ ἀπλότης του, συμβιβάζεται δηλαδὴ δυσκόλως μὲ τὴν σταδιοδρομίαν τοῦ Βρύαξιδος. Ἐπὶ πλέον καὶ τεχνοτροπικῶς ἀκόμη ἀποκλείεται ἡ ἀπόδοσις του εἰς τὸν κύκλον τοῦ Βρύαξιδος. Ὁ Robinson ἔβλεπεν ἐπίδρασιν τοῦ Τιμοθέου. Ὅπως δὲ ὅμως καὶ ἂν ἔχουν τὰ πράγματα μὲ τὸ ἀγαλμάτιον τῆς Ὀλυμπίας, φαίνεται ὅτι ὁ Βρύαξις συνέβαλεν ἀποφαστικῶς εἰς τὴν ἀνανέωσιν τοῦ τύπου. Διότι ὅχι μόνον ἡ ἐκ Μήλου κεφαλή ἔχει ἀπαραγνώριστον τεχνοτροπικὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ Μανσώλου, ὁ ὁποῖος ἀποδίδεται πλέον γενικῶς εἰς τὸν Βρύαξιν, ἀλλὰ τὸν τύπον αὐτὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ (μὲ τὴν Ὑγείαν) ἀπεικονίζουν μερικὰ νομίσματα τῶν Μεγάρων (Imhoof - Blumer - Gardner, A Numismatic Commentary on Pausanias, πίν. A VI, σ. 5 - 6), ὅπου κατὰ τὸν Πανσανίαν (I, 40, 6) ὑπῆρχον τοιαῦτα ἀγάλματα, ἔργα τοῦ Βρύαξιδος. Ἐπιπροσθέτως πολλὰ ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τοῦ ἐν λόγῳ τύπου προέρχονται ἀπὸ τὴν νοτιοδυτικὴν μικρασιατικὴν περιοχὴν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν οὗτος κατήγετο καὶ εἰς τὴν ὁποίαν συστηματικῶς εἰργάσθη. Ὁ μέγας ὅμως ἀριθμὸς τῶν ἐκ Κῶ ἀντιγράφων ὀφείλεται πιθανώτατα καὶ εἰς τὴν ἀκτινοβολίαν τῶν λατρευτικῶν ἀγαλμάτων τῶν δύο ναῶν τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Ἐκ τούτων ὁ εἰς ἡτὸ τῆς πρωΐμου ἑλληνιστικῆς περιόδου, ὁ ἄλλος τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς. Κατὰ τὴν Bieber τὸ λατρευτικὸν ἄγαλμα τοῦ πρώτου ἦτο τοῦ τύπου (α), ὅπως ἐδῶ, ἐνῷ τοῦ δευτέρου ἦτο τοῦ τύπου (δ) (ἔ.ἀ. σ. 85).

46. AD 1915, Παράρτ. σ. 99. BCH 1954, σ. 130 καὶ εἰκ. 34. Meyer, Peloponnesische Wanderungen, σ. 99. Thiemann, Hellenistische Vatergottheiten, σ. 73 καὶ 135. Ἐλάχιστα μόνον νεώτερον τοῦ Ρωδιακοῦ ἀγάλματος θὰ εἶναι ἐν ἄγαλμα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸν Ὁρωπόν, τὸ ὅποιον παριστᾷ τὸν τοπικὸν θεὸν Ἀμφιάραον ὑπὸ τὸ αὐτὸ σχῆμα, AA 1895, 60. Bieber, ἔ.ἀ. σ. 80, εἰκ. 19. Thiemann, ἔ.ἀ. Ἡ ἐντύπωσις τῆς μάξης κυριαρχεῖ ἀκόμη, ἀλλ' ὑπάρχει ὀλιγωτέρα ἔντασις εἰς τὰς πτυχὰς καὶ χρησιμοποιεῖται ἀφθονώτερον ἡ καμπύλη διὰ τὰ δῶση εἰς αὐτὰς μίαν κάπως μαλακωτέραν ροήν. Εἶναι ἀκόμη πιθανὸν καὶ νὰ μὴ ὑπάρχῃ χρονικὴ διαφορὰ, ἀλλὰ μόνον τεχνοτροπι-

ακόμη εις τὴν ἐποχὴν τῆς πλήρους ἀκμῆς τοῦ μαρὸκ τοῦ 2ου αἰῶνος, κατὰ δὲ τὸν Thiemann ἀκριβέστερον εἰς τὴν ἐποχὴν τῆς ζωφόρου τοῦ Τηλέφου, δηλαδὴ εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς κάμψεώς του. Τὸ γυμνὸν εἶναι ἰσχυρῶς ἀνεπτυγμένον, ὀγκώδης δὲ τύλη διασταυρώνει (ὕψηλὰ ὅπως ἐδῶ) τὸν κορμόν. Εἰς τὸν Ἀσκληπιὸν ὅμως τῆς Ρόδου ὑπάρχει ὀλιγωτέρα μαζικότης εἰς τὴν διάπλασιν τοῦ σώματος καὶ εἰς τὸ ἔνδυμα, καὶ συνεπῶς ἡ ἐποχὴ τοῦ θά εἶναι κατὰ τι μεταγενεστέρα.

Ἐγαλμα Μούσης ἢ Μνημοσύνης BE 174 (Πί ν. 40 β - γ)

Μετεφέρθη τὸ 1948 ἀπὸ τὴν παρὰ τὴν θέσιν Βάρη ἔπαυλιν « Βίλλα Πασσᾶ » ἀνήκουσαν ἄλλοτε εἰς τὸν Ἰταλὸν διοικητὴν Ντὲ Βέκκι. Ὅπως ἀποδεικνύει ὅμως παλαιὰ φωτογραφία τοῦ Ἰταλικοῦ ἀρχεῖου, ληφθεῖσα πρὸ τῆς εἰς τὴν ἔπαυλιν μεταφορᾶς του, ἦτο ἐκτεθειμένον εἰς τὸ Μουσεῖον, ἄγνωστον ποῦ εὑρεθέν.

Μάρμαρον λευκόν. Ὑψ. 1,33, πλάτος κάτω 0,30, κατὰ τὸ μέσον 0,33 μ. Ὁ δεξιὸς μαστὸς τῆς μορφῆς εἶναι ἀποκεκρουμένος. Μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ ὤμου ὀπή. Λείπουν : ἡ κεφαλὴ, οἱ ἄκροι πόδες καὶ ἀμφότεραι αἱ χεῖρες. Τὸ ἀριστερὸν μέρος τοῦ σώματος εἶναι καθέτως ἀποκεκομμένον.

Σταθερὸν σκέλος εἶναι τὸ δεξιόν. Ἡ δεξιὰ χεὶρ ἐστηρίζετο μὲ ἀνοικτὰ τὰ δάκτυλα εἰς τὸ ἰσχίον, ὅπως δεικνύουν τὰ λείψανα τοῦ ἀντίχειρος, τοῦ δείκτου καὶ τοῦ μέσου δακτύλου. Τὸ ἔνδυμά της ἀποτελεῖται ἀπὸ ποδὴρην πέπλον μὲ κόλπον καὶ ἀπόπτυγμα, καὶ ἱμάτιον, τὸ ὁποῖον καλύπτει καὶ τοὺς δύο ὤμους κατέρχεται ἀπὸ τὸν δεξιὸν λοξῶς ἐπὶ τοῦ στήθους ἐν εἵδει πλατείας ταινίας πρὸς τὸ ἀριστερὸν ἰσχίον, ἀφῆνον ἀκάλυπτον τὸ ἀριστερὸν ἄκρον τοῦ στήθους. Ὑπὸ τὸ ἱμάτιον διακρίνονται ἀκόμη αἱ φθοραὶ τοῦ πέπλου (τρόπος τῶν vestes Coae), παρὰ τὴν φθορὰν τὴν ὁποίαν ἔχει ὑποστῆ ἐκεῖ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ μαρμάρου.

Ἡ ἐν γένει διάταξις τοῦ ἐνδύματος ἀπαντᾷ εἰς σειρὰν ἔργων, τὰ ὁποῖα ὁ Adriani διέκρινεν εἰς τέσσαρας ομάδας⁴⁷. Τὸ ροδιακὸν ἔγαλμα ἀνήκει εἰς τὴν δευτέραν ἐξ αὐτῶν, τὴν ὁποίαν ὁ Ἰταλὸς ἀρχαιολόγος ἐκάλει ὁμάδα Campana ἀπὸ τὴν ἐκ τῆς συλλογῆς Campana προερχομένην « Ἡραν » τοῦ Λούβρου. Κοινὰ χαρακτηριστικά των εἶναι τὸ δεξιὸν σταθερὸν σκέλος, αἱ πτυχώσεις, αἱ ὁποῖαι σχηματίζονται κατὰ μῆκος αὐτοῦ καὶ συναντῶνται κάτω εἰς γωνίαν, καὶ αἱ δύο ὁμάδες πτυχῶν τοῦ ἱματίου, τοξοειδεῖς πρὸ τῆς κοιλίας καὶ ἀκτινοειδεῖς πρὸ τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ. Πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα ἔχουν ἐπίσης ἀπόπτυγμα ὅπως ἐδῶ. Τὸν τύπον ὀρθῶς ἀνήγαγεν ὁ Adriani εἰς τὸν « καλλιτέχνην

κὴ, ὀφειλομένη ἴσως εἰς τὴν ταχυτέραν ἀναβίωσιν τοῦ κλασσικισμοῦ εἰς τὴν Ἀττικὴν. Ὁ Thiemann χρονολογεῖ τὸ ἔγαλμα τοῦτο ὀλίγον μετὰ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνος. Περί τὰ 140 χρονολογεῖ οὗτος ἐν φυγοκεντρικὸν ἔγαλμα ἀπὸ τοὺς Ἐπιζεφυρίους Λοκρούς, Reinach, RS II, 611,2. Thiemann, ἔ.ἀ. σ. 74, 80 καὶ 139, μὲ ἐπιδεικτικὴν στάσιν, τὸ ὁποῖον διατηρεῖ μὲν τὴν τενωμένην πυχὴν, τῆς ἀφαιρεῖ ὅμως κάθε ἱκμάδα. Εἰς τὴν Ἀνατολὴν αἱ πυχαὶ μὲ ἐπιμήκη παλμόν διατηροῦνται ἐπὶ τι διάστημα ἀκόμη ζωντανώτεραι (λ.χ. ἐν ἀγαλμάτιον ἀπὸ τὸν βωμόν τῆς Περγᾶμου AM 1910, πίν. 27, 1, σ. 504. Thiemann, σ. 80 καὶ 139, καὶ ἐν ἔγαλμα τοῦ Μουσείου Κων/πόλεως ἀπὸ τὴν Κῶ, Mendel II, ἀριθ. 318, σ. 80. Thiemann, ἔ.ἀ. σ. 139) ἀλλ' εἰς τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνος, ἐκδηλοῦται πλέον παντοῦ ὁ κλασσικισμὸς μὲ τὴν χαλάρωσιν τῆς ἐντάσεως τῶν μελῶν, τὴν γενικῶς ρηχὴν κατασκευὴν καὶ τὴν ἐπικράτησιν τῆς καμπύλης, ἀρχικῶς μὲν εἰς τὸ ἀπόπτυγμα, ἀργότερον ὅμως καὶ εἰς τὸ ὑπόλοιπον ἔνδυμα, βλ. τὸν ἐν Περγᾶμῳ κορμόν τοῦ Ἀσκληπιοῦ Alt. v. Perg VII, 2, ἀριθ. 188. Thiemann, ἔ.ἀ. σ. 93 (τέλη τοῦ 2ου αἰ. π.Χ.) καὶ ἐν ἀγαλμάτιον ἐν Βενετίᾳ EA 2570. Anti, Museo... di Venezia, ἀριθ. VII, 15 (INV. 219) σ. 90. Thiemann, ἔ.ἀ. σ. 81 καὶ 139, κ.ο.κ.

47. Bull. Société Royale Archéol. Alexandrie, No. 30 - N.S. IX, I, σ. 3 κ.έ.

τῶν Μουσῶν τοῦ Φιλίσκου», εἰς τὸν ὁποῖον ἐπίσης ἀπέδωσε καὶ τὸν συγγενέστατον τρίτον τύπον, τὸν ἀντιπροσωπευόμενον διὰ τῆς «Οὐρανίας» τῆς Μιλήτου. Ἀπὸ τὰ περισσότερα ὅμως ἀντίγραφα τοῦ τύπου Campana τὸ ροδιακὸν ἄγαλμα διαφέρει κατὰ τὸ ὅτι ἡ δεξιὰ τοῦ χεῖρ δὲν εἶναι ὑψωμένη διὰ νὰ στηριχθῇ εἰς σκῆπτρον, ἀλλὰ φέρεται εἰς τὸ ἰσχίον ὅπως εἰς τὴν Μνημοσύνην τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Ἀρχελαοῦ. Καί, ὅπως ἐκεῖ, οὕτω καὶ ἐδῶ ὁ ἀριστερὸς βραχίον κατήρχετο τυλιγμένος εἰς τὸ ἐκ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου καταφερόμενον τμήμα τοῦ ἱματίου, ὅπως τὸ φανερῶνουν αἱ πρὸς ἐκείνην τὴν κατεύθυνσιν τεντωμένοι πτυχαί. Ὡστε ἐπειδὴ ἡ μόνη διαφορὰ τῶν εἶναι ἡ ἀντίθετος στάσις τῶν σκελῶν τῶν, ἀμφότερα φαίνεται ὅτι ἀποδίδουν κοινὸν πρότυπον, εἴτε τὴν Μνημοσύνην, ὅπως εἰς τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Ἀρχελαοῦ, εἴτε γενικώτερον Μοῦσαν.

Χρονικὸν πλαίσιον τοῦ ἀγάλματος εἶναι τὸ β' ἡμισυ τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνος, ἴσως οἱ περὶ τὴν Κλεοπάτραν τῆς Δήλου χρόνοι. Ἡ εἰς τὸν θεατὴν παρεχομένη ἐντύπωσις ἀκινησίας, ἡ ὁποία θὰ παρέσυρεν εἰς χαμηλότεραν χρονολόγησιν, εἶναι ἀπατηλή, ὀφειλομένη εἰς τὴν ἔλλειψιν ὁλοκλήρου τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος μετὰ τοῦ ἀριστεροῦ κεκαμμένου σκέλους, ὅπου κυρίως συνετελεῖτο ἡ κίνησις.

Γυναικεῖα κεφαλὴ BE 236 (Π (v. 41 α)

Κατετέθη ὑπὸ τῆς Μ. Τατάκη. Εἶχεν ἀγορασθῇ ὑπὸ τοῦ πατρός της, ἐμπόρου ἀρχαίων ἐπὶ Τουρκοκρατίας. Ὑψ. 0,33, πλ. 0,25 μ. Μάρμαρον λευκόν, λεπτόκοκκον, περιέχον μαρμαρυγίαν.

Ἡ ρίς, τὸ ὀπίσθιον μέρος τῆς κεφαλῆς καὶ τμήμα παρὰ τὸ δεξιὸν οὓς ἦσαν πρόσθετα. Ὁ λαιμὸς λήγει κάτω εἰς ἐπίπεδον ἐπιφάνειαν, ὅπου ὑπάρχει ὁπὴ διὰ τὴν γόμφωσιν τῆς κεφαλῆς εἰς τὸν κορμὸν τοῦ ἀγάλματος. Τὸ ἄκρον τοῦ πώγωνος εἶναι ἀποκεκρουμένον. Φθοραὶ εἰς διάφορα σημεῖα τῆς ἐπιφανείας. Ἡ κόμη χωρίζεται εἰς τὸ μέσον καὶ ἀπλοῦται πρὸς τὰ πλάγια, καλύπτουσα καὶ μέρος τῶν ὠτων, συγκρατεῖται δὲ ὑπὸ ταινίας. Τὸ ὀπίσθιον τῆς κεφαλῆς καλύπτεται ὑπὸ τοῦ ἱματίου, σχηματίζοντος ἄνω καὶ μικρὰν πτυχὴν.

Ἡ κεφαλὴ αὕτη προέρχεται ἀπὸ ἐπιτύμβιον ἄγαλμα, τοῦ ὁποῖου ἡ κυρία ὄψις ἦτο, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὰς ἀσυμμετρίας τῶν δύο ἡμίσεων, ἐλαφρῶς πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ κεντρικοῦ ἄξονος τοῦ σώματος. Τὸ ἀριστερὸν ἡμισυ στρογγυλοῦται περισσότερον ἀπὸ τὸ δεξιόν, τοῦ ὁποῖου τὰ ἐπίπεδα ἐκφεύγουν ἐπὶ πλέον πρὸς τὰ ὀπίσω.

Ὁ τύπος τοῦ σώματος εἶναι δύσκολον νὰ καθορισθῇ ποῖος ἦτο, ἴσως ὁ τόσον διαδεδομένος εἰς τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον τύπος τῆς Pudicitia, μία παραλλαγὴ τῆς ὁποίας ἦτο ἰδιαιτέρως προσφιλεῖς εἰς τὴν νοτιοδυτικὴν μικρασιατικὴν περιοχὴν⁴⁸. Τὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι ἰσχυρῶς ἐξιδανικευμένα (ρεαλιστικαὶ γυναικεῖαι μορφαὶ δὲν ἐμφανίζονται πρὸ τοῦ προχωρημένου 1ου αἰῶνος π.Χ.), τὸ παχὺ πρόσωπον ὅμως μὲ τὰ σαρκώδη χεῖλη δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀποδίδῃ εἰς πολὺ γενικὰς γραμμὰς τὸν τύπον τῆς νεκρᾶς, μολοντί ἡ ἰσχυρὰ ἐξιδανίκευσις ἐκμηδενίζει πᾶν εἰκονογραφικὸν ὄφελος.

Τὴν ὑστάτην ἑλληνιστικὴν περίοδον φανερῶνουν τὰ ἀπλουστευμένα περιγράμματα, αἱ σχηματοποιημέναι λεπτομέρειαι (λ.χ. αἱ τρίχες τῆς κεφαλῆς, τὰ βλέφαρα κ.λ.π.), ὁ σχετικῶς ξηρὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον διακρίνονται ἀπ' ἀλλήλων τὰ ἐπίπεδα, ἡ ἡλατωμένη εὐαισθησία τῆς σαρκός, καὶ ἡ ψυχρά, κενὴ ἔκφρασις. Ἀκριβεστέραν χρονολόγησιν δύνανται νὰ παράσχουν μερικὰ μνημεῖα σχετικῶς καλὰ χρονολογημένα λ.χ. ἐν

48. Lippold, *Kopien und Umbildungen*, σ. 218 : Τύπος τῆς Saufeia τῆς Μαγνησίας.

ἐπιτύμβιον ἀνάγλυφον γυναικὸς ἀπὸ τὴν Μαγνησίαν⁴⁹, ἐπὶ τῆς βάσεως τοῦ ὁποίου εἶναι χαραγμένη ἐπιγραφή, τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 1ου αἰῶνος π.Χ. κατὰ τὸν ἐκδότην. Ἀπὸ τὴν σύγκρισιν ἐξάγεται ὅτι ἡ Ροδιακὴ κεφαλὴ εἶναι παλαιότερα, διότι εἰς τὴν ἐκ τῆς Μαγνησίας κεφαλὴν εἶναι πλήρης ἡ ἀπονέκρωσις τῆς ἐκφράσεως, ἔχουν δὲ παραλύσει τελείως αἱ πρὸς ἀλλήλας καὶ πρὸς τὸν πυρῆνα τῆς μορφῆς σχέσεις τῶν λεπτομερειῶν. Ἡ ἀνεξαρτοποίησις τῶν χαρακτηριστικῶν ὑπενθυμίζει γενικῶς τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἡρακλέους ἀπὸ τὸ γνωστὸν Περγαμηνὸν σύμπλεγμα τῆς ἀπελευθερώσεως τοῦ Ἡρακλέους, τὸ ὁποῖον χρονολογεῖται μεταξὺ τῶν ἐτῶν 88 καὶ 85 π.Χ.⁵⁰ Τέλος, περισσότερο εὐαίσθητος εἶναι αὕτη ἀπὸ μερικὰς κεφαλὰς ἀγαλμάτων ἀπὸ τὴν Μαγνησίαν, τὰ ὁποῖα χρονολογοῦνται εἰς τὸν 1ον αἰῶνα π.Χ. (ἀπὸ τὴν ἐπιγραφήν τῆς βάσεως τοῦ ἐνὸς ἐξ αὐτῶν⁵¹), διότι τῆς λείπει ἡ σκληρά, ἄψυχος γραμμικότης τῶν λεπτομερειῶν των. Τὸν 2ον αἰῶνα ὑπενθυμίζουν εἰς τὴν ροδιακὴν κεφαλὴν ἡ σχετικῶς μαλακὴ ἀκόμη ὕψι καὶ πλοκὴ τῶν τριχῶν τῆς κόμης καὶ τινὰ ὑπολείμματα εἰς τὴν κίνησιν τῶν μαζῶν τῆς σαρκός. Πάντως ἡ εὐαίσθησις τῆς σαρκός καὶ ἡ ἐκφραστικότης εἶναι μειωμένοι ἐν συγκρίσει μὲ τὴν Ἀφροδίτην τῆς Μήλου, τῆς ὁποίας ἡ χρονικὴ θέσις εἶναι περὶ τὰ 120 π.Χ.⁵², καὶ μὲ τὴν κεφαλὴν τῆς Ἀφροδίτης ἀπὸ τὸ περίπου σύγχρονόν της ἡρῶν τῆς Καλυδῶνος⁵³, ἄρα ἡ κεφαλὴ τῆς Ρόδου δὲν πρέπει νὰ ἀπέχη πολὺ τοῦ 100 π.Χ.

Χαλκοῦν ἀγαλμάτιον Διὸς BE 1112 (Πί ν. 41 β)

Τὸ κατέθεσε πρὸ ἐτῶν ὁ Νικ. Νικολῖκος, τότε φύλαξ τοῦ Μουσείου Ρόδου καὶ κάτοικος τοῦ χωρίου Θολός. Κατὰ τὴν δὴλωσίν του τὸ εἶχεν εὑρεῖ ὁ ἴδιος ὄχι μακρὰν τῆς θέσεως τοῦ ναοῦ τοῦ Ἑρεθιμίου Ἀπόλλωνος⁵⁴. Ὑψ. 0,191 μ. Συμπαγές. Ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ἀρκετὰ ἐφθαρμένη. Ἡ κεφαλὴ ἔχει προστεθῇ, ὅπως φαίνεται, ἐκ τῶν ὑστέρων (ραφή εἰς τὸ κάτω μέρος τοῦ λαιμοῦ)⁵⁵. Ἀδρόταται εἶναι αἱ λεπτομέρειαι τῶν δακτύλων ποδῶν καὶ χειρῶν, τῆς κόμης, καθὼς καὶ τοῦ σώματος καὶ τῶν πτερύγων τοῦ αἵτου, ἐχαράχθησαν δὲ μετὰ τὴν χύσιν τοῦ ἀγαλματίου ὑπὸ βαναύσου τεχνίτου πολὺ κατωτέρου ἀπὸ τὸν τεχνίτην τοῦ ἀγαλματίου.

Ὁ ἀετὸς ἀποδεικνύει ὅτι τὸ ἀγαλμάτιον παριστᾷ τὸν Δία, ὁ ὁποῖος τυπολογικῶς

49. Keil, Jahresh. 1913, σ. 778 - 182, πίν. IV. Ἀντίθετος στροφή τῆς κεφαλῆς.

50. Krahmer, JdI 1925, σ. 133 κ.ε. εἰκ. 11 - 12.

51. Τῆς Baebia : Magnesia, σ. 198 κ.ε. εἰκ. 198. Horn, RM 1338, πίν. 18, 2, σ. 85. Ἡ ἄλλη : Magnesia, αὐτόθι, εἰκ. 200. Horn, πίν. 15, 2, ἔ.α.

52. Πρῶτος ὁ Furtwängler, Meisterwerke, σ. 601 κ.ε. ἐτοποθέτησε τὴν Ἀφροδίτην τῆς Μήλου εἰς τὰ ὀρθὰ ὑστεροελληνιστικὰ πλάισιά της (μεταξὺ 150 καὶ 50 π.Χ. ἔλεγεν). Ὁ Charbonneaux (La Revue des Arts 1951, σ. 8 κ.ε. καὶ La Vénus de Milo, ἔκδ. Opus Nobile, Bremen, σ. 14) διαπιστώνων ἰσχυρὰν ὁμοιότητα μὲ τὸν « Ἴνωπον » τοῦ Λούβρου, εἰς τὸν ὁποῖον ἀναγνωρίζει τὸν Μιθριδάτην Εὐπάτορα χρονολογεῖ τὴν Ἀφροδίτην μεταξὺ τῶν ἐτῶν 120 καὶ 90 π.Χ. Ἡ περὶ τὰ 120 χρονολόγησις ὁμῶς εἶναι ὀρθότερα. Ἡ ἀπόδοσις τοῦ σώματος εἶναι ἀκόμη αἰσθησιακὴ - μαρὰ καὶ τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος κυματοειδές, ὑπάρχει δὲ ἀκόμη φαντασία καὶ ποικιλία εἰς τὸ ἔνδυμα, καὶ εἰς τὴν κόμην ὑφίσταται σχέσις (ἔστω καὶ κάπως μακρινή) μὲ τὴν κόμην τῶν μεσοελληνιστικῶν ἔργων.

53. F. Poulsen - K. Rhomaïos, I. Vorläufiger Bericht über die Dänisch-Griechischen Ausgrabungen von Kalydon, πίν. 76, εἰκ. 108 - 9. Dyggve - Poulsen - Rhomaïos, Das Heroon von Kalydon, σ. 367, εἰκ. 82 - 4.

54. Jacopi, Cl. Rh. II, σ. 79 κ.ε.

55. Πρβλ. Pernice, Jahresh. 1908, σ. 219 κ.ε.

κατατάσσεται εἰς τὴν ἐνδεκάτην ὁμάδα παραστάσεων Διὸς τοῦ Overbeck⁵⁶. Ἐκ τούτων αἱ περισσότεραι τὸν παρουσιάζουν νὰ κρατῇ εἰς τὴν δεξιὰν τὴν Νίκην ἢ τὸν κεραυνόν, σπανιώτερον δέ, ὅπως ἐδῶ, τὸν αἰτόν. Μεταξὺ τῶν ἐλαχίστων παραδειγμάτων αἰτοφόρου Διὸς τῆς ὁμάδος αὐτῆς εἶναι μερικαὶ παραστάσεις ἐπὶ νομισμάτων : Ἐπὶ χαλκῶν τινῶν νομισμάτων Πατρῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Νέρωνος⁵⁷ καὶ ἐπὶ νομισμάτων τῶν Αἰγῶν τῆς μέσης⁵⁸ καὶ τῆς ὑστερας ἑλληνιστικῆς περιόδου⁵⁹, ὡς καὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ αὐτοκράτορος Δεκίου⁶⁰. Ἀπὸ αὐτὰς ὁμως τὰς παραστάσεις μόνον ὁ Ζεὺς τῶν μεσοελληνιστικῶν νομισμάτων τῶν Αἰγῶν πλησιάζει κάπως τὸν ρυθμὸν τοῦ σώματος τοῦ νέου ἀγαλματίου, εἶναι δὲ πάντως περισσότερον κινημένος. Αἱ παραστάσεις τῶν ἄλλων νομισμάτων δεικνύουν εἴτε διάφορον στάσιν σκελῶν (νομίσματα Αἰγῶν τῶν ἄλλων περιόδων) εἴτε διάφορον ρυθμὸν σώματος (νομίσματα Πατρῶν). Ὁ τύπος τῶν Πατρῶν ἴσως ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ ἴδιον ἔργον ἀπὸ τὸ ὁποῖον καὶ ὁ Ζεὺς χαλκῶν τινῶν νομισμάτων τῆς Σικυῶνος τῆς ἐποχῆς τοῦ Καρακάλλα, δηλαδὴ τὸ χαλκοῦν ἄγαλμα τοῦ Λυσίππου, τὸ ὁποῖον ὁ Πausanias εἶδεν εἰς τὴν ἀγορὰν τῆς Σικυῶνος⁶¹.

Ἐντόνως Λυσίππειος εἶναι καὶ ὁ χαρακτήρ τοῦ νέου ἀγαλματίου τῆς Ρόδου, δυνάμενος νὰ συνοψισθῇ εἰς τὰς λέξεις ραδινότης ἀναλογιῶν, διάπλασις μελῶν καὶ ρυθμὸς στάσεως. Ὁ τεχνίτης λοιπὸν τοῦ τύπου ἀπὸ τὸν ὁποῖον προῆλθε τὸ χαλκοῦν ἀγαλματίον ἔλαβεν ὑπ' ὄψιν του ἔν συνεκκριμένον Λυσίππειον πρότυπον, ἄγνωστον ποῦ ἐστημένον, ἴσως ὁμως εἰς τὴν ἰδίαν τὴν Ρόδον, ὅπου καὶ ὁ ἴδιος ὁ Λύσιππος εἰργάσθη, καὶ σχολὴ συνεστήθη ἢ ὁποῖα συνέχισεν ἐπὶ μακρὸν τὴν τεχνοτροπίαν του. Πάντως τὸ νέον ἀγαλματίον δὲν γειτνιάζει χρονικῶς μὲ τὸν Λύσιππον. Ὁ δημιουργὸς του δὲν εἶναι οὔτε ἐκ τῶν διαδόχων, οὔτε ἐκ τῶν ἐπιγόνων τοῦ Λυσίππου, ἀλλὰ πολὺ μεταγενέστερος μιμητής, διὰ τοὺς ἐξῆς δὲ λόγους : Πρῶτον δὲν ἠμπόρεσε νὰ διατηρήσῃ τὴν ὡραίαν ἐκείνην συνεκτικὴν δύναμιν, ἢ ὁποῖα δένει τὰ μέλη τῶν κλασσικῶν μορφῶν εἰς ἐνιαῖον σφικτὸν σύνολον καὶ ὅταν ἀκόμη αὐτὰ ἀπλώνωνται ἐλεύθερα εἰς τὸν χῶρον. Ἐδῶ εἶναι προφανὲς ὅτι παρ' ὅλην τὴν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον ἐπιτυχὴ ἀπόδοσιν τῶν πλείστων τμημάτων τοῦ σώματος, ἡ μορφή ἐν τῷ συνόλῳ τῆς εἶναι « βαρεῖα » καὶ « χωλαίνει », δηλαδὴ τῆς λείπει ὁ ἐνιαῖος παλμός, ὁ ὁποῖος ἀσφαλῶς ἐκυριάρχει εἰς τὸ ἀντιγραφὲν πρότυπον. Ἡ ἀδυναμία αὕτη προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι εἰς τὸ ἀριστερὸν γόνυ ἐδόθη μεγαλότερα κάμψις καὶ εἰς τὸ ἀριστερὸν ἰσχίον περισσοτέρα εἰσοχή παρ' ὅσον ἔπρεπε (δὲν φαίνονται εἰς τὴν φωτογραφίαν ἢ ὁποῖα ἔχει ληφθῇ ἀριστερώτερον), οὕτω δὲ διεκόπη ἡ ἐνιαία ροὴ τῆς κινήσεως τοῦ σώματος. Τὸ ἀγαλματίον λοιπὸν ἀνήκει εἰς ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ

56. Kunstmythologie I, σ. 151 - 2.

57. Overbeck, ἔ. ἀ. Münztafeln, ἀριθ. 18. Pick, Zeit. f. Numismatik, 1890, σ. 180 κ.ἐ. Herbillon, Les Cultes de Patras etc. σ. 95. Ἐκόπησαν εἰς ἀνάμνησιν τῆς ὑπὸ τοῦ αὐτοκράτορος χορηγηθείσης « ἐλευθερίας ».

58. BMC, Troas, Aeolis and Lesbos, πίν. XVIII, 4. Overbeck, ἔ. ἀ. ἀριθ. 19. Sylloge Nummorum Graecorum, Deutschland, Samml. v. Aulock, πίν. 50, ἀριθ. 1594 - 5 (μετὰ τὰ 190 π.Χ.).

59. BMC ἔ. ἀ. ἀριθ. 6. Sylloge, S. Aulock, ἔ. ἀ. ἀριθ. 1597 (2ος - 1ος αἰ. π. Χ.). Sylloge, Kopenhagen Nat. Mus. Aeolis, πίν. 1, ἀριθ. 8 - 9.

60. Overbeck, ἔ. ἀ. ἀριθ. 11. Sylloge, S. Aulock, ἔ. ἀ. ἀριθ. 1601.

61. Pausan. II, 9, 6. Νομίσματα : BMC, Pelopon. σ. 55, ἀριθ. 243. Imhoof - Blumer - P. Gardner, A Numismatic Commentary on Pausanias, σ. 29, πίν. H, X. Ἡ λοιπὴ βιβλιογραφία παρὰ Lacroix, Les représentations de statues sur les monnaies Grecques, σ. 323, σημ. 4, ὁ ὁποῖος ἐκφράζεται μὲ ἀδικαιολόγητον κατὰ τὴν γνώμην μου σκεπτικισμόν διὰ τὴν δυνατότητα ταυτίσεως τοῦ Διὸς τῶν χαλκῶν νομισμάτων μὲ τὸν Δία τοῦ Λυσίππου.

τεχνίται έχουν χάσει πλέον την ικανότητα να συγκροτούν τα έργα των εις ζωντανά οργανικά σύνολα, τα αποδίδουν δε ως απλά αθροίσματα μερών. Έπειτα είναι και ή (συναφής πρὸς τὰ ἀνωτέρω) ἀνομοιογένεια κεφαλῆς καὶ σώματος. Ἐνῶ δηλαδή τὸ σῶμα εἶναι τύπου σαφῶς κλασσικοῦ, ἡ κεφαλὴ εἶναι τυπικῶς « ἑλληνιστικὴ », κατὰ μίαν γνωστήν συνήθειαν, διαδοθεῖσαν εἰς τὴν τέχνην ἀπὸ τὴν ἐποχὴν τοῦ Πασιτέλου⁶² καὶ ἐξῆς. Τὰ ἀνωτέρω λεχθέντα τάσσουν τὸ ἀγαλμάτιον εἰς τὸν 1ον π.Χ. αἰῶνα. Θὰ ἔλεγον ἀκόμη ὅτι πιθανώτατα εἰς τὸ μεσαῖον τρίτον αὐτοῦ, λόγῳ τῆς ὁμοιότητος τῆς κεφαλῆς μὲ τὸν Ποσειδῶνα Chiaramonti⁶³, τὸν γέροντα Κένταυρον τῶν Ἀριστέου καὶ Παπίου⁶⁴, τὴν χαλκὴν κεφαλὴν Κενταύρου τοῦ Sreier⁶⁵, τὸν Λαοκόοντα κλπ. διὰ τοὺς χαλαροὺς καὶ συγκεχυμένους βοστρύχους τῆς κόμης καὶ τὴν ἄτονον καὶ μαραμμένην ἔκφρασιν, ὅπου μὲ κόπον ἐπιζῇ ἡ δαιμονικότης, ἡ ὁποία συγκλονίζει τὰ ἔργα τῆς παλαιότερας ἑλληνιστικῆς περιόδου⁶⁶.

ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΚΩ

Κολοσσιαία κεφαλὴ Ἡρακλέους BE 6 (Πί ν. 42 α - β)

Εὑρέθη τὴν 12-9-47 εἰς Κέφαλον ὑπὸ τοῦ Δημ. Ἀνθοπούλου. Μάρμαρον λευκόν. Ὑψ. 0,445 μ.

Ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ἰσχυρῶς ἐφθαρμένη. Ἀποκεκρουμένα : Ἡ ρίς, τὰ χεῖλη καὶ ἄλλα μικρότερα σημεῖα. Ἐφερεν ἄλλοτε στενὸν μεταλλικὸν διάδημα, διὰ τὴν συγκράτησιν τοῦ ὁποίου ἐχρησίμευον αἱ παρατηρούμεναι 14 ὀπαί.

Ὅτι πρόκειται περὶ Ἡρακλέους φαίνεται ἀπὸ τὴν ταυροειδῆ ἔκφρασιν, τὴν βραχεῖαν οὐλὴν κόμην, τὸν παχὺν λαιμόν, τὰ παραμορφωμένα ὦτα, τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζουν ὄχι μόνον τοὺς πύκτας ἀλλὰ καὶ τὸν θεὸν τῶν ἀγώνων, καὶ τὴν μεταλλικὴν ταινίαν τὴν ὁποίαν ἔχουν καὶ ἄλλαι κεφαλαὶ Ἡρακλέους⁶⁷. Τὸ κολοσσιαῖον μέγεθος ἀποκλείει τὴν περίπτωσιν ἀγάλματος θνητοῦ καὶ μαρτυρεῖ λατρευτικὸν ἄγαλμα θεοῦ (τὸ ἱερὸν τοῦτο δὲν ἔχει εὑρεθῇ, ἐπιβάλλεται δὲ ἀνασκαφικὴ ἔρευνα εἰς τὸν τόπον εὐρέσεως τῆς κεφαλῆς διὰ τὴν ἀποκάλυψίν του).

Διὰ τὸν τύπον τοῦ σώματος, τὸ μόνον τὸ ὁποῖον εἶναι δυνατόν νὰ λεχθῇ μετὰ βεβαιότητος εἶναι ὅτι ἦτο ζωηρῶς κινημένον. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν στροφὴν καὶ τὴν ἀνύψωσιν τῆς κεφαλῆς, τὸ διάφορον μῆκος τῶν δύο πλευρῶν τοῦ λαιμοῦ καὶ τὸ ἰσχυρὸν πάθος. Ἰσως τὸ ἄγαλμα νὰ ἦτο μία ἀπὸ τὰς παραλλαγὰς ἐνὸς ὀρθίου τύπου Ἡρακλέους τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος, ὁ ὁποῖος μᾶς εἶναι γνωστὸς ἀπὸ μεγάλον ἀριθμὸν περιόπτων ἔργων (μετὰξὺ αὐτῶν εἶναι καὶ τὸ χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τοῦ Λούβρου μὲ τὸν διαφανῆ Λυσίππειον

62. Βλ. BCH 1950, σ. 75.

63. Vat. Kat. I. ἀριθ. 607, σ. 719, πίν. 77. Br. Br. 140. Bulle, Sch.M.232. Lippold, Gr. Pl. σ. 283 (340 - 310 π. Χ.). Thiemann, Hellenistische Vattergottheiten, σ. 108 - 9 καὶ 140 - 1 : ἐποχὴ τοῦ βωμοῦ τοῦ Δομιτίου, δηλαδὴ περὶ τὰ 70 π. Χ.

64. Br.Br. 392. Βιβλιογραφία παρὰ Lippold, ἔ. ἀ. σ. 363, σημ. 3. Οὗτος χρονολογεῖ τὰ πρωτότυπα εἰς τὸ α' ἡμισυ τοῦ 2ου αἰῶνος π. Χ. καὶ ὁ Lawrence, LGS, σ. 22 καὶ 213 περὶ τὰ 200 π. Χ. Ὁρθότερον ὁ Thiemann, ἔ. ἀ. σ. 112.

65. Furtwängler, Bonner Jahrbücher, 1892, πίν. VI, σ. 54 - 61. Thiemann, ἔ. ἀ. σ. 112.

66. Thiemann, ἔ. ἀ. σ. 54 κ.ἐ.

67. Ἐπὶ παραδείγματι ἡ ἐξ Aequeum, Hirschfeld - Schneider, Mitt. d. Öster. Arch. Ep. Sem. IX, πίν. 1, σ. 55.

χαρακτήρα⁶⁸, καθώς και από νομίσματα της Ἡρακλείας της ἐν Λουκανία της Κάτω Ἰταλίας⁶⁹. Ἡ σύγκρισις τῆς κεφαλῆς τῆς Κῶ πρὸς τὰς κεφαλὰς τοῦ τύπου αὐτοῦ, καθώς και πρὸς τὰς περισσοτέρας ἀπὸ τὰς κεφαλὰς τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος (πρβλ. τὴν συγγενῆ κεφαλὴν ἀπὸ τὴν Κυρήνην⁷⁰, τὴν κεφαλὴν ἐφήβου ἐκ Φαρσάλων τοῦ Μουσείου Ἀλμυροῦ⁷¹), ἀποκαλύπτει πόσον ριζικῶς διάφορος καὶ νεωτέρα εἶναι ἐδῶ ἢ περὶ τοῦ θεοῦ ἀντίληψις. Οὗτος δὲν εἶναι πλέον ὅπως ἄλλοτε ὁ ἀπλῶς πανίσχυρος ἥρωας, ὁ ὁποῖος μὲ τὴν ὑπερφυσικὴν του δύναμιν ἀγωνίζεται διὰ τὴν ἐπιβολὴν τοῦ κ ό σ μ ο υ εἰς τὴν φύσιν, ἀλλ' ἐν σχεδὸν ἀποχαλινωμένον δαιμονικὸν στοιχεῖον, διὰ τὸ ὅποιον ἐλαχίστην ἀσφαλῶς συμπάθειαν θὰ αἰσθανθῇ κανεῖς. Ἐν τούτοις τὸ πρῶτον βῆμα πρὸς τὴν μεταβολὴν τῶν ἰδεῶν τὸ εἶχε κάμει ὁ ἴδιος ὁ Λύσιππος μὲ τὸν Ἐπιτραπέζιον καὶ τὸν Ἡρακλῆ τοῦ Τάραντος, ὅπου ἡ ὑπερφυσικὴ, δαιμονικὴ δύναμις εἶχε συζευχθῇ τὴν βασιλικὴν ἐπιβλητικότητα τοῦ ὑπάτου τῶν θεῶν⁷². Εἰς τελευταίαν ἀνάλυσιν καὶ ὁ Ἡρακλῆς τῆς Κῶ ἐν τοιοῦτον Λυσίππειον ἔργον παραλλάσσει.

Ἐκέφαλον ἄγαλμα θηρευοῦσης Ἀρτέμιδος BE 89 (Πί ν. 42 β - γ)

Κατετέθη τὴν 18-1-51 ὑπὸ τοῦ Σταματίου Χατζηχριστοφῆ, ὁ ὁποῖος τὸ ἀνεῦρε κατὰ τὴν διάνοιξιν λάκκου εἰς τὴν αὐλὴν τῆς πρὸς Α. τῆς «Ρωμαϊκῆς ἐπαύλεως» κειμένης οἰκίας του. Ὑψ. 0,97 μ. Μάρμαρον λευκόν. Ὀλόκληρον τὸ ἀπὸ τοῦ γόνατος καὶ κάτω τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους εἶναι ἀποκεκρουμένον, ὅπως καὶ τμήματα πτυχῶν τοῦ ἐνδύματος. Ἡ ὀπισθία ἐπιφάνεια εἶναι ἄδρῶς εἰργασμένη καὶ ἡμικυκλική, ἐξ οὗ συμπεραίνεται ὅτι τὸ ἄγαλμα ἦτο ἄλλοτε ἐστημένον εἰς κόγχην. Μὲ τὸ ἄγαλμα σῶζεται καὶ ἡ πλίνθος, τῆς ὁποίας εἶναι ἀποκεκρουμένα τὰ ἄκρα.

Ἡ γυναικεῖα αὐτὴ μορφή, ἐνδεδυμένη πέπλον μὲ ἀπόπτυγμα, ἐξωσμένον ἄλλοτε κάτωθεν τῶν μαστῶν διὰ ζώνης, τῆς ὁποίας σῶζονται μόνον τὰ δύο κατερχόμενα ἄκρα καὶ αἱ «θηλιές», κινεῖται ὀρμητικῶς πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ ὀλίγον δεξιὰ τοῦ θεατοῦ. Λόγφ τῆς ἀπωλείας ὅμως τοῦ ἄνω μέρους τοῦ κορμοῦ, τῆς κεφαλῆς καὶ τῶν χειρῶν, δὲν θὰ ἦτο γνωστὸν ἂν εἰκονίζετο ἡ Νίκη, ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ Ἀρτεμις ἢ ἄλλῃ θεά, ἂν δὲν ὑπῆρχεν ὀπισθεν ἡ μικρὰ κυκλικὴ ὀπή, ἡ ὁποία δὲν νομίζω ὅτι δύναται νὰ ἐρμηνευθῇ ἄλλως εἰμὴ μόνον ὅτι εἶχε χρησιμεύσει ὁμοῦ μὲ ἄλλας ὁπὰς, αἱ ὁποῖαι θὰ ἦσαν ὑψηλότερον, εἰς τὴν στήριξιν φαρέτρας. Ἄρα ἡ μορφή ἦτο Ἀρτεμις.

Ἡ Ἀρτεμις αὐτὴ φαίνεται ὅτι ἦτο παραλλαγὴ τοῦ τύπου Colonna, εἰς τὸν ὅποιον ἔχει προστεθῇ κατὰ τὴν μέσσην ζώνη, ὅπως εἰς τὸ ἐξ Ἐρετρίας ἀγαλμάτιον τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν⁷³. Ἀντὶ τῶν κατερχομένων ὅμως βραχιόνων τούτου, τὸ ἄγαλμα τῆς Κῶ εἶχε τὸν δεξιὸν ἀνυψωμένον, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὴν τόξωσιν τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ σώματος. Ἴσως μὲ τὴν χεῖρα ἐξῆγε βέλος ἀπὸ τὴν φαρέτραν, ὅπως εἶναι σύνηθες εἰς ἄλλους τύπους.

Κίνησις, ἀναλογίαι καὶ ἐργασία πτυχῶν φανερόνουν ἀμέσως τὸ ὑστεροελληνιστι-

68. De Ridder, Bronzes antiques du Louvre I, ἀρ. 487, πίν. 36. Reinach, Rép. Stat. II, σ. 225, 2. Charbonneaux, Les Bronzes Grecs, πίν. XXIV, 4.

69. BMC, Italy, σ. 232, ἀριθ. 52. Head, Historia Numorum, σ. 72.

70. Paribeni, Catalogo delle sculture di Cirene, ἀριθ. 44.

71. AE 1930, σ. 176 καὶ εἰκ. 7. Πρβλ. EA 3408.

72. Βλ. Dörig, AM 1956, σ. 190.

73. AE 1900, στ. 24 - 26, εἰκ. 4.

κόν πλαίσιον. Ἀντὶ τῆς ἀπλωτῆς, ἐλευθέρας κινήσεως τῶν κλασσικῶν μορφῶν, ὅπως εἰς τὸ ἀγαλμάτιον τῆς Ἑρετρίας, ἐδῶ ἔχομεν κίνησιν σφικτὴν καὶ « μονοκόμματον » ἀντὶ τῶν συμμέτρων ἀναλογιῶν τοῦ ἄνω καὶ τοῦ κάτω τμήματος τοῦ σώματος, τοῦ ὕψους καὶ τοῦ πλάτους, καὶ τῶν πτυχῶν πρὸς τὸ σύνολον, ἔχομεν τὴν ὑπέρμετρον ἐπιμήκυνσιν τοῦ κάτω μέρους καὶ τὴν σχετικὴν στενότητά του, μὲ μακράς, σχεδὸν τεταμένας καὶ ἀπονεκρωμένας πτυχάς. Ἡ πρὸς κάποιον συγκεκριμένον στόχον κατευθυνομένη ὀρμητικὴ κίνησις ὀφείλεται ἀσφαλῶς εἰς τὴν μεσολαβήσασαν πρῶτον ἑλληνιστικὴν περίοδον, τῆς ὁποίας ἔργον φαίνεται ὅτι ἀντιγράφει τὸ ἄγαλμα τῆς Κῶ (βλ. τὴν ἀνάλογον κίνησιν τῆς Νιοβίδος Chiaramonti ἢ τῆς « Νίκης » τῆς Κυρήνης), ἀλλ' ἡ γενικὴ ξηρότης τῶν κινήσεων καὶ τῶν πτυχῶν, ἡ τομὴ πολλῶν ἐκ τῶν ὁποίων εἶναι ὁμοιομόρφως στρογγύλη καὶ ἡ φορὰ ἀδιάσπαστος καὶ μονότονος μαρτυροῦν ὅτι ἡ Ἀρτεμις τῆς Κῶ ἀνήκει τὸ ἐνωρίτερον εἰς τὴν περίοδον τῆς ζωφόρου τῶν Λαγίνων. Τὴν διαφορὰν ἀπὸ τὸν δευτέρου αἰῶνα συνειδητοποιοῦμεν ἀντιπαραβάλλοντες τοῦτο πρὸς παρόμοιον κάτω μέρος Ἀρτέμιδος ἐκ Μιλήτου τοῦ Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως⁷⁴, τὸ ὁποῖον ἀντιγράφει ἐν τυπικῶς μεσοελληνιστικῶν ἄγαλμα : Ἡ κίνησίς του παρ' ὅλον ὅτι εἶναι γενικῶς ὁμοία, δὲν εἶναι τόσον ξηρὰ ὅσον ἐδῶ, αἱ δὲ μᾶζαι τοῦ ὅλου σώματος καὶ τῶν πτυχῶν εἶναι χυμώδεις καὶ ἡ ροὴ τῶν πτυχῶν εἶναι πολὺ φυσικωτέρα.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΔΟΝΤΑΣ

74. Mendel I, σ. 334, ἀρτθ. 128,

ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΠΟ ΤΗ ΒΕΛΑΝΙΔΕΖΑ

(Πί ν. 43 - 46)

Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ποὺ εἰκονίζεται ἐδῶ¹ (Πί ν. 43α· Σχέδ. 1) ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κομμάτια. Τὸ μικρότερο ἀριστερὰ μὲ καθαρότερη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ μαρμάρου, παλιὸ τυχαῖο εὔρημα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς Βελανιδέζας², ἐνώθηκε τελευταῖα³ μὲ τὸ μεγαλύτερο ποὺ βρέθηκε πρόσφατα, τυχαῖα κι αὐτό, « εἰς ἀπόστασιν δύο χιλιομέτρων πρὸς Ν. τοῦ χώρου τῶν ἀνασκαφῶν » τοῦ ἱεροῦ τῆς Ταυροπόλου Ἀρτέμιδος στὶς Ἀραφινίδες Ἀλές⁴.

Ἡ πλάκα, ὅπως τώρα διαμορφώθηκε, εἶναι στὰ ἄκρα σπασμένη, ἔχει μεγαλύτερο ὕψος 0,50 μ., πλάτος 0,535 μ., πάχος κάτω 0,09 μ., πάνω 0,075 μ. καὶ εἶναι ἀπὸ μάρμαρο πεντελικό⁵. Ἡ ἐπιδερμίδα τοῦ μαρμάρου, ὅπου εἶναι καθαρὴ, διατηρεῖται καλύτερα στὸ νέο κομμάτι· στὸ ἄλλο ἔχει λίγο διαβρωθῆ.

Παριστάνεται σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, ἀλλ' ὅχι μ' ἀπότομες μεταβάσεις, μιὰ μορφὴ καθιστὴ πρὸς τὰ δεξιὰ σὲ μέγεθος φυσικό⁶. Ὁ κορμὸς σχεδὸν πάνω ἀπὸ τὴ μέση λείπει.

1. Θερμὰ εὐχαριστῶ τὸν κ. καὶ τὴν κ. Καρούζου γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς δημοσίευσης καὶ τὶς συμβουλὲς μετὰ τὴ μελέτη. Τὸν ζωγράφο κ. Π. Σαραφιανὸ γιὰ τὸ σχέδιο, καὶ τὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτοῦτο γιὰ τὴ φωτογραφία τοῦ ἀναγλύφου, ἰδιαίτερα τὸν Dr G. Neumann.

2. Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 88, A. Conze, Die Attischen Grabreliefs ἀριθ. 13 πίν. VIII, 4, ὅπου ἡ παλιότερη βιβλιογραφία.

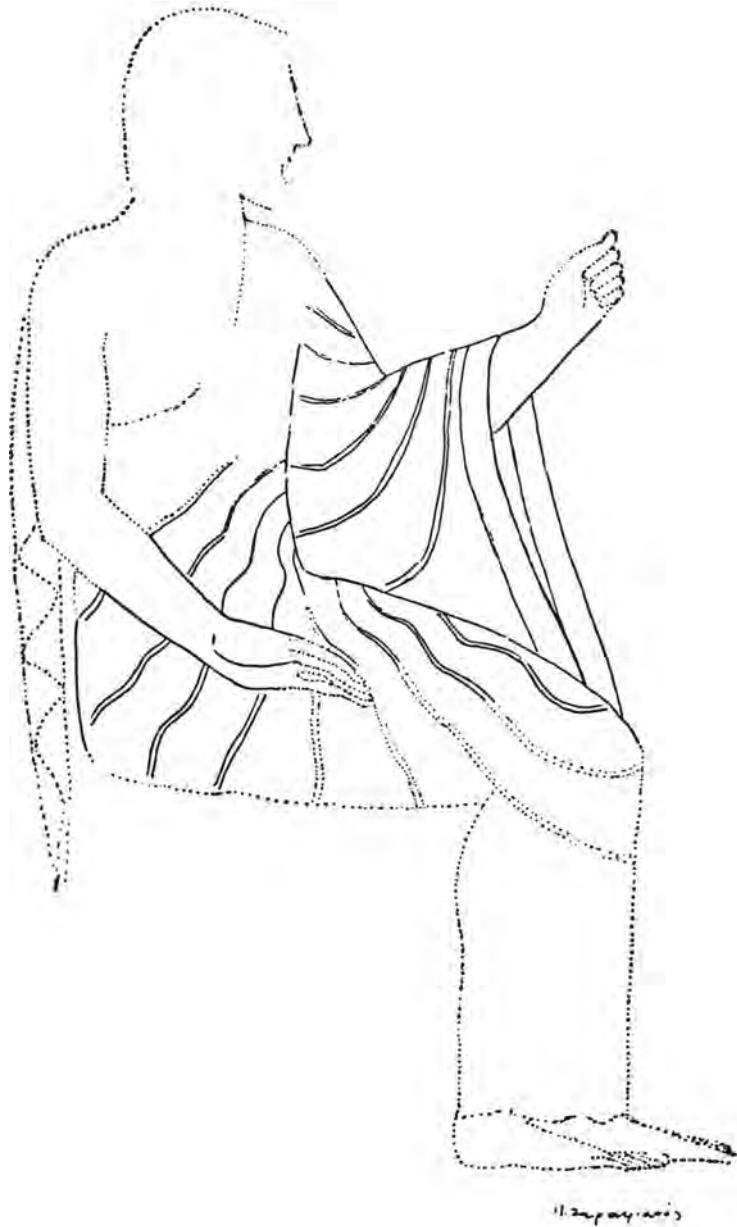
3. Ἡ ταῦτιση ὀφείλεται στὴν εὐαίσθητη παρατήρηση τοῦ γλύπτη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Στέλιου Τριάντη.

4. Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 4469, ΠΑΕ 1957, σ. 47 πίν. 12 γ. Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχ. Ἑταιρείας 1957, σ. 25 εἰκ. 24, BCH 1958, σ. 679. L. H. Jeffery, The Inscribed Gravestones of Archaic Attica, BSA 57 (1962) σ. 141 (Ἐδῶ ἀναφέρεται καὶ τὸ παλιὸ κομμάτι χωριστὰ). Καὶ τὰ δύο προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια περιοχὴ, τὴ Βελανιδέζα, ὅπου τοποθετεῖται ὁ ἀρχαῖος ἀττικὸς δῆμος τῆς Φηγαίας.

5. Ἡ πίσω ἐπιφάνεια εἶναι δουλεμένη μὲ τὸ βελόνι. Συνήθως, στὰ πίσω ἄκρα τῶν στηλῶν ἢ ὑπάρχει ἀναθύρωση, ἢ ἡ φορὰ τῶν ἰχνῶν τοῦ ἐργαλείου σὲ πλάτος 0,03 - 0,04 μ. ἀλλάζει καὶ γίνεται, γιὰ τὴν ἀσφάλεια τῶν ἄκμων, ἀπὸ ἔξω πρὸς τὰ μέσα. Στὰ σωζόμενα πίσω ἄκρα τῆς πλάκας ἡ διαφορὰ αὕτὴ δὲν παρατηρεῖται· ἔτσι δὲν μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι βρισκόμαστε πολὺ κοντὰ στὰ πλάγια πέρατα. Τουλλάχιστον 0,04 μ. στὶς δύο πλευρὲς πρέπει μὲ σιγουριά ν' ἀποκαταστήσουμε ὥστε, μὲ τὴ βεβαιότητα ὅτι ἔχομε ἐδῶ στήλη (βλ. στὴ συνέχεια), τὸ μικρότερο ὄριο πλάτους ποὺ πρέπει νὰ δεχθοῦμε εἶναι 0,60 μ.

6. Ἡ ἀπλότητα καὶ ἡ διάθεση τοῦ ἱματίου (βλ. πιὸ κάτω) δείχνουν περισσότερο μορφὴ ἀντρική. Σ' ὅλες τὶς ἀρχαῖκὲς παραστάσεις ἀγαλμάτων ἢ ἀναγλύφων ντυμένων ἀντρικῶν μορφῶν, ὑπάρχει ἡ ἴδια ἀπλότητα στὸ ἔνδυμα : Ἀπὸ τὸν Μοσχοφόρο στὴν Ἀκρόπολη (H. Payne, Archaic Marble Sculpture from the Acropolis, πίν. 2 - 3), τοὺς Γραφεῖς τῆς Ἀκρόπολης 144, 146, 629 (Payne, ὁ. π. π. πίν. 118), τὸν καθιστὸ Διόνυσο τοῦ Ἐθν. Μουσ. (ΑΔ 13 (1930 - 31) 119 κ.έ., K. Schefold, Griech. Plastik, 53), τὸν Διόνυσο τοῦ Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 3547 (ΑΑ 1943, 290, ΑΜ 41 (1916) πίν. II), τὸ καθιστὸ ἀντρικὸ ἐπιτύμβιο ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο (K. Kübler, ΑΑ 1934, 228 εἰκ. 20, G. Karo, An Attic Cemetery, πίν. 20) ὡς τὸν ντυμένο κοῦρο τῆς Ακρόπολης 633 (H. Schrader, Archaische Marmorbildwerke der Akropolis πίν. 128 - 9, Payne, ὁ. π. π. πίν. 102), τὸν Κοῦρο τοῦ Ἰλισοῦ (Ἐθν. Μουσ. 3687, ΑΔ 14 (1931 - 32) πίν. 5, Schefold, ὁ. π. π. 88), τὴν ἀντρικὴ μορφὴ στὸ ἀνάγλυφο τῶν Χαρίτων στὴν Ἀκρόπολη 702 (Schrader ὁ. π. π. πίν. 178, Payne ὁ. π. π. 128) καὶ τὸν Ἀγγειοπλάστη στὸ ἀνάγλυφο στὴν Ἀκρόπολη 1332 (Payne, ὁ. π. π. πίν. 129).

Σώζεται τὸ δεξιὸ ἰσχίον (ἀριστερὰ ἕως τὸ ἀρχικὸ πέρασ τοῦ γλουτοῦ, κάτω λείπει μικρὸ μέρος) καὶ τὸ ἀνώτερο τμήμα τοῦ δεξιοῦ μηροῦ. Πάνω στὸ ἰσχίον ἀκουμπᾷ ὁ πῆχυς



Σχέδ. 1 με συμπλήρωση τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Πί ν. 43α.

μέχρι τὴν παλάμη, στραμμένη πρὸς τὰ ἔξω⁷. λείπουν τὰ δάχτυλα ποὺ πρέπει νὰ ἦταν

7. Ὁ Conze, δ.π.π. εἶχε παρατηρήσει ὅτι ἡ κίνησις αὐτὴ εἶναι ὅμοια με τοῦ χεριοῦ στὴ στήλη τοῦ Ἀλξήνορος (Ἑθν. Μουσ. ἀριθ. 39, Br. Br. 41, JdI 28 (1913) 312, F. Johansen, The Attic Gravereliefs εἰκ. 59).

ἐλαφρὰ λυγισμένα⁸ καὶ νὰ κρατοῦσαν κάποιο μικρὸ ἀντικείμενο. Τὸ ἀριστερὸ χέρι ποὺ τὸ ἄκρο του δὲν σώζεται, προτείνεται μέσ' ἀπὸ τὸ ἱμάτιο λυγισμένο στὸν ἀγκώνα. Ἡ παλάμη πρέπει νὰ ἔστρεφε πρὸς τὸ πρόσωπο, ἢ πιθανότερα λίγο ὡς πολὺ πρὸς τὸ θεατὴ, ὅπως δείχνει ἡ κυρτότητα στὸ πάνω μέρος τοῦ πῆχυ καὶ τὸ πλάτος στὸ σωζόμενο ἄκρο, τὴν ἀρχὴ τοῦ καρποῦ. Καὶ μὲ τὸ χέρι τοῦτο κάτι θὰ κρατοῦσε, μπορεῖ λουλούδι ἢ ἄλλο χαρακτηριστικὸ ἀντικείμενο, ὅπως ὅποτε μικρὸ, γιατί ἀπὸ κάποιο μεγαλύτερο, ἔνα ραβδί, ἴσως νὰ σώζονταν ἴχνη. Λεῖψανα χρωματισμοῦ δὲν ὑπάρχουν.

Ἡ μορφή φορεῖ εὐρὺ ἱμάτιο, ποὺ ἀφοῦ σκέπαζε τὰ νῶτα, τὸ ἔνα του μέρος πρέπει νὰ περνοῦσε κάτω ἀπὸ τὴ δεξιὰ μασχάλη καὶ νὰ τύλιγε σφιχτὰ τὸν κορμό· ἡ ἄκρη του, φτάνοντας τὸν ἀριστερὸ ὦμο, θὰ ἔπεφτε πρὸς τὰ πίσω, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ μέρος, ἐλεύθερο καὶ χυτὸ, σκεπάζει τὸν βραχίονα.

Ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι κοινὸς σὲ πολλὰς ἀρχαῖκας παραστάσεις ἱματιοφόρων. Ἰδιαίτερα ἡ μορφή τοῦ Διὸς στὴν κύλικα τοῦ Ὀλτου στὴν Tarquinia παρουσιάζει ὅμοια διάθεση τοῦ ἱματίου⁹ (Πί ν. 46 α).

Πλατιὲς πτυχές, μ' ἔνα ἐλεύθερο κι εὐρὺ κυματισμό, γεμίζουν τὸ ροῦχο ποὺ κολλᾷ πάνω στὸ σῶμα, ἐνῶ λοξές καὶ καμπυλωμένες διαμορφώνονται, ὅπου αὐτὸ ἀπλώνεται ἐλεύθερο πέφτοντας ἀπὸ τὸν σηκωμένο βραχίονα. Οἱ πρώτες, μὲ τὴν πλούσια γραμμὴ καὶ τὴ ζωερὴ τους ἐμφάνιση, ἐμψυχώνουν τὸ ἔνδυμα, ἐνισχύουν τὴν αἴσθηση τῆς σωματικῆς πληρότητας καὶ ταυτόχρονα μὲ τὴ σχηματικότητά τους διακοσμοῦν. Οἱ δεύτερες, μὲ τὴ σοβαρὴ καὶ ἡρεμὴ μορφή τους, ὑπογραμμίζουν τὴν ἐπιβλητικὴ χειρονομία, εἰκονίζουν τὸ ρυθμὸ τῆς, συμφωνοῦν τέλος μὲ τὴν εὐρύτητα τοῦ χυτοῦ ἱματίου. Καὶ τὰ δυὸ στοιχεῖα ἀποτελοῦν καλὸ παράδειγμα ἐνάργειας, ἀκρίβειας καὶ διακοσμητικῆς σχηματικότητας τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Πάρα πέρα, οἱ κυματιστὲς πτυχές ἐξασφαλίζουν καὶ τὴν αὐτοτέλεια τοῦ ἐνδύματος ἀπὸ τὸ σῶμα ποὺ σφιχτὰ περιβάλλει. Σῶμα καὶ ἔνδυμα κρατοῦν τὴν ἀκεραιότητά τους. Ὅπου πάλι τὸ ἱμάτιο πέφτει ἐλεύθερο, ἔχει ἕναν αὐστηρὸ καθορισμὸ ἐπιφανειῶν, ποὺ γενικὰ κυριαρχεῖ στὸ ἀνάγλυφο. Ἐτσι πετυχαίνεται μιὰ θαυμαστὴ ἐνότητα μὲ σαφήνεια καὶ τάξη. Μὲ μιὰ γραμμὴ πλάι στὴν ἄκρη τοῦ ἐλεύθερου μέρους τοῦ ἱματίου ἐξαίρεται ἡ παρυφή του.

Σημαντικὸς εἶναι ὁ τρόπος ποὺ θέλησε ὁ καλλιτέχνης, χωρὶς νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὴ γραμμικότητα τοῦ σχεδίου, νὰ δώσῃ μιὰ λεπτὴ αἴσθηση πλαστικότητας στὶς πτυχές. Καμιὰ ἀπὸ τίς γραμμὲς τους δὲν μένει ἀπλὸ χάραγμα, ἀλλὰ μὲ μιὰ γλυφὴ ἀπὸ τὸ ἔνα μέρος τῆς χάραξης, κι ἐνῶ δὲν ὑπάρχει ἀνάμεσα σὲ δυὸ συνεχόμενες πτυχές καμιὰ κλιμάκωση ἐπιφανειῶν, κερδίζομε τὴν ἐντύπωση μιᾶς λεπτῆς σκαλωτῆς ἐπαλληλίας ποὺ τονίζεται περισσότερο μὲ τὴ ρηχὴ βάθυνση ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος τοῦ ἀρχικοῦ χαράγματος¹⁰. Ὁ τρόπος αὐτὸς ποὺ συνταιριάζει τὸ χάραγμα μὲ τὴν ἀνάγλυφη τεχνικὴ, προσαρμόζεται ἄριστα στὸ χαρακτήρα τοῦ χαμηλοῦ αὐτοῦ ἀναγλύφου, ἀνήκει ὅμως καὶ μέσα στὴν ἐξαιρετικὴ ποικιλία τῶν τρόπων ποὺ μιὰ ὀρισμένη ἐποχὴ εἶχε ἐφαρμόσει στὴν ἀπόδοση τῆς μορφῆς τοῦ ἐνδύματος, κλιμακωμένων ἀπὸ τὸ ἀπλὸ χάραγμα τοῦ γραμμι-

8. Στὴν κοντινὴ γωνία τοῦ δεξιοῦ κομματιοῦ σώζεται μικρὴ προεξοχή ποὺ πρέπει ν' ἀνήκῃ στὸ χέρι τοῦτο.

9. Ἀριθ. 6848, J. D. Beazley ARV* σ. 60, J. C. Hoppin, Handbook II σ. 251, E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, 360, A. Bruhn, Oltos εἰκ. 1. Θὰ μπορούσε ἀκόμη νὰ ὑποτεθῇ ὅτι φορεῖ δυὸ ἐνδύματα: χιτῶνα καὶ χλαμύδα (παρατήρηση Γ. Δεσπίνη). Ἡ διατήρηση τῆς μορφῆς δὲ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσουμε στὴν πιθανότητα αὐτῇ.

10. Αὕτῃ λείπει σὲ μερικὰ σημεία, ἀλλὰ τοῦτο μπορεῖ νὰ ὀφείλεται στὴν τριβὴ τῆς ἐπιφάνειας.

κοῦ σχεδίου ὡς τὸ πλούσιο πλάσιμο τῆς «ζωγραφικῆς» αἴσθησης. Οἱ ἰωνικὲς καὶ οἱ ἀττικὲς κόρες τοῦ ὠριμοῦ καὶ ὕστερου ἀρχαϊσμοῦ δίνουν τὰ καλύτερα παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ πλούτου τῶν μέσων¹¹. Μαζί πάει καὶ ἡ λεπτὴ πλαστικὴ ἀπόδοση μερικῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν (οἱ μύες στὸ δεξιὸ πῆχυ καὶ κοντὰ στὸ γόνατο μ' ἓνα ξέβαθο αὐλάκωμα), ταιριαστὴ κι αὐτὴ στὸ χαρακτήρα τοῦ ἀναγλύφου.

Καθαρὰ δηλώνεται ἀκόμη τὸ πτύχωμα πρὸς δύο διαφορετικὲς κατευθύνσεις : πάνω στὸ ἰσχίον οἱ πτυχὲς διπλώνονται πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ στὸ μηρὸ ἀντίθετα¹². Ἡ ἴδια διάταξη πρέπει νὰ συνεχιζόταν καὶ χαμηλότερα στὸ χαμένο μέρος. Εἶχαμε ἐδῶ διαμόρφωση μιᾶς μεσαίας πτυχῆς, ἀπ' ὅπου ξεκινοῦσαν ἀντίστροφα οἱ ἄλλες; Τὸ στοιχεῖο αὐτό, συχνότατο στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 6ου π.Χ. αἰῶνα στὴν πτύχωση τῶν χιτῶνων, δὲν ἀπαντᾷ, ὅσο γνωρίζουμε, καὶ στὴ διαμόρφωση τοῦ κάτω μέρους τῶν ἱματίων καθιστῶν μορφῶν. Ἡ ὑπαρξὴ του ἐδῶ, προβληματικὴ γιὰ τὸ λόγο αὐτό, θὰ ἦταν μοναδική.

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ γλύπτης ἐργάζεται ἀπ' ἔξω πρὸς τὰ μέσα, καὶ τὴ μεγαλύτερη ἀναγλυφικὴ ἑξαρση, στὴν ἀρχικὴ περίπου ἐπιφάνεια τῆς πλάκας, κρατᾷ σταῖς ἄκρα τῶν χειρῶν. Τὸ σωζόμενο ἄκρο τοῦ δεξιοῦ ἐξέχει 0,02 μ. ἀπὸ τὸ βάθος· τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἄκρη τοῦ θραύσματος στὸ ἀριστερό. Τὸ γόνατο ἐπίσης βρίσκεται στὸ ἴδιο περίπου ὕψος. Ἀπὸ τὰ σημεῖα αὐτὰ ἀρχίζει βαθμιαῖα καὶ ἀπαλὰ νὰ χαμηλώνῃ ἡ ἐπιφάνεια τῶν βραχιόνων καὶ τοῦ μηροῦ. Τὸ ἰσχίον εἶναι σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο. Πρέπει γιὰ τοῦτο νὰ νοηθῇ περισσότερο πρὸς τὸ βάθος τῆς παράστασης, ἐνῶ τὸ γόνατο πιὸ ἐμπρός. Τοῦτο δείχνει ὅτι ὁ κορμὸς ἐστρεφε ἐλαφρὰ πρὸς τὸ θεατὴ σὲ στάση τριῶν τετάρτων (προσπάθεια γιὰ τὴ συμπλήρωση στὸ Σ χ ε δ. 1). Ἐξ ἄλλου ἡ φορὰ τοῦ δεξιοῦ πῆχυ φανερώνει ὅτι ὁ βραχίονας λυγίζει καὶ ὠθεῖται λίγο πρὸς τὰ πίσω· καὶ τοῦτο μπορεῖ στὴ στάση τῶν τριῶν τετάρτων εὐκολὰ νὰ δικαιολογηθῇ. Ὁ Ἑρμῆς καὶ ἡ Ἑστία στὴν κύλικα τοῦ Ὀλτου, ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, οἱ νέοι στὴν παράσταση τῆς «τυφλόμυγας» στὸν κρατήρα τοῦ Ἀνταίου τοῦ Εὐφρονίου στὸ Λοῦβρο καὶ ἀκόμη ἡ Ἀμφιτρίτη στὴν κύλικα τοῦ Ὀνησίμου στὸ Λοῦβρο, κάθονται μὲ παρόμοιο τρόπο¹³.

Πάνω στὴ χαμηλὴ ἐπιφάνεια τοῦ ἰσχίου, ἡ ἑξαρση τοῦ δεξιοῦ βραχίονα, ὅπως μόλις 5 χιλ., εἶναι σχεδὸν ἐπιπεδική· σὲ ἀντίθεση ὁ ἀριστερὸς ἔχει φανερὴ στρογγυλότητα, σὰν ν' ἀποσπᾷται ἀπὸ τὸ βάθος, καὶ εἶναι τὸ πλαστικότερο μέρος τοῦ ἀναγλύφου. Πραγματικά, ὁ δεξιὸς βραχίονας δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ περισσότερη στρογγυλότητα ἢ ἑξαρση· ἀρκεῖ ἡ προβολὴ του πάνω στὸ σῶμα γιὰ νὰ συμβάλῃ καὶ στὸν τονισμό τοῦ ἰδίου. Ὁ ἀριστερὸς βρίσκεται στὸ βάθος, φωτίζεται λιγότερο καὶ γι' αὐτὸ χρειάζεται μεγαλύτερη στρογγυλότητα καὶ ὄγκο γιὰ νὰ τηρηθῇ ἀρμονικὴ ἡ ἀναλογία τῶν δύο αὐτῶν μελῶν. Ἀλλωστε τὸ χέρι τοῦτο μακραίνει ἀπὸ τὸν κορμὸ καὶ βγαίνει μέσα στὸ χῶρο. Μὲ τὴ μεγαλύτερη σωματικότητα ποὺ τοῦ δίνει, πετυχαίνει ὁ καλλιτέχνης νὰ δυναμώσῃ καὶ τὴν ἔννοια τοῦ βάθους. Ἔτσι, μὲ τὴ διαφορετικὴ διάπλαση τῶν δύο χειρῶν, τὴ γενικὰ υπολογισμένη

11. Τὸν ἴδιο περίπου τρόπο καὶ βαθμὸ πλαστικότητος βρίσκουμε στὶς πτυχὲς τοῦ ὄμου τῆς κόρης τῆς Ἀκρόπολης 687 (Payne, δ. π.π. 92, 1), τῆς κόρης 671 (Payne, δ. π.π. 42, 3), στὰ ἀντρικὰ καθιστὰ (Ἀκρόπολη 144, 146, 629, Payne, δ. π.π. 118), στὸν ντυμένο κοῦδρο τῆς Ἀκρόπολης 633 (Payne, δ. π.π. 102) ὅπου ὁμοῦς ἔχομε πιὸ προχωρημένη πλαστικότητα.

12. Πρὸς δύο διαφορετικὲς κατευθύνσεις διπλώνονται καὶ οἱ καμπύλες πτυχὲς τοῦ ἐλεύθερου μέρους τοῦ ἱματίου, ὅπου τὸ σημεῖο τῆς ἐναρξῆς τοῦ διαφορισμοῦ αὐτοῦ εἶναι ὁ λυγισμένος ἀγκώνας.

13. Κύλιξ Ὀλτου βλ. σημ. 9, κρατὴρ Ἀνταίου (Λοῦβρο G 103, Beazley ARV² σ. 14, Pfuhl, δ. π.π. 393, Hoppin, δ. π.π. I 397), κύλιξ Ὀνησίμου (Λοῦβρο G 104, JHS 18 πίν. 14, Hoppin, δ. π.π. I 399, Pfuhl, δ. π.π. 398).

διαβάθμιση τῶν ἐπιπέδων¹⁴ καὶ τὴν ἔλλειψη ἀπότομων μεταβάσεων, κατορθώνει νὰ δώσῃ μιὰ ὁλοκληρωμένη πλαστικὴ ὑπόσταση σ' ἓνα τόσο ἀνάβαθο ἀνάγλυφο. Τέλος τὸ εὖρος τοῦ ριχτοῦ πάνω στὸ χέρι ἱματίου, ποὺ χύνεται διπλὸ στὸ βάθος, δένει καλύτερα τὴν καθιστὴ μορφή μὲ τὴν πλατιά στήλη.

Πτυχές μ' ἀραιὸ κι εὐρὺ κυματισμὸ συναντᾶμε γιὰ πρώτη φορὰ στοὺς δύο πρώιμους ἀρχαίκοις γυναικείους κορμούς ἀπὸ τὴ Χίο¹⁵ κι ἀργότερα, κατὰ τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, σὲ ἓνα ἄλλο ἰωνικὸ ἔργο ποὺ ἔχει ἐπίσης στὴ Χίο ἀποδοθῇ, τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Κύζικο στὴν Κωνσταντινούπολη¹⁶. Καὶ στὰ δύο ἔργα χρησιμοποιεῖται χάραγμα.

Οἱ πτυχές αὐτὲς πρέπει νὰ διακριθοῦν ἀπὸ τίς πυκνὲς τρεμουλιαστὲς γραμμές, ποὺ μιὰ ἀπὸ τίς πρώτες τοὺς ἐμφανίσεισι σημειώνεται στὸ καθιστὸ ἄγαλμα τοῦ Χάρη ἀπὸ τὴ Μίλητο στὸ Βρετ. Μουσεῖο¹⁷, τοῦ δεύτερου τετάρτου τοῦ 6ου π.Χ. αἵωνα. Τὶς συναντᾶμε ἀργότερα στὴ ζωφόρο τῶν Σιφνίων¹⁸, σὲ πολλὰ ἰωνικὰ καὶ ἀττικὰ ἀγάλματα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 6ου αἵωνα καὶ στὴν ἀγγειογραφία¹⁹.

Καὶ οἱ δύο μορφές, γεννήματα τῆς ἰωνικῆς διακοσμητικῆς αἰσθησης, ἔρχονται στὴν Ἀττικὴ καὶ καλλιεργοῦνται σὲ ὑψηλὸ βαθμὸ ἐκλέπτυνσης καὶ ποικιλίας στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 6ου αἵωνα. Μέσα στὸ πλατὺ σύστημα σχηματοποιήσεων τῆς πτύχωσης σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, βρίσκει ἀναμφίβολα καὶ τὸ δικό μας ἀνάγλυφο τὴ θέση του.

Χωρὶς νὰ εἶναι δυνατὸ γιὰ τὴν ὥρα νὰ βρεθῇ ταίρι ὅμοιο, σὲ διάφορα ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται στὸν ὕστερο 6ο αἶωνα, καὶ μάλιστα στὴν τελευταία δεκαετία, ὑπάρχουν πολλὰ συγγενικὰ στοιχεῖα. Στὴν παράσταση τῆς παλιότερης βάσης τοῦ Πουλόπουλου²⁰ (Πί ν. 43 β) μὲ τοὺς ντυμένους νέους, ἔχομε, ἐκεῖ ποὺ κυρίως μαζεῦνται οἱ πτυχές στὴ μέση καὶ στοὺς βραχίονες, ἀνάλογο εὐρὺ κυματισμὸ μὲ μεγαλύτερη ὅμως πλαστικότητα· ὅπου τὸ ἔνδυμα περιβάλλει σφιχτὰ τὸ καθιστὸ σῶμα, οἱ πτυχές εἶναι ἀπλές καμπύλες γραμμές. Αὐτὲς οἱ ἴδιες ἔχουν ἀποκτήσει στὸ ἀνάγλυφο κυματιστὴ ροή. Στὸν ἔξοχο μικρὸ κορμὸ τῆς κόρης τῆς Ἀκρόπολης 584²¹ (Πί ν. 44 α - β), οἱ πτυχές τῆς δέσμης τοῦ ἱματίου εἶναι κυματιστές, ὅμοια κανονικὲς, βγαλμένες ἀπὸ τὴν ἴδια αἴσθηση, παρ' ὅλο τὸ σημαντικὸ τοὺς ὄγκο. Ἡ ἀντίθεση μὲ τίς λοξὲς γραμμές, στὴν πίσω ὄψη, προσφέρεται μ' ἀντίστοιχη ἐνάργεια καὶ στὸ ἀνάγλυφο. Τὸν τρόπο αὐτὸ τῆς πτύχωσης συναντᾶμε καὶ σ' ἔργα λίγο μεταγενέστερα, ὅπως τὸ κομμάτι ἀπὸ μὴρὸ Νίκης στὴν Ἀκρόπολη²² καὶ τὸ κομμάτι ἐπίσης ἀπὸ ἄγαλμα Νίκης στὴν Ἀκρόπολη²³, μέρος ἀπὸ τὸ ἔνδυμα ποὺ ἐγγίζει τὸ ἔδαφος· στὸ δεῦτερο ὑπάρχουν καὶ στίς δύο ὀψεις κυματιστές

14. Τὸ ὑψηλότερο ἐπίπεδο στὰ ἄκρα τῶν χειρῶν ἔχει ὕψος ἀπὸ τὸ βάθος 0,02 μ. Τὸ χαμηλότερο τῆς πίσω παρυφῆς τοῦ ἀπλωμένου ἱματίου, 0,002 μ. Ἀνάμεσά τοὺς κλιμακώνονται τὰ ἐπίπεδα τοῦ κορμοῦ (πᾶχος 0,015 μ. περίπου) τοῦ τυλιγμένου βραχίονα, γύρω στὸ 0,01 μ. καὶ τῆς μπροστινῆς ἐπιφάνειας τοῦ ἀπλωμένου ρούχου, 0,003 μ.

15. H. Schrader, δ.π.π. σ. 36 εἰκ. 4-7, F. Matz, Geschichte der griechischen Kunst πίν. 122-123.

16. BCH 1909 σ. 253 πίν. VII πάνω.

17. B 278, Br. Br. 142b, G. Richter, Archaic Greek Art 177, Pryce, Catalogue πίν. XIII.

18. FdD IV πίν. XI - XV, De la Coste - Messelière, Delphes εἰκ. 76, 82, 83.

19. E. Langlotz, Zeitbestimmung σ. 21 - 22.

20. Ἐθν. Μουσ. 3476, BCH 46 (1922) πίν. 13, Schefold, δ.π.π. 66, R. Lullies und M. Hirmer, Griechische Plastik, πίν. 60 - 61.

21. Schrader, δ.π.π. πίν. 109, Payne, δ.π.π. πίν. 96 1 - 2.

22. Ἀριθ. 3713, Schrader, δ.π.π. ἀριθ. 80 πίν. 93.

23. Ἀριθ. 3731, Schrader, δ.π.π. ἀριθ. 81 εἰκ. 86 a - b.

πτυχές, περισσότερο πλαστικές εμπρός, λιγότερο πίσω, μ' έναν τρόπο που πλησιάζει το βαθμό πλαστικότητας στο ανάγλυφο.

Τὰ ἔργα αὐτά, καθαρὰ ἀττικά, φανερώουν καὶ τὴ θέση τοῦ στήν Ἀττική τέχνη, πού καὶ ἡ σύγκριση μ' ἕνα χάλκινο εἰδώλιο Ἀθηνᾶς ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη μπορεῖ ἀκόμη νὰ δείξη (Π í ν. 45 α)²⁴. Τὸ ἐνδύμα κολλᾷ ἐντονα στὸ σῶμα καὶ οἱ χαρακτὲς πτυχῆς διατυπώνονται ὅπως καὶ στὸ ἀνάγλυφο. Στρέφουν πρὸς δύο ἀντίθετες κατευθύνσεις καὶ εὐρύνονται πρὸς τὰ κάτω. Τὸ εἰδώλιο, λίγο νεώτερο ἀπὸ τὴ στήλη, ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ ἐκλεπτυσμένου ρυθμοῦ τοῦ τέλους τοῦ αἵωνα, μᾶς δείχνει πόσο χαρακτηριστικὰ ἀποκρίνονται στὸν « κόσμος » τῆς τελευταίας δεκαετίας οἱ κυματιστὲς πτυχῆς τοῦ ἀναγλύφου.

Ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος, ἡ ἀπλότητα τῶν γραμμῶν στὶς πλατιῆς πτυχῆς τοῦ ἀπλωμένου ἱματίου, ἀπαντᾷ μὲ πολλὴ ὁμοιότητα σὲ ἔργα παλιότερα²⁵, χωρὶς νὰ λείπη καὶ ἀπὸ γλυπτὰ τῆς τελευταίας δεκαετίας, ὅπως ὁ ντυμένος κούρος τῆς Ἀκρόπολης²⁶.

Ἀνάλογες σχηματοποιήσεις τὴν πτύχωση ὑπάρχουν καὶ σὲ σύγχρονα ἰωνικὰ ἀγάλματα, στὸν ντυμένο κούρο τῆς Σάμου²⁷, στὸ ἄγαλμα ἀπὸ τὴ Μυοῦντα στὸ Βερολίνο²⁸. Τὰ ἔργα αὐτά μὲ τὴν εὐρύτητα τῶν καμπύλων γραμμῶν, ἀποτελοῦν τὰ ἰωνικὰ πάρισα τοῦ κούρου 633· ἡ διαφορὰ ὅμως εἶναι ἄμεσα αἰσθητή. Στὰ ἀττικά, μαζὶ καὶ στὴ στήλη μας, ἡ γραμμὴ ἔχει διαύγεια καὶ ἀκρίβεια, στὰ ἰωνικὰ εἶναι χαλαρὴ καὶ ἀντιστοιχεῖ στὴ ρέουσα καὶ μαλακὴ σάρκα²⁹. Τέτοια ἰωνικὴ αἴσθηση μᾶς δίνει καὶ ἡ κόρη ἀπὸ τὴ Μίλητο στὸ Βερολίνο³⁰ (Π í ν. 45 β - γ) τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἵωνα : οἱ πτυχῆς τοῦ χιτῶνα ἀνοίγουν σὲ ἀβέβαιες καμπύλες γραμμὲς κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη τὴν μπροστινὴ ὄψη καὶ πίσω κυματιστὲς, σβήνουν ἄτακτα τονίζοντας τὴν ἀπαλὴ ροὴ τους. Φανερὴ εἶναι ἡ ἀντίθεση μὲ τὴ διαύγεια καὶ τὴ σταθερότητα τῶν ἰδίων στοιχείων στὸ ἀνάγλυφο, ἔργο ἀττικό³¹.

Ἡ σύγκριση μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία (βλ. στὸ Ἐπίμετρο) δείχνει ὅτι οἱ πτυχῆς μὲ εὐρὺ κυματισμὸ ἐμφανίζονται ὀλοκληρωμένες στὸν ἐρυθρόμορφο μετὰ τὸ 510. Στὸ ἀνάγλυφο μὲ τὴν τόση σιγουριά καὶ εὐγένεια, τὸ σχέδιο φτάνει τὴν κλασσικὴ του διατύπωση. Μόλις μετὰ τὸ 510, σύγχρονα μὲ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Εὐθυμίδου, πρέπει νὰ ἔπλασε ὁ ἄγνωστος γλύπτης τὸ ἔργο του. Στὰ ἴδια χρόνια ἀρμόζει καὶ ἡ προχωρημένη πλαστικὴ ἐνότητα τοῦ συνόλου τῆς μορφῆς πού, ἂν καὶ σὲ τόσο χαμηλὸ ἀνάγλυφο, θαρ-

24. Ἐθν. Μουσ. 6451, De Ridder, Catalogue des bronzes de l' Acropole ἀριθ. 792, H. G. Niemeyer, Attische Bronzestatuetten der spätarchaischen und frühklassischen Zeit στὸ Antike Plastik Lief. III σ. 17 πίν. 5.

25. Καθιστὸς Διόνυσος, Ἐθν. Μουσ. (ΑΔ 13 (1930 - 31) σ. 119 κ.έ., Schefold, δ.π.π. 53) κόρη 678 (Schrader, δ.π.π. πίν. 20, Payne, δ.π.π. πίν. 34) κόρη 671 (Schrader, δ.π.π. πίν. 25 - 6, Payne, δ.π.π. πίν. 42) Γραφεῖς Ἀκρόπολης 144, 146, 629 (Payne, δ.π.π. πίν. 118) γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ λίγα μόνο παραδείγματα.

26. Ἀριθ. 633 Schrader, δ.π.π. πίν. 128 - 9, Payne, δ.π.π. πίν. 102.

27. E. Buschor, Altsamische Standbilder III 160 - 2.

28. Ἀριθ. 1793, C. Blümel, Die archaisch-griechischen Sculpturen der Staatlichen Museen zu Berlin 217 - 219.

29. Πρβλ. καὶ τὴν ξαπλωμένη μορφή τοῦ συμπλέγματος τοῦ Γενέλεω στὴ Σάμο, Buschor (δ.π.π. II 100). Πόση ἀπαλότερη ὕψις ἔχουν οἱ εὐρύτατοι γραμμικοὶ κυματισμοὶ πού συμφωνοῦν μὲ τὴ γραμμὴ τοῦ σώματος στὴν πίσω ὄψη.

30. C. Blümel, δ.π.π. 133 - 4.

31. Ἐδῶ προσθέτουμε καὶ τὸ ἀδημοσίευτο μικρὸ ἀκέφαλο ἀντρικὸ ἄγαλμα μὲ ἱμάτιο στὸ Μουσεῖο τῶν Δελφῶν ἀριθ. 5279. Ἐχει κυματιστὲς πτυχῆς αὐτοῦ τοῦ εἶδους, πού μαζὶ μ' ἄλλα στοιχεῖα στὸ ἄγαλμα κλίνουν ἐπίσης πρὸς τὴν ἰωνικὴ τέχνη.

ροῦμε σὰ νὰ ἔχη ὀλόπλευρη στρογγυλότητα καὶ ἡ κομπώτητα τῶν στοιχείων, πτυχῶν, δεξιοῦ χεριοῦ, συγκρατημένη σ' αὐστηρότερο σκαλί πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ αἵωνα.

Ἡ ἐξέταση δευτερώτερων στοιχείων τῆς παράστασης ἐνισχύει τὸ συμπέρασμα τοῦτο. Καὶ πρῶτα, ἡ μονὴ γραμμὴ ποὺ κατεβαίνει παράλληλα μὲ τὴν παρυφὴ καὶ δίνει τὴν ἐντύπωση πρόσθετης ταινίας, στὰ ἄκρα τοῦ ἱματίου³², ἢ πτυχωμένης παρυφῆς. Ἀνάλογα θὰ τὴ συναντήσουμε στὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδου (βλ. Ἐπίμετρο). Στὸ ἱμάτιο τοῦ Λυσέα τῆς στήλης ποὺ χρονολογεῖται στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἵωνα³³ ὑπάρχει ἡ παράλληλη γραμμὴ, ὅπως καὶ σὲ πρῶιμα ἔργα τοῦ Εὐφρονίου (κύλιξ μὲ τὴ Γηρυονομαχία, κρατὴρ Ἀνταίου). Παρατηροῦμε ὅμως ὅτι ἤδη ὁ Εὐθυμίδης σχεδιάζει καὶ μιὰν ἄλλη λίγο ψηλότερα (ἀμφορεῖς στὸ Μόναχο 2307 καὶ 2309). Πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἵωνα ὑπάρχει σχεδὸν κανονικὰ διπλὴ γραμμὴ στὴν παρυφὴ (ἀκόμη, στὸν πρῶιμο ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδου³⁴). Ἡ στήλη μὲ τὸ ὅπωςδὴποτε ἀρχαιότερο στοιχεῖο, στέκει πρὸς κοντὰ στὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἐποχῆς τοῦ Λεάγρου.

Ἡ κίνησις τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ εἶναι ἓνα θέμα ποὺ συναντᾶμε πολὺ συχνὰ στὸν πρῶιμο ἐρυθρόμορφο. Κι ἀπὸ τοὺς πρῶτους, ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀνδοκίδου στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου³⁵ παριστάνει τὸ νέο ποὺ κρατεῖ ἓνα πουλὶ μὲ τὴν ἐκλεπτυσμένη αὐτὴ χειρονομία, ταιριαστὴ ἄλλωστε στὸ ἦθος τῶν μορφῶν του. Σπάνια ἀπαντᾷ στὸν Ἐπίκτιτο (πελίκη στὸ Βερολίνο³⁶). Ἀκόμη σπανιότερα στὸν Ὀλτο (κύλιξ στὸ Μόναχο³⁷). Συχνότερη γίνεται ἡ κίνησις μετὰ τὸ 510. Τὴ συναντᾶμε στὸν Εὐθυμίδη, στὸν Φιντία, στὸν Εὐφρόνιο καὶ σ' ἄλλους. Ὅλοένα καὶ περισσότερο ἀποκτᾷ μορφολατρικὸ χαρακτήρα καὶ προσαρμόζεται συχνότατα στὶς ἐκλεπτυσμένες μορφὲς τῶν γύρω στὸ 500 χρόνων (ζωγράφος τοῦ Κλεοφράδου, Πειθίνιος, Σωσίας, Ἡγησίβουλος³⁸).

Ἄγνωστο εἶναι πῶς τελείωνε ἡ πλάκα ἐπάνω. Δὲν φαίνεται πιθανὸ ὅτι εἶχε εὐθύγραμμὴ ἀπόληξη, γιατί ἀπὸ κανένα σύγχρονο παρόμοιο ἀττικὸ παράδειγμα δὲν λείπει ἡ ἐπίστεψη. Στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ αἵωνα ἔχομε παραδείγματα στηλῶν μὲ σημαντικὸ πλάτος, ποὺ ἡ μορφή τῆς ἐπίστεψής τους μᾶς βοηθεῖ νὰ φαντασθοῦμε καὶ τῆς δικῆς μας στήλης τὴν ἐπίστεψη. Τὸ ἀνάγλυφο τῶν Χαρίτων στὴν Ἀκρόπολι μᾶς προσφέρει τὸ παλιότερο παράδειγμα ἀετωματικῆς ἀπόληξης σὲ πλατιά στήλη στὴν Ἀττικὴ³⁹. Μι-

32. Ὁ ζωγρ. τοῦ Ἀνδοκίδου, ὅπως ὁ Ἐξηκτίας καὶ ὁ Ἀμασις, ζωγραφίζει σχεδὸν πάντα στὴν παρυφὴ ταινία μὲ κόσμημα.

33. Conze, δ.π.π. ἀριθ. I πίν. I, G. Richter, *The Archaic Gravestones of Attika*² σ. 48 εἰκ. 159.

34. Pfuhl, δ.π.π. 372 - 373.

35. Phuhl, δ.π.π. 313.

36. Hoppin, *Handbook I* 303.

37. Bruhn, δ.π.π. εἰκ. 36.

38. Στὴν κύλικα μάλιστα τοῦ Ἡγησιβούλου στὴ Ν. Ὑόρκη (F. R. πίν. 93,2, Hoppin, δ.π.π. II 11, Pfuhl, δ.π.π. 341) ἡ καθιστὴ γυναικεία μορφή ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι ἔχει ὅμοια κίνησις μὲ τὰ δάκτυλα κλειστὰ καὶ φαίνεται, ἂν δὲν ἔχη σβηστὴ κάποιο ἀντικείμενο, ὅτι τίποτε δὲν κρατᾷ· ἡ κίνησις εἶναι μανιεριστική. Δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ δεχθοῦμε τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴν ἀνάγλυφον μορφή.

Τὴν ἴδια χειρονομία συναντᾶμε συχνὰ καὶ ἀργότερα στὸν 5ο αἶωνα σὲ ἀγγειογραφίες τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ καὶ σ' ἀνάγλυφα, ὅπως οἱ στήλες τοῦ Ἀλξήνορος (βλ. σημ. 7), τοῦ Ἀναξάνδρου (Jdl 17 (1902) πίν. I, AA 1932 εἰκ. 1, E. Buschor, *Plastik* 63), τῆς Νεαπόλεως (Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen* εἰκ. 15, Langlotz F. B. 75β), τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὰ Φάρσαλα στὸ Λούβρο (Br. Br. 58, Johansen, δ.π.π. εἰκ. 73) ἡ στήλη τοῦ λυράρη ἀπὸ τὴν Ἀκαρνανία (AM 1891 πίν. 11, Johansen, δ.π.π. εἰκ. 161).

39. Βλ. ὑποσημ. 6.

κρὸ καμπύλο ἀέτωμα στὴ μέση, καμπύλες ἀπολήξεις στὰ πλάγια μπορεῖ μὲ ζωγραφιστοὺς ἑλικες καὶ λίγο πιὸ μέσα, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ ἀέτωμα, ἴσως κάποια μορφὴ ἀκρωτηρίων (σώζεται στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια μέρος ὀρθογώνιου τόρμου) δείχνει ἡ συμπλήρωση τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Ἀγγειοπλάστη στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης⁴⁰. Ἰδιόμορφη μὲ ἑλικες καὶ ἀνθέμιο ἴσως ἦταν τῆς στήλης τῆς Ἀναβύσου, σύμφωνα μὲ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ Buschor⁴¹. Ἡ συμπλήρωση τῆς στήλης τοῦ Ὀπλιτοδρόμου⁴² ἀπὸ τὸν Ἀνδρόνικο, μὲ ἀνθέμιο στὴν κορφή, προσαρμόζεται στὸ σχῆμα τῆς πλάκας⁴³.

Τὰ παραδείγματα αὐτὰ δείχνουν, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τῆς ἀετωματικῆς ἀπόληξης ποὺ ἐξελίσσεται στὴ ναόσχημη πλαισίωση τῶν κλασσικῶν χρόνων⁴⁴, ὅτι ἡ φαντασία καὶ τὸ αἶσθημα σφράγιζαν κάθε φορὰ τὴ μορφὴ ποὺ ἔπαιρνε ἡ ἐπίστεψη σὲ κάθε στήλη. Τὰ καθιερωμένα στοιχεῖα, ἀπ' ὅπου κι ἂν προέρχονται, ἐξελίσσονται καὶ ἐπιστέφουν τὶς στήλες μ' ἀνανεωμένη πάντα ἔμπνευση.

Ἀετωματικὴ ἢ σύνθεση ἐλικῶν καὶ ἀνθεμίου, ἴσως καὶ μ' ἀπρόσμενη ἰδιομορφία, θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ χαμένη ἐπίστεψη ἐδῶ. Δὲν ἀποκλείεται μάλιστα, στὴν πρώτη περίπτωσι, ἀπλὲς προεξοχὲς σὰ λεπτὲς παραστάδες στὰ ἄκρα, ὅπως στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἀγγειοπλάστη, νὰ πλαισίωναν τὴ στήλη.

Ἡ προσπάθεια γιὰ τὴ χρονολόγηση φανέρωσε καὶ τὴν ἀττικότητα τοῦ ἔργου. Ἀναμφίβολα, ἡ καθαρότητα τῶν μορφῶν, ὁ ἔντονος καθορισμὸς τῶν περιγραμμάτων, ἡ ἀπλότητα καὶ ἡ ἐνάργεια τῶν γραμμικῶν στοιχείων, μᾶς φέρνουν στὸ κλίμα τῆς ἀττικῆς τέχνης. Ἡ φτωχὴ διατήρηση κυρίως καὶ ἡ ἔλλειψη πλούσιου ὕλικου γιὰ σύγκριση, δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ προχωρήσουμε στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀναγλύφου σ' ἓνα ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἐργαστήρια τῆς ἐποχῆς. Θὰ μπορούσαμε ὁμως νὰ διακρίνουμε, ἴσως, τὴν τάση ποὺ ἀντιπροσωπεύει.

Ἡ ἔλλειψη ἰσχυρῶν πλαστικῶν διαμορφώσεων, πρὸ πάντων στὸ ροῦχο, ποὺ θὰ δημιουργοῦσαν χρωματικὲς ἐντυπώσεις καὶ θὰ συννέφιαζαν τὰ γραμμικὰ ὅρια, καθορίζει τὸ χαρακτῆρα τοῦ σὰν καθαρὰ « πλαστικὸ - γραμμικὸ ».

Κι ἂν τώρα ἡ « ζωγραφικὴ » τάση στὴν τέχνη εἶναι τόσο ἰσχυρὴ, ἡ ἀπλὴ γραμμικότητα τοῦ ἀναγλύφου τούτου δὲν μπορεῖ νὰ σημαίνει καμιά ἀναβίωση ἢ καθυστέρηση παλιότερων ρευμάτων. Γιατὶ ὅλες οἱ τάσεις ἀνανεώνονται διαρκῶς καὶ προσαρμόζονται στὸ καλλιτεχνικὸ αἶτημα τῆς καινούριας ἐποχῆς. Στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἵωνα οἱ « πλαστικὲς » δυνάμεις παίρνουν νέα δύναμη⁴⁵.

Τὸ χαμηλὸ καὶ γραμμικὸ ἀνάγλυφο εἶναι γέννημα τῆς ἐποχῆς του. Μὲ τὴν εὐγένεια καὶ τὴν κομψότητα τῆς γραμμῆς, ἔχει τὴ χάρη τοῦ ρυθμοῦ τῶν χρόνων ποὺ προχωροῦν

40. Βλ. ὑποσημ. 6. Ὁ Raubitschek ἀποδίδει στὴν ἐπίστεψη τῆς στήλης δυὸ κομμάτια (EM 6520 καὶ Ἀγορὰ I 4571) μὲ ὑπόλοιπο ἐπιγραφῆς (AJA 1942 σ. 245 κ.ἐ.). Παρατηρεῖ ὅτι στὸ ἓνα, ποὺ ἀνήκει στὸ καμπύλο μικρὸ ἀέτωμα, ὑπάρχουν λείψανα τόρμου γιὰ τὴ στερέωση χάλκινου πιθανῶς ἀκρωτηρίου. Στὴν ἑτεροὶν συμπλήρωση τοῦ Μουσ. Ἀκροπόλεως δὲν συμπεριλαμβάνονται τὰ δύο αὐτὰ κομμάτια.

41. Ἑθν. Μουσ. 4472, Richter, Gravestones³, ἀριθ. 59 εἰκ. 152, σχέδιο Buschor σ. 42.

42. Ἑθν. Μουσ. 1959, AE 1903 πίν. I.

43. Μ. Ἀνδρονίκου, Περί τῆς στήλης τοῦ Ὀπλιτοδρόμου, AE 1953 - 54 Β', σ. 317 κ.ἐ.

44. Ὁ Ekrem Akurgal (Zwei Grabstelen vorklassischer Zeit aus Sinope BWBr 111 1959 σ. 18) ἀναζητεῖ τὴν καταγωγὴ αὐτῆς στὴν Ἰωνία καὶ βρίσκει τὰ πρότυπα στὰ ναόσχημα ἀναθήματα τῆς Κύμης, τῆς Μιλήτου καὶ τῆς Μασσαλίας καὶ στὴν ἀρχαϊκὴ σαρκοφάγο τῆς Σάμου. Βλ. τὴ συζήτηση τοῦ θέματος ἀπὸ τὸν Ἀνδρόνικο (Ἐπιτυμβία στήλη ἐκ Θράκης, AE 1956 σ. 209).

45. Schefold, δ.π.π. σ. 31.

πρὸς τὴν ἐκλέπτυνση καὶ τέλος μανιερισμό. Ἀντιπροσωπεύει, ταυτόχρονα, ἓνα ζωντανὸ ρυθμὸ μὲ κυρίαρχο « γραμμικὸ » αἶσθημα καὶ ὑποβάλλει τὴν ἀπλότητα καὶ τὸ μνημειῶδες τῆς παλιότερης ἀττικῆς τέχνης.

Μένει ἀναπάντητο τὸ σημαντικὸ ἐρώτημα ποίος εἶναι ὁ προορισμὸς τῆς στήλης καὶ ποιὸ τὸ νόημα τῆς παράστασης.

Ὅτι τὸ κομμάτι ἀνήκει σὲ στήλη ἐπιτύμβια, θεωροῦμε πιθανότερο ἀπὸ ἄλλες ὑποθέσεις⁴⁶, ἀφοῦ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ τὰ δύο του μέρη βρέθηκαν σὲ μιὰ περιοχὴ ὅπου μέχρι τώρα ἔχει διαπιστωθῇ ἡ ὑπαρξὴ πολλῶν τάφων, εἶναι ἀρκετὰ ἰσχυρὴ ἔνδειξη γιὰ τὸν ταφικὸ προορισμὸ τοῦ ἔργου⁴⁷.

Καὶ πάλι προβάλλει τὸ ὅζυ πρόβλημα τῆς πλατιᾶς ἐπιτύμβιας στήλης μὲ καθιστὴ μορφή στὴν Ἀττικὴ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ⁴⁸.

Πλατιᾶς στήλες εἶναι βέβαιο ὅτι ὑπῆρχαν, ὅπως δείχνουν τὰ ἐνέπιγραφα βάθρα μὲ σημαντικὰ μακρὺ τόρμος⁴⁹. Ἡ ὑπαρξὴ καθιστῶν ἐπιτύμβιων ἀγαλμάτων⁵⁰ καὶ ζωγραφιστῶν παραστάσεων μὲ τὸ ἴδιο θέμα σὲ ἐπιτύμβια μνημεῖα⁵¹, κάνουν πιθανὴ τὴν ὑπόθεση τῆς ἀνάγλυφης καθιστῆς μορφῆς στὶς πλατιᾶς στήλες. Τέλος, ἡ στήλη τῆς Ἀναβύσου⁵²,

46. Δὲν μπορεῖ ν' ἀποκλεισθῇ ὁ ἀναθηματικὸς χαρακτήρας καὶ ἴσως ἡ συσχέτιση μ' ἓνα ταφικὸ ἱερὸ ἢ μ' ἓνα ἀπὸ τὰ κοντινὰ ἱερὰ θεῶν, ὅπως τῆς Ταυροπόλου Ἀρτέμιδος καὶ τὸ Διονύσιο στὶς Ἀραφηνίδες Ἀλῆς (ΠΑΕ 1957 σ. 47), ἢ τῆς Βραυρωνίας Ἀρτέμιδος. Θὰ μπορούσε ἀκόμη νὰ ὑποτεθῇ ὅτι ἀνήκει σὲ πλάκα ἐπένδυσης ταφικοῦ κτίσματος, ὑπόθεση ποὺ ἐγινε γιὰ τὶς ἐνέπιγραφες στήλες ἀπὸ τὴν ἴδια περιοχὴ (Jeffery, ὁ.π.π. 50, 51). Στὴ δική μας στήλη καμιά ἐνδειξη δὲν προσφέρεται. Ἀλλὰ καὶ πάλι ἐπιτάφια θὰ ἦταν ἡ παράσταση. Τέλος, δὲν εἶναι δυνατό ν' ἀνήκει σὲ ζωφόρο, γιατί οἱ ἀναλογίες (μεγάλο ὕψος, μικρὸ πᾶχος) δὲν θὰ ταίριαζαν. Ἐξ ἄλλου ἡ μείωση τοῦ πᾶχους πρὸς τὰ πάνω καὶ ἡ μορφή τῆς πίσω ἐπιφάνειας μιλοῦν καθαρότερα γιὰ στήλη.

47. Στὴ Βελανιδέζα εἶναι γνωστὴ ἡ ὑπαρξὴ ἰδιαίτερα τύμβων (Β. Στάη, Ἀνασκαφαὶ τύμβων ἐν Ἀττικῇ, ΑΔ (1890) σ. 16, καὶ Jeffery, ὁ.π.π. σ. 140). Ἀπὸ ἐδῶ προέρχεται ἡ στήλη τοῦ Λυσέα (Löschcke, Altattische Grabstelen, AM IV σ. 37), ἡ στήλη τοῦ Ἀριστίωνος (Richter, Gravestones², ἀριθ. 67) οἱ ἐνέπιγραφες πλάκες τοῦ Ἐπιγρ. Μουσείου (α) ἀριθ. 6732 IG I² 1026a, Jeffery, ὁ.π.π. ἀριθ. 50 καὶ (β) ἀριθ. 6731 IG I² 1026b, Jeffery, ὁ.π.π. ἀριθ. 51) καὶ τὰ ὑστερώτερα ἐπιτύμβια (βλ. Α. Milchhoefer, Antikenbericht aus Attika, AM XII (1887) σ. 291).

48. Τὸ θέμα ἔχει ἀπασχολήσῃ σημαντικὰ μέχρι τώρα τὴν ἐρευνα, πρβλ. Johansen, ὁ.π.π. σ. 102, N. Himmelmann – Wildschütz, Studien zum Ilyssos Relief σ. 35, Μ. Ἀνδρονίκου, Ἐπιτύμβια στήλη ἐκ Θράκης, ΑΕ 1956 σ. 212 κ.έ.

49. Τὸ βάθρο τῆς στήλης τῆς Λαμπιτοῦς τοῦ τέλους τοῦ αἵωνα (IG I² 978, Conze, ὁ.π.π. ἀριθ. 33, Jeffery, ὁ.π.π. ἀριθ. 24, Χ. Καρούζου, Ἀριστόδικος σ. 74 - 75) ἔχει μῆκος ἐγκοπῆς 0,56 μ. Τῆς Κλειτοῦς ἢ τοῦ Κλείτου τοῦ 550 - 540 (IG I² 996, Conze, ὁ.π.π. ἀριθ. 32. Löschcke, ὁ.π.π. σ. 294) 0,59 μ. Τῆς Μελίσσης ἢ στήλη τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 6ου αἵωνα (Brückner, AM 1931 σ. 29 Beil. X, 1) ἦταν πιθανῶς πλατιά (Jeffery, ὁ.π.π. ἀριθ. 12).

Καὶ ἄλλα ἐνέπιγραφα βάθρα δὲν ἀποκλείεται νὰ στήριζαν πλατιᾶς στήλες : π.χ. Ἐπιγρ. Μουσ. 6691 (IG I² 977) ποὺ μὲ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἐπιγραφῆς, φαίνεται ὅτι ἦταν σημαντικὰ πλατιά ἢ στήλη ποὺ τοῦ ἀνῆκε (0,54 μ. κατὰ τὴν Jeffery, ὁ.π.π. σ. 121, 0,82 μ. κατὰ τὸν Peek, AM 1942 ἀριθ. 134).

Πλατιά ἴσως ἦταν καὶ ἡ στήλη τῆς Κεραμοῦς τοῦ 7ου π.Χ. αἵωνα (Jeffery, ὁ.π.π. σ. 129).

50. Καθιστὸ Κεραμεικοῦ (Ἐθν. Μουσ. 7, AM 52 (1927) πίν. 30, Χ. Καρούζου, ὁ.π.π. II A4) καὶ τὸ καθιστὸ ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο (βλ. ὑπόσημ. 6).

51. Ἡ καθιστὴ ἀντρικὴ μορφή ποὺ κρατοῦσε ραβδί ἢ σκῆπτρο στὴ βάση τοῦ Κούρου τοῦ σήματος τοῦ Νειλωνίδου (BCH 1922 σ. 26 εἰκ. 8 πίν. 7, Χ. Καρούζου, ὁ.π.π. II A20, Jeffery, ὁ.π.π. ἀριθ. 19). Ἡ μορφή τοῦ γατροῦ Αἰνείου στὸν μαρμάρينو ἐπιτύμβιο δίσκο του (Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 93, JdI 12 (1897) πίν. 1, Pfuhl, ὁ.π.π. 485).

52. Βλ. ὑπόσημ. 41.

παρ' όλα τὰ προβλήματά της, είναι πιθανό ότι παρασταίνει τὴ μορφή καθιστή. Μὲ τίς ἐνδείξεις αὐτὲς γίνεται δυνατὴ ἡ θεώρηση τῆς στήλης σὰν ἐπιτύμβιας κι αὐτὴ μὲ τὴ σειρά της προσφέρει τὴ δυνατότητα ἐνὸς ἀκόμη παραδείγματος.

Τὸ σχῆμα τῆς καθιστῆς μορφῆς, σὲ ἐπιτύμβιο μνημεῖο, ταιριάζει μὲ τὸ ἀφηρωιστικὸ πνεῦμα τῆς παράστασης ὄριμου καὶ σεβαστοῦ προσώπου. Στὴν Ἀττική, ἀσφαλῶς, δὲν λείπει ἡ ἀντίληψη αὐτῆς⁵³ καὶ πραγματικὰ ἀπὸ καμιά περιοχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου δὲν ἔλειπε. Χωρὶς ἀμφιβολία καὶ ἡ ὑπερβατικότητα τῶν μορφῶν τῶν κλασσικῶν ἐπιτύμβιων στηλῶν τῆς Ἀττικῆς πηγάζει ἀπὸ τὴν ἴδια ριζωμένη πίστη τῶν ἐπιζώντων γιὰ τὸ νεκρό. Οὔτε μειώνει τὴν ἀντίληψη τῆς ἱερότητάς του ἡ παρουσία καὶ ἄλλων μορφῶν, τῶν ἀγαπημένων προσώπων ποὺ ἄφησε, ὅταν αὐτὲς ἐμφανίζονται ἀπὸ τίς ἀρχές τοῦ 5ου αἰῶνα σὲ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα κυρίως τοῦ ἰωνικοῦ κόσμου, χωρὶς νὰ λείπουν τελείως καὶ ἀπὸ τὴν Ἀττική (ἀνάγλυφο τῶν δύο γυναικῶν τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ἀριθ. 36)⁵⁴. Δὲν ἀποκλείεται ἡ ὑπαρξὴ καὶ δεύτερης μορφῆς, ὅρθιας μπρὸς στὴν καθιστὴ καὶ στὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ Βελανιδεζά, ἀφοῦ ὅπωςδήποτε καὶ ἡ παλιότερη στήλη τῆς Ἀναβύσου, στημένη στὴν Ἀττική, ἔχει σύνθεση δύο μορφῶν.

Οἱ σκηνὲς αὐτές, γιὰ πρώτη φορὰ τώρα, ἐνώνουν τὸν «ἱερὸ» νεκρὸ μὲ τὰ ἀγαπημένα πρόσωπα σὲ μιὰ στιγμή ἐκδήλωσης καὶ τοῦ χρέους πρὸς τὴ χθόνια ὑπόστασή του καὶ τῆς βουβῆς θλίψης γιὰ τὸ χαμό του. Ἡ ἐπίδραση τῶν λακωνικῶν «ἀναγλύφων τῶν ἡρώων»⁵⁵ στὴ δημιουργία τοῦ νοήματος αὐτοῦ δὲν εἶναι δυνατὴ, καὶ γιὰ τὴν ὁ καθαρὸς ἐπιτύμβιος χαρακτήρας τους δὲν εἶναι γενικὰ παραδεκτὸς καὶ γιὰ τὴν ἀποτελώντας μιὰ κλειστὴ κατηγορία ἔργων, εἶχαν μόνο τοπικὴ καὶ εἰδικὴ σημασία⁵⁶.

Ἀναμφίβολα ἡ Ἰωνία, μὲ τὴ μεγαλύτερη ἐλευθεριότητα τοῦ πνεύματός της, ἔθρεψε μὲ περισσότερη ἀγάπη τέτοιους συναισθηματικοὺς τόνους καὶ εἶδε τὸ περιεχόμενο τῆς παράδοσης τῶν παραστάσεων τοῦ ἀφηρωισμένου νεκροῦ μὲ ἀνθρωπινότερο βλέμμα. Τὸ δείχνουν ἡ ἀκμὴ καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἰωνικῶν ἐπιτύμβιων ἀναγλύφων τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 5ου αἰῶνα, ποὺ παρουσιάζουν διαμορφωμένα πολλὰ νέα θέματα. Καὶ ἀσφαλῶς, ὅπως δὲν πρέπει νὰ ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὴ συμβολὴ τούτων στὴν ἀναβίωση τοῦ κλασσικοῦ ἐπιτυμβίου τῆς Ἀττικῆς⁵⁷, τὸ ἴδιο δὲν θὰ πρέπη νὰ παραγνωρισθῇ ὁ ρόλος ποὺ πρέπει

53. X. Καρούζου, δ.π.π. σ. 33 - 35, Johansen, δ.π.π. σ. 118. Ἀντίθετη γνώμη εἶχε ὑποστηρίξει ὁ Himmelman - Wildschütz, δ.π.π. σ. 34 κ.έ.

54. BCH 1880 πίν. VI, Conze, δ.π.π. 20 πίν. 12, Johansen, δ.π.π. εἰκ. 72.

55. Θεωρία ποὺ ὑποστήριξε ὁ Johansen, δ.π.π. σ. 136, 145 καὶ E. Akurgal, δ.π.π. σ. 21.

56. M. Ἀνδρονίκου, Λακωνικὰ ἀνάγλυφα, Πελοπον. 1955 - 56, M. Ἀνδρονίκου, Ἐπιτύμβια στήλη ἐκ Θράκης σ. 212, N. Himmelman - Wildschütz, δ.π.π. σ. 33 - 34. Ἡ διάκριση τῶν ἀττικῶν ἀπὸ τὰ λακωνικὰ δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Himmelman, ἀπογυμνώνοντας τὰ πρώτα ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀφηρωισμοῦ (βλ. πῶς πάνω).

57. Παραστάσεις τοῦ νεκροῦ μὲ τὴν παρουσία τῶν οἰκείων ἢ τῶν ὑπηρετῶν, ὅπως στίς δύο στήλες τῆς Σινώπης (Akurgal, δ.π.π. εἰκ. 1 καὶ 5), στὴ στήλη τῆς Θράκης (AE 1956 σ. 199 κ. ε. πίν. 1) στὴ στήλη τῆς Ὀστίας (ἂν εἶναι ἐπιτύμβια), Richter, Gravestones³, εἰκ. 173), στὴ στήλη τῶν Φερῶν (AM 1904 πίν. XXII, AM 1940 πίν. 79), στὸ ἀνάγλυφο τῆς Λευκοθέας (Br. Br. 228, Lippold HdA εἰκ. 74), στὸ ἀνάγλυφο τῶν Φαρσάλων (Johansen, δ.π.π. εἰκ. 73). Ἡ στήλη τῆς Αἰγίνας εἶναι ἐπιρρεασμένη ἀπὸ τὸ ἴδιο πνευματικὸ κλίμα. Ὁ Himmelman - Wildschütz, δ.π.π. σ. 40 - 41 καὶ ὁ M. Ἀνδρόνικος δ.π.π. σ. 212 κ.έ. πιστεύουν ὅτι τόσο στὴ μορφή τοῦ σχήματος, ὅσο καὶ στὴ δημιουργία τῶν νέων αὐτῶν θεμάτων, κυριαρχεῖ περισσότερο ὁ ἐσωτερικὸς λόγος μιᾶς ἀναγκαίας ἐξέλιξης ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀλλαγὴ τῶν χρόνων τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, παρὰ ἡ ἐξωτερικὴ ἐπίδραση. Ὁ Möbius (Gnomon 30 (1958) σ. 52) χωρὶς ν' ἀρνεῖται τὴ θέση τοῦ Himmelman, τονίζει τὴ σημασία τοῦ ἰωνικοῦ ἐπιτυμβίου στὴ δημιουργία τοῦ κλασσικοῦ ἀττικοῦ καὶ ἀνα-

νά έπαιξε ή ιωνική επίδραση στὴν ἐμφάνιση μερικῶν νέων μορφῶν σὲ ἀττικά ἐπιτύμβια, μετὰ τὰ μέσα τοῦ 6ου π.Χ. αἰώνα. Γιατὶ στὸ δεῦτερο μισό τοῦ αἰώνα, πλὴν στίς μοναχικές μορφές τῶν νεαρῶν ἀθλητῶν ἢ πολεμιστῶν, ἀρχίζουν ν' ἀταντοῦν καὶ ἄλλες, ὅπως τῆς ἀδελφῆς στὴ στήλη τῆς Ν. Ὑόρκης - Βερολίνου⁵⁸, τοῦ φίλου στὴ στήλη τοῦ Λαυρίου⁵⁹, τοῦ συμπολεμιστῆ στὴ στήλη τῆς Κοπεγχάγης⁶⁰ κι ἀκόμη τοῦ ἀγαπημένου σκύλου στὰ κομμάτια τῶν στηλῶν ἀπὸ τὴν Ἀγορά⁶¹. Τὸ θέμα αὐτό, ἂν καὶ γιὰ τὴν ὥρα δὲν τὸ ἔχουμε στὴν Ἰωνία παρὰ μόνο ἀπὸ τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα⁶², ἐνῶ οἱ στήλες τῆς Ἀγορᾶς χρονολογοῦνται κιόλας γύρω στὸ 530 π.Χ., εἶναι πιθανότατα ἰωνικὸ δημιούργημα, φερμένο στὴν Ἀθήνα τὴν ἐποχὴ τῶν τυράννων, μαζί μὲ τὸ δυνατό καὶ πλούσιο ἰωνικὸ ρεῦμα ποὺ καθορίζει ὅπωςδὴποτε τὴ γενικότερη μεταβολὴ στὴν Ἀττικὴ τέχνη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰώνα. Ἡ ἐπίδραση αὐτὴ, ποὺ δὲ μένει μόνο στίς καλλιτεχνικές μορφές, ἀλλὰ προχωρεῖ καὶ στὸ ἥθος, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ βοήθησε καὶ στὴ δημιουργία νέων μορφῶν καὶ τοῦ πνευματικοῦ κλίματος ποὺ μέσα του αὐτὲς ἀνασαίνουν.

Τὸ θέμα τῆς καθιστῆς μορφῆς σὲ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο δὲν εἶναι βέβαια δυνατό νὰ συνδεθῇ ἀρχικὰ μὲ τὸν ἰωνικὸ κόσμο, γιατί τὰ μνημεῖα δὲν τὸ ἐπιτρέπουν⁶³ καὶ γιατί γενικὰ ἡ παράσταση καθιστῆς μορφῆς ἔχει καθολικότερη ἐξάπλωση στὸν Ἑλληνικὸ κόσμο, ἄσχετα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ προέλευση τοῦ θέματος. Πρέπει ὅμως νὰ τὸ δοῦμε, ὅπως μᾶς παρουσιάζεται στὸ 2ο μισό τοῦ 6ου π.Χ. αἰώνα, μέσα στὴ γενικότερη σημασία τῆς ἰωνικῆς συμβολῆς γιὰ τὴ δημιουργία νέων ἐπιτύμβιων μορφῶν. Καὶ εἶναι γιὰ τοῦτο χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ στήλη τῆς Ἀναβύσου ἀποπνέει ὄχι μόνο τεχνοτροπικὰ ἰωνισμό⁶⁴, ἀλλὰ ἰωνικὸ εἶναι καὶ τὸ θέμα της, γιατί παρόμοιό του βρίσκουμε πολὺ παλιότερα στὸ ἀδημοσίευτο ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Ἰκαρία. Ἀξίζει ἐδῶ νὰ σημειωθῇ, ὅτι καὶ ἡ στήλη τῆς Λαμπιτοῦς ποὺ πιθανότατα παρασταίνει τὴ νεκρὴ καθιστῆ, ἂν καὶ ἔργο τοῦ Ἐνδοίου,

φέρει χαρακτηριστικὰ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Χαλκηδόνας (BSA 50 (1955) σ. 81 πίν. 10α). Αὐτὸ ἀνήκει στὴ δεκαετία 550 - 540 π. Χ. καὶ εἶναι σωστότερο νὰ τὸ θεωροῦμε ἐπιτύμβιο. Ἄν καὶ τὸ θέμα του (γυναίκα ποὺ πεθαίνει στὸν τοκετό;) εἶναι μεμονωμένο καὶ χωρὶς συνέχεια γιὰ τὴν ὥρα σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, εἶναι ὥστόσο χαρακτηριστικὴ ἡ ὑπαρξὴ του στὴν περιοχὴ τῆς ἀνατολικῆς Ἑλλάδας γιὰ τὴν πνευματικὴ ἱστορία τοῦ ἰωνικοῦ ἐπιτυμβίου, ποὺ μὲ τόλμη προχωρεῖ στὴν παράσταση τοῦ νεκροῦ μέσα στὸ περιβάλλον τῶν οἰκείων του. Τὸ πρόβλημα τοῦ σχήματος τῆς στήλης, δηλ. τοῦ σημαντικοῦ πλάτους ποὺ ὑπαγορεύει καὶ τὴν κατάλληλὴ ἐπίσπεψη (βλ. πιὸ πάνω), εἶναι συνυφασμένο μὲ τὸ πρόβλημα τῆς καθιστῆς μορφῆς, ποὺ ἡ ἐμφάνισή της συνεπάγεται καὶ τὸν καθορισμὸ τοῦ σχήματος τῆς στήλης.

58. Richter, *Gravestones*³, ἀριθ. 37 εἰκ. 109.

59. Richter, δ.π.π. ἀριθ. 76 εἰκ. 169.

60. Richter, δ.π.π. ἀριθ. 77 εἰκ. 172.

61. Richter, δ.π.π. ἀριθ. 49 εἰκ. 131 καὶ ἀριθ. 69 εἰκ. 168.

62. Π.χ. οἱ στήλες τοῦ Ἀλξήνορος, τοῦ Ἀναξάνδρου καὶ τῆς Νεαπόλεως (βλ. ὑποσ. 38), τὰ ὑπόλοιπα στηλῶν τῆς Σάμου (Buschor, *Altisamische Grabstelen* AM 74 (1959) σ. 6 κ.ε. πίν. 6 καὶ 7, 1, 2) κλπ.

63. Λεῖπουν πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἰώνα ἰωνικὰ ἐπιτύμβια μὲ καθιστῆ μορφή· τὰ νεώτερα δὲν εἶναι πολλὰ καὶ ὁ χαρακτήρας τους δὲν εἶναι πάντα καθαρός. Ἀναφέρομε τὸν κύβο τῆς Θάσου στὸ Λοῦβρο (BCH 1900 πίν. 16, Mon. Piot 1932 σ. 25 εἰκ. 1), τὴ στήλη τῆς Θάσου στὴ Θάσο (Mon. Piot 1932 πίν. II), τὸ ἀνάγλυφο τῆς συλλογῆς Max Klinger τώρα στὸ Βερολίνο ἀπὸ τὴν Πάρο (Br. Br. 516, Johansen, δ.π.π. εἰκ. 57), τὸ ἀνάγλυφο μὲ τὴν καθιστῆ γυναικεῖα μορφή στὴ Θήβα (Χρ. Καρούζου, Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας, 10), ποὺ ἀνήκει στὸν κόσμον τῆς ἰωνικῆς τέχνης. Τὸ ἀνάγλυφο τῆς Χαλκηδόνας (βλ. πιὸ πάνω), χωρὶς νὰ σχετίζεται ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ θέματος μὲ τὰ προηγούμενα, ἔχει ἐπίσης καθιστῆ μορφή.

64. Χρ. Καρούζου, Ἀριστόδοκος σ. 61 - 62.

πού δὲν πρέπει νὰ ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὴν ἀττικότητά του⁶⁵, ὅπως καὶ γιὰ τὴν ἀγάπη του στοῦ θέμα τῆς καθιστῆς μορφῆς⁶⁶, εἶχε στηθῇ ἀπὸ ἕναν Ἰωνα γι' αὐτὴν πού πέθανε μακριὰ ἀπὸ τὴν πατρικὴ τῆς γῆ *θανῶσαν/Λ [αμπι] το αἰδοίεν γες ἀπο πατρόιες*. Ἄν προστεθοῦν καὶ τὰ ἰωνικά ἐπιτύμβια πού σημειώνουμε ἐδῶ (ὑποσ. 63), γεννιέται τὸ ἐρώτημα μήπως οἱ Ἰωνες, στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 6ου αἰῶνα, ἐκλιναν περισσότερο ἀπὸ τοὺς Ἀττικούς καλλιτέχνες πρὸς τὴν παράσταση τῆς καθιστῆς μορφῆς σ' ἀνάγλυφες ἐπιτύμβιες στήλες. Μελλοντικὰ εὐρήματα ἴσως φωτίσουν περισσότερο τὸ πρόβλημα τοῦτο κι ὡς τότε τὸ ἐρώτημα πρέπει νὰ μένῃ ἀνοικτό.

Ἡ στήλη τῆς Βελανιδέζας πρέπει νὰ στήθηκε ἀμέσως ἢ λίγο μετὰ τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς δημοκρατίας. Διάχυτες θὰ ἦταν στὴν παράσταση ἡ σοβαρότητα καὶ ἡ ἐπισημότητα τῆς μορφῆς, χαρακτῆρες πού ταιριάζουν ὥραϊα στὸν ἀφηρωισμό τοῦ νεκροῦ καὶ μαζὶ ἀπηχοῦν τὴν ἀρχὴ μιᾶς πνευματικῆς ἀλλαγῆς· ἕνας ἄξιος πρόγονος τῶν κλασσικῶν ἐπιτύμβιων μορφῶν.

Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο

Ὁ γραμμικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου εὐκολύνει τὴ σύγκριση μὲ μορφές τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας. Χωρὶς ἀμφιβολία οἱ ἐλαφρὰ ἀνάγλυφες γραμμὲς τῆς πτύχωσης θυμίζουν τὶς γραμμὲς μὲ τὸ ἀραιωμένο μαῦρο βερνίκι καὶ τὶς λεπτές ἀνάγλυφες μαῦρες πινελιές τοῦ ἐρυθρομόρφου.

Συγκρίναμε κιόλας τὶς μορφές τοῦ Ἑρμοῦ καὶ τῆς Ἑστίας στὴν κύλικα τοῦ Ὀλτου στὴν *Tarquīnia*⁶⁷ (Πί ν. 46 α) γιὰ τὴν παρόμοια στάση, καὶ τὸν Δία τῆς ἰδίας παραστάσεως γιὰ τὴ διάταξη τοῦ ἱματίου. Ἡ μορφή αὐτὴ κι ἄλλιῶς μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσῃ. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ἂν καὶ μὲ λιγότερη ἀκαμψία καὶ κάπως καμπυλωτά, πέφτουν στὸ ἀνάγλυφο οἱ δύο παρυφές ἀπὸ τὸ βραχίονα καὶ ὑπάρχουν οἱ ἴδιες ἀπλές καμπύλες γραμμὲς πού σχηματίζονται μὲ τὴν ἀνύψωση τοῦ χεριοῦ. Μὲ τὸν δημιουργὸ τῆς στήλης ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἔχει κοινὰ τὴν καθαρότητα τοῦ σχεδίου, τὴ δύναμη καὶ τὴν ἀπλότητα τῆς γραμμῆς. Κι ἐνῶ ὁ Ὀλτος, ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀνδοκίδου πού πολλὰ τὸν δίδαξε, διστακτικὰ καὶ μᾶλλον συμπτωματικὰ σχεδιάζουν πτυχές μὲ πλατὺ κυματισμό⁶⁸, στὴ στήλῃ τὸ στοιχεῖο τοῦτο παρουσιάζεται μὲ πληρότητα διαμορφωμένο, ὅπως μόνο σὲ ἀγγειογραφίες πού χρονολογοῦνται ἀσφαλῶς μετὰ τὸ 510 π.Χ. καὶ καλύτερα σὲ ἔργα τοῦ Εὐθυμίδου. Οἱ τρεῖς ἀμφορεῖς τοῦ στοῦ Μόναχο, πού δὲ διαφέρουν χρονικὰ μεταξύ τους καὶ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν μόλις μετὰ τὸ 510, προσφέρονται ἀπαράμιλλα γιὰ σύγκριση⁶⁹. Οἱ μεγάλες κυματιστὲς γραμμὲς στὶς πλατιές, λεῖες ἐπιφάνειες τῶν ἐνδυμάτων τῶν μορφῶν, σχεδιασμένες μὲ ἀραιωμένο βερνίκι, ἔχουν τὸ ρυθμὸ καὶ τὴν ἴδια λειτουργία τῶν πτυχῶν τοῦ ἀναγλύφου (Πί ν. 46 β). Στὶς ἀγγειογραφίες αὐτὲς ὑπάρχουν καὶ πτυχές ἐπάλληλα σκαλωτές, μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες ἐμφανίσεις τοῦ εἴδους. Ἐπιχειρεῖ καὶ ὁ γλύπτης τὴν

65. E. Pfuhl, *Bemerkungen zur archaischen Kunst*, AM 48 (1923) σ. 178, Dickins, δ.π.π. σ. 24, Schefold, δ.π.π. σ. 46 κ.έ.

66. Βλ. A. Raubitschek, *Dedications* σ. 491 κ.έ.

67. Βλ. ὑποσημ. 9.

68. Pfuhl, δ.π.π. 314, Bruhn, δ.π.π. εἰκ. 20 - 21.

69. (α) Ἀριθ. 2307, Beazley, δ.π.π. σ. 26, Pfuhl, δ.π.π. 364 - 5, Hoppin, *Euthymides and his Fellows* πίν. I, ἐδῶ πίν. 46β, (β) 2308, Beazley, δ.π.π., Pfuhl, δ.π.π. 366, Hoppin, δ.π.π. πίν. II, (γ) 2309, Beazley, δ.π.π. σ. 27, Pfuhl, δ.π.π. 368 - 9, Hoppin, δ.π.π. πίν. III.

Ίδια διαμόρφωση, με λεπτή όμως πλαστικότητα, ικανή πάντως για να σταθῇ τὸ ἔργο σὲ μιὰ βαθμίδα νεώτερη τῆς προτελευταίας δεκαετίας τοῦ αἵωνα, ὅταν οἱ μαζεμένες πτυχές δίνονται μὲ κυρτές γραμμὲς στὴ σειρά⁷⁰, ὅπως π.χ. στὸν Ὀλτο καὶ κάποτε ἀκόμη στὸν Εὐθυμίδη⁷¹.

Τὸ ἀνάγλυφο βρίσκεται ὅπωςδὴποτε στὴν ἀρχὴ μιᾶς ἐξέλιξης, ποὺ θὰ φτάσῃ στὶς πτυχές τῆς ἀνερχόμενης σὲ ἄρμα μορφῆς τῆς Ἀκρόπολης⁷² καὶ τοῦ κούρου τοῦ Ἰλισοῦ⁷³, ὅπου οἱ καθαρὰ πιά κλιμακωτὲς πτυχές ἔχουν γίνῃ στὰ ἄκρα τοὺς ὀξεῖες καὶ ἔχουν ἀποκτήσῃ πλάι μιὰν ἀρκετὰ πλατιά βάθυνση, στοιχεῖο ποὺ στὸ ἀνάγλυφο μόλις δηλώνεται μ' ἓνα ἀχνὸ χάραγμα. Ὁ Εὐθυμίδης μᾶς προσφέρει καὶ μιὰ καθιστὴ μορφή, τὸν Διόνυσο τῆς ὕδριας στὸ Leningrad⁷⁴, ὅπου τὸ ἱμάτιο, χωρὶς νὰ περιβάλλῃ σφιχτὰ τὸ σῶμα, ἔχει κυματιστὲς πτυχές λιγότερο σχηματικές ἀλλ' ἀνάλογες. Ἡ ὕδρια αὐτὴ πρέπει ν' ἀνήκῃ στὰ πρῶιμα ἔργα τοῦ ζωγράφου.

Σπανιότερα χρησιμοποιεῖ τὸ εἶδος τοῦτο ὁ σύγχρονός του Εὐφρόνιος, ἀλλ' οἱ κυματιστὲς πτυχές μὲ ἀραιωμένο βερνίκι στὸ ἱμάτιο τῆς ἀκραίας γυναικείας μορφῆς τῆς κύλικας μὲ τὴ Γηρυονομαχία στὸ Μόναχο, ἀπὸ τὰ πρῶιμότερα ἔργα του μετὰ τὸ 510, ἔχουν ἀπαραγνώριστὴ συγγένεια⁷⁵.

Τὸ θέμα περνάει στὸ μαθητὴ τοῦ Εὐθυμίδη, τὸ ζωγράφο τοῦ Κλεοφράδη, ποὺ σὲ πρῶιμα ἔργα του, ὅπως οἱ ἀμφορεῖς στὸ Βατικανὸ καὶ στὸ Μόναχο⁷⁶, σχεδιάζει πολλές φορές τὶς πτυχές στὰ ἀνδρικὰ ἱμάτια μὲ τὸν ἴδιο περίπου τρόπο ἀλλὰ χωρὶς κανονικότητα καὶ μὲ κάποια ἀνησυχία, χαρακτηριστικὴ μιᾶς διάλυσης τοῦ αὐστηρότερου ἀρχαικοῦ σχήματος. Στὸν παναθηναϊκὸ ὅμως ἀμφορέα τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὴ Νέα Ὑόρκη⁷⁷, σύγχρονο μὲ τοὺς δυὸ προηγούμενους, οἱ κυματιστὲς πτυχές τοῦ ἱματιοφόρου στὴ σκηνὴ τοῦ παγκρατίου, εἶναι πιὸ συγγενικὲς μὲ τὶς παλιότερες ἀντίστοιχες τοῦ Εὐθυμίδη. Ἡ παρυφὴ τοῦ ἱματίου ἐδῶ, τονισμένη μὲ μιὰ πορφυρὴ γραμμὴ, θυμίζει πολὺ τὴν παρυφὴ στὸ ἀνάγλυφο.

Ὁ ἱματιοφόρος τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη μᾶς εἰσάγει στὴν παράσταση τοῦ θέματος στὸν μελανόμορφο. Ὑπάρχει ἐκεῖ, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμάσιος⁷⁸, πολὺ συχνὴ ἐπίσης στοὺς Northampton ἀμφορεῖς⁷⁹, ἡ εὐθεία ἢ καμπύλη τρεμουλιαστὴ γραμμὴ ποὺ γεμίζει λοξὰ ἢ κάθετα σὲ ἀραιὰ διαστήματα τὸ ἔνδυμα. Εἶναι ἡ ἴδια ἐκείνη πτύχωση ποὺ συναντήσαμε στὴ γλυπτικὴ (βλ. πιὸ πάνω). Στὸν ὕστερο μελανόμορφο, γενικὰ, ὑπάρχει συχνότερα τὸ εἶδος τοῦτο, παρὰ οἱ πτυχές μὲ τὸν εὐρὸ

70. Langlotz, δ.π.π. σ. 88.

71. Π. χ. στὸν ἀμφορέα τοῦ Μονάχου 2307.

72. Ἀριθ. 1342, Payne, δ.π.π. πίν. 1271. G. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*^a εἰκ. 275.

73. Βλ. ὑποσημ. 6.

74. Ἀριθ. 624, Beazley, δ.π.π. σ. 28, Herford, *A Handbook of Greek Vase - Painting* πίν. I, e.

75. Ἀριθ. 2620, Beazley, δ.π.π. σ. 16 F. R. πίν. 22, Pfuhl, δ.π.π. 391.

76. Βατικανὸ 496 Beazley, δ.π.π. σ. 182, Hoppin, δ.π.π. πίν. 40, Pfuhl, δ.π.π. 376, Μόναχο 2305, Beazley, δ.π.π., Hoppin, δ.π.π. πίν. 41, Pfuhl, δ.π.π. 372 - 373.

77. Beazley, ABV σ. 404 αριθ. 8, CVA USA12 Metr. Mus. 3 πίν. 42.

78. Ὅπως π.χ. στὸ λευκὸ χιτῶνα τοῦ Διονύσου στὸν ἀμφορέα στὸ Μόναχο 1383 (S. Karouzou, *Amasis Painter* πίν. 3), στὰ ἱμάτια τῶν μορφῶν τῶν ἀμφορέων στὸ Βερολίνο 1690 καὶ 3210 (Karouzou, δ.π.π. πίν. 9 καὶ 26 - 7). Ἀκόμη, σὲ νεώτερα ἀγγεῖα του, ὅπως μιὰ οἰνοχόη στὸ Βατικανὸ 432 (Karouzou, δ.π.π. πίν. 41).

79. Langlotz, δ.π.π. σ. 16.

κυματισμό. Αὐτὲς ταιριάζουν καλύτερα στὸν ἐρυθρόμορφο, γιατί ἀπαιτοῦν μεγαλύτερη εὐλυγισία σχεδίου, πὺν αὐτὸς διαθέτει. Ὅταν ὁ Ψίαξ στὸ μελανόμορφο πινάκιο τοῦ Βρετ. Μουσείου⁸⁰ πὺν χρονολογεῖται μετὰ τὸ 510, προσπαθεῖ ν' ἀποδώσῃ τὶς πλατιεὺς πτυχεὺς τοῦ ἱματίου τοῦ καθιστοῦ Διονύσου μὲ εὐρὺ κυματισμὸ ἀπὸ ἐπίδραση φανερά τοῦ ἐρυθρόμορφου, δὲν καταφέρνει μὲ τὸ χάραγμα νὰ φτάσῃ στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἵωνα χρονολογοῦνται ἀρκετὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα⁸¹ πὺν δέχονται τὴν πτύχωση αὐτή. Εἶναι ὅμως ἔντονος συνήθως ὁ μανιερισμός, ὑπάρχει ἀκαμψία κι ἐκδηλῇ ἡ ἐπίδραση τοῦ ἐρυθρόμορφου⁸².

1965

Ι. Α. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

80. B. 589, JHS 29 (1909) πίν. XI (ἀριστερά).

81. Παραδείγματα : Ὁ ἀμφορέας στὴ Bologna (CVA Italia 7 πίν. 13) στὴ μορφὴ τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ ἀμφορέας στὴν California (CVA USA 5 πίν. XX, 2 - XXI, 2a) σύγχρονος μὲ τὰ ἔργα τοῦ ζωγρ. τοῦ Ἀχελώου, στὴ μορφὴ τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ ἀμφορέας στὸ Würzburg 213 (E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg πίν. 40 - 42) πὺν ὁ Beazley (ABV σ. 395) φέρνει κοντὰ στὸ ζωγρ. τοῦ Μονάχου 1519 τῆς ἐποχῆς τοῦ Λεάγρου, ὁ ἀμφορέας στὴ Bologna (CVA Italia 7 πίν. 17) στὴ γυναικεία μορφὴ πλάι στὸν Ἡρακλῆ καὶ στὸν ἱματιοφόρο τῆς ἄλλης ὄψης· ἐδῶ ὑπάρχει πάντως λιγότερη ἀκαμψία καὶ ὁ ζωγράφος πλησιάζει στὸ χειρισμὸ τοῦ θέματος τὸν Εὐθυμίδη καὶ τὸν γλύπτη τῆς στήλης.

82. Τέτοια πτύχωση ἀπαντᾷ καὶ ἀργότερα μέσα στὸν 5ο αἶωνα. Ἀναφέρομε ἐδῶ τὴν κύλικα τοῦ Μάκρωνος (Villa Giulia + Heidelberg CVA Deutschland 4 πίν. 165). Τὸ ἐνδυμα ὅμως εἶναι παχύ, περιβάλλει τὸ σῶμα χαλαρὰ καὶ λείπει ἡ λεπτὴ κλιμάκωση τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ 6ου αἵωνα.

ΘΡΑΥΣΜΑ ΧΑΡΑΚΤΗΣ ΣΤΗΛΗΣ

(Πί ν. 47-48)

Παλιό απόκτημα του Ἑθνικοῦ Μουσείου* (ἀριθ. 4526) με ἄγνωστη προέλευση, εἶναι τὸ κομμάτι ἀπὸ τὸ κατώτερο μέρος μιᾶς ἀρχαϊκῆς ἐπιτύμβιας στήλης με χαρακτὴ παράσταση ποῦ δημοσιεύεται ἐδῶ¹ (Πί ν. 47α).

Τὸ μάρμαρο, πεντελικό, δείχνει ὅτι ἦταν στημένη σ' ἓνα αὐτικὸ νεκροταφεῖο. Ἀριστερὰ μόνο σώζεται τὸ ἀρχικὸ πλάγιο πέρασ με ἴχνη ντεσιλίδικου. Πίσω δὲν διακρίνονται ἴχνη ἐπεξεργασίας. Ὑψος (στή μπροστινὴ ὄψη) 0,185, πλάτος 0,38, πάχος 0,084 μ. Τὸ μήκος τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ εἶναι 0,24 μ.· ἂν δεχθοῦμε τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸ ἀριστερὸ ποῦ πρέπει νὰ πλησίαζε ἢ νὰ ἔφτανε ὡς τὴν ἄκρη, μποροῦμε ν' ἀποκαταστήσουμε τὸ πλάτος περίπου σὲ 0,40 μ.

Τὴν ἐπιφάνεια τῆς στήλης στόλιζε ἡ μορφή τοῦ νεκροῦ ὀρθοῦ πρὸς τὰ δεξιά· μπορεῖ νὰ ἦταν νέος γυμνὸς ἢ με ἱμάτιο ἢ καὶ πολεμιστής. Ἐμείναν μόνο τὰ δύο λεπτὰ πόδια, μάρτυρες τῆς ραδινῆς μορφῆς : τοῦ ἀριστεροῦ ποῦ προβάλλεται λείπουν τὰ δάκτυλα, ἀλλὰ σώζεται μέρος τῆς κνήμης με τὸν ἀστράγαλο σὰν ἀγκίστρι στραμμένο πρὸς τ' ἀριστερά. Ἡ κνήμη τοῦ δεξιοῦ δὲ σώθηκε, τὸ πόδι ὅμως διατηρεῖται ἀκέραιο, με τέσσερα δάκτυλα, φανερά ἀπὸ ἀδεξιότητα τοῦ χαρακτῆ (βλ. π.κ.). Ἡ φτέρνα εἶναι λεπτὴ, ἡ καμάρια μεταφέρεται ἀφύσικα στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ. Τὰ νύχια δὲ χαράχτηκαν. Δὲ φαίνεται νὰ παραστάθηκε ἐπίσης τὸ κόκκαλο πάνω ἀπὸ τὴ φτέρνα, στοιχεῖο ποῦ δηλώνεται κανονικὰ σὲ ἀνάγλυφες παραστάσεις καὶ πολὺ συχνὰ στὴν ἀγγειογραφία. Τὸ χάραγμα τοῦ σχεδίου εἶναι βαθύ, κάποτε ἢ μιὰ πλευρὰ εἶναι πλατύτερη καὶ τότε ὀρισμένα στοιχεῖα ἐξαίρονται σὰν ἀνάγλυφα, ὅπως τὸ μεγάλο δάκτυλο.

Τὴν παράσταση χώριζε, ἀπὸ τὸ κάτω τμήμα τῆς στήλης, μιὰ ὀριζόντια χαρακτὴ γραμμὴ (μέρος τῆς σώθηκε κάτω ἀριστερὰ) ποῦ πολὺ ἀπέχει γιὰ ν' ἀποτελῇ τὸ ἔδαφος. Ὅμοια σχεδὸν καὶ στὸ μοναδικὸ ἀκέραιο παράδειγμα χαρακτῆς στήλης, στὸ Λοῦβρο², ἀπέχει ἡ γραμμὴ ποῦ χωρίζει τὴ λεία ἐπιφάνεια ἀπὸ τὸ κάτω ἄπεργο μέρος. Ἐκεῖ ὅμως ὑπάρχει τόση ὀριζόντια διάθεση στὰ πέλματα, ὥστε δίνεται ἡ ἐντύπωση ὅτι ἡ μορφή πατεῖ στέρεα στὴ γῆ. Ἐδῶ ἡ γραμμὴ ποῦ σχηματίζει τὴ λεπτὴ φτέρνα, τὴν καμάρια, τὴ διόγκωση πλάι στὸ μικρὸ δάκτυλο καὶ τὸ περίγραμμα τῶν ἀκροδακτύλων, με τὸν ἀνώμαλο κυματισμὸ τῆς, μοιάζει νὰ ἐγγίξει ἀνάλαφρα τὴ γῆ, ἀκόμη κι ἂν ὑποθέσουμε ὅτι εἶχε δηλωθῇ τὸ ἔδαφος με χρῶμα ποῦ χάθηκε. Μπορεῖ ἀκόμη μιὰ σειρὰ κοσμημάτων νὰ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὰ πόδια καὶ στὴ γραμμὴ³.

* Τὸν κ. καὶ τὴν κ. Καρούζου θερμὰ εὐχαριστῶ γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς δημοσίευσης.

1. Μνεῖα τοῦ ὑπόλοιπου αὐτοῦ τῆς στήλης γίνεται ἀπὸ τὸν W. H. Schuchhardt (H. Schrader, Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis σ. 312).

2. Mon. Piot XXXVII (1940) σ. 46 κ.έ., G. M. A. Richter, The Archaic Gravestones of Attica³ εἰκ. 138, 139.

3. Ἀνάλογα στὴ στήλη ἀπὸ τὴν Ἰκαρία (Ἑθν. Μουσ. 3071, Richter, δ.π.π. εἰκ. 129) μιὰ χαρακτὴ γραμμὴ ὀρίζει σειρὰ ἀπὸ ρόδακες στὸ πάνω μέρος τοῦ προεξέχοντος κάτω τμήματος τῆς στήλης ποῦ πατεῖ ἡ ἀνάγλυφη μορφή σὰ σὲ πλίνθο.

Δὲ γνωρίζομε ἂν τὸ κατώτερο τμήμα εἶχε ἰδιαίτερη παράσταση, γιατί στή λίγη ἐπιφάνεια κάτω ἀπὸ τὴ γραμμὴ δὲ σώθηκαν ἴχνη χρώματος ἢ χαράγματος.

Εἶναι φανερό ὅτι στή χαρακτὴ αὐτὴ στήλη ἐκδηλώνεται ἡ τάση τῆς τέχνης τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ βου π. Χ. αἰώνα γιὰ λεπτὰ πόδια, ὅπως περίσσια ἐμφανίζεται στήν ἀγγειογραφία, ποὺ τόσο συγγενεὺ μετὸ χαρακτὸ ἔργο.

Ὅρισμένα ἐπίσης χαρακτηριστικὰ τῶν ποδιῶν ἀπαντοῦν σὲ ζωγράφους τῆς ἐποχῆς : ἡ καμάρια στήν ἐξωτερικὴ πλευρά⁴, στοιχεῖο ποὺ κάνει τὸ πόδι ν' ἀκροπατᾷ, καὶ τὸ σχῆμα ποὺ παίρνει ὁ ἀστράγαλος⁵.

Μιά γενικὴ ἐπισκόπηση τῆς παράστασης τῶν ποδιῶν ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα σὲ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν Πλαστικὴ καὶ τὸ Ἀνάγλυφο, μπορεῖ νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ μετὸ περισσότερη ἀκρίβεια στὴ βαθμίδα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης ποὺ ἀνήκει ἡ ἐπιτύμια αὐτὴ στήλῃ⁶.

Στοὺς κούρους τῆς Ν. Ὑόρκης⁷ (Πίν. 48α) καὶ τοῦ Σουνίου⁸, τὰ πόδια εἶναι στιβαρά, τὰ δάκτυλα μ' ἐλαφρότατη μόνο δήλωση τῶν ἀρθρώσεων εἶναι παράλληλα καὶ ἔχουν μιὰ γενικὴ κλίση πρὸς τὰ κάτω.

Τὸ « ἄπλωμα » αὐτὸ συνεχίζουν καὶ τὰ πόδια τοῦ κούρου τῆς Τενέας⁹ (Πίν. 48β) πρὸς τὰ μέσα τοῦ αἰώνα· στὰ λεπτοφυῆ ὅμως αὐτὰ πόδια, τὸ μῆκος τῶν δακτύλων ἐλαττώνεται κλιμακωτὰ ἀπὸ τὸ μεγάλο κι ἐνῶ τὰ ἄλλα κλίνουν καὶ σὰ νὰ γαντζώνουν στὴ γῆ, αὐτὸ ἐγίνε ὀριζόντιο. Ἡ μέσα ἀρθρωση τονίζεται ἰσχυρά. Τὸ πόδι πατάει τώρα ἐλαστικὰ καὶ μιὰ ἔνταση τὸ κατέχει, ἄγνωστη πρὶν. Ἡ ἴδια ἐνέργεια στήν ἀνταπόκριση μετὸ ἔδαφος ὑπάρχει καὶ στὰ πόδια τοῦ « ἀνατολικοῦ κολοσσοῦ » τῆς Σάμου¹⁰. Τὸ πόδι τοῦ Μοσχοφόρου τῆς Ἀκρόπολης¹¹ καὶ τῆς στήλης στὴ Ν. Ὑόρκη¹², ἐκφράζουν στὴν

4. Π.χ. στὸν ζωγράφο τοῦ Ἀνδοκίδη (ἀμφορεὺς στὸ Μόναχο, Pfuhl 315), στὸν Εὐφρόνιο (κρατὴρ στὸ Arezzo, Pfuhl 395), στὸν Εὐθυμίδη· στίς γοργὰ κινούμενες μορφὲς τοῦ τελευταίου, ὅπου τὸ πόδι ἐγγίζει τὴ γῆ μετὰ τὰ δάκτυλα, τὸ στοιχεῖο τοῦτο ἀπαντᾷ κανονικά. Στὸν Φιντία (ἀμφορεὺς στὸ Λοῦβρο G 42 F.R. πίν. 112, Pfuhl 383) στὸν Ὑπσι (ὕδρια στὸ Μόναχο, Hoppin, Handbook II 121, Hoppin, Euthymides πίν. 35).

5. Στὸν Φιντία (κύλιξ τοῦ Ἀλκυονέως, Hop. Euth. πίν. XXV, F. R. πίν. 32, κύλιξ στὴ Βαλτιμόρη Hop. Euth. σ. 100 εἰκ. 17, Pfuhl 384). Συνήθως ὁ ζωγράφος αὐτὸς προσθέτει πλάι μιὰ μικρὴ καμπύλη γραμμῇ. Στὸν ζωγρ. τοῦ Κλεοφράδου (ἀμφορεὺς στὸ Würzburg 507, Pfuhl 377, Hop. Euth. πίν. 12, ἀμφορεὺς στὸ Μόναχο 2305, Hop. Euth. πίν. 41, Pfuhl 372 - 3, κύλικες στὸ Cab. de Médailles Beazley, Kleofradesmaler πίν. 9, 14, 15, 3)· ἐδῶ τὸ ἀγκίστρι εἶναι στραμμένο πρὸς τὴ φορὰ τοῦ ποδιοῦ καὶ ὄχι ἀντίθετα, ὅπως στὴ στήλῃ καὶ στὸν Φιντία. Παρόμοια εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση ἀργότερα στὸν Μάκρωνα (Pfuhl 439, Hop. Handbook II 41, 43, 53). Στὸν Δοῦρι ἡ μορφή τοῦ ἀστραγάλου συνδέεται μετὰ τὸ σχῆμα τοῦτο· τὸ αἶσθημα ὅμως εἶναι ἄλλο καὶ ἡ καμπύλη γίνεται γωνία (Pfuhl 455, 460).

6. Διαγράφεται ἐδῶ μιὰ φανερὴ γενικὴ ἐξέλιξη, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ἀποδόσεις σὲ σχολὲς ἢ καλλιτέχνες. Κάποιους σταθμοὺς τῆς ἐξέλιξης στήν παράσταση τοῦ ποδιοῦ σὲ ἀττικὰ ἔργα ἀπὸ τὸ πρῶτο στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ βου αἰώνα σημειώνει ὁ F. Eichler (Jahreshefte XVI (1913) σ. 90 - 91). Συγκεντρώνει ὅμως ἔργα ποὺ ἀπέχουν χρονικὰ μεταξύ τους. Μέσα στήν ὅλη πορεία ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὡς τὰ τέλη τοῦ αἰώνα γίνεται αἰσθητὸ τὸ πλησίμα στὴ φύση, ἀλλὰ περισσότερο ἡ τάση γιὰ τὴν πλαστικὴ ἔκφραση κάθε φορὰ ἑνὸς ἰδανικοῦ, σφραγισμένη μετὸν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη.

7. G. M. A. Richter, Kouros³ εἰκ. 25 - 27, σχ. σ. 42.

8. Richter, δ.π.π. εἰκ. 33 - 34.

9. Richter, δ.π.π. εἰκ. 247 - 248.

10. E. Buschor, Altsamische Standbilder I πίν. 13, 14.

11. H. Payne, Archaic Marble Sculpture from the Acropolis πίν. 4, 3 - 4.

12. Richter, Gravestones³ ἀριθ. 33 εἰκ. 95, 175.

Ἀττική τὴν τάση τῶν χρόνων τούτων, μὲ καίρια χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα καὶ περίτεχνη πλαστικὴ διατύπωση. Ἀπὸ ἄλλη πλαστικὴ ἀρχὴ ποὺ φτάνει ἕως τοὺς κούρους τοῦ Σουνίου καὶ τῆς Ν. Ὑόρκης πηγάζουν τὰ πόδια τοῦ δορυφόρου καὶ τῆς Γοργοῦς στὴ στήλη ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο¹³.

Μετὰ τὰ μέσα τοῦ αἵωνα ἡ ἔνταση δυναμώνει. Τὰ νευρώδη πόδια τοῦ κούρου τῆς Ἀκρόπολης 665¹⁴ (Πίν. 48 γ) καὶ τοῦ κούρου τοῦ Πτώου ἀριθ. 30¹⁵ πατοῦν στὴ γῆ μὲ καινούρια ἐλευθερία. Ἡ δὴλωση τῶν ἀρθρώσεων εἶναι ἰσχυρὴ, τὸ μικρὸ δάκτυλο κλίνει πρὸς τὰ μέσα, τὰ ἄκρα τῶν ἄλλων λυτρώθηκαν ἀπὸ τὸ σκύψιμο στὴ γῆ. Τοῦ κούρου τοῦ Πτώου τ' ἀκροδάκτυλα ἄρχισαν κιόλας νὰ γυρίζουν ἐλαφρὰ ἐπάνω καὶ τὸ δεύτερο πᾶει νὰ γίνη μακρύτερο ἀπὸ τ' ἄλλα.

Γύρω στὸ 530 π. Χ., τὰ πόδια τῆς στήλης στὴ Ν. Ὑόρκη¹⁶, τῆς στήλης στὴν Ἀγορὰ¹⁷ καὶ τῆς στήλης στὸ Museo Barracco¹⁸ ὁλοκληρώνουν τὴν ἐξέλιξη ὧν τῶν δυνατοτήτων ποὺ ἔκρυβε ἡ δυναμικὴ μορφή τῶν ποδιῶν τῶν κούρων τῆς Ν. Ὑόρκης καὶ τοῦ Σουνίου. Τὰ δάκτυλα μακριὰ, ἐλεύθερα, γλιστροῦν πρὸς τὰ ἔμπρῳς. Ἡ διαφορὰ τοῦ μήκους των μεγαλώνει, ὥστε ἡ γραμμὴ ποὺ ὀρίζει τὰ ἄκρα νὰ σπάζη σὰ μιὰ τεθλασμένη ἔλλειψη. Τὸ μεγάλο, ποὺ εἶναι ἀκόμη τὸ πιὸ μακρὺ, κάμπτεται ἔντονα πρὸς τὰ πάνω. Πιο προχωρημένα εἶναι τὰ πόδια ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τῆς Γίγαντομαχίας στὴν Ἀκρόπολη¹⁹. Ἐδῶ τὸ δεύτερο δάκτυλο κερδίζει τὸ μεγαλύτερο μήκος²⁰, οἱ κόμποι τῶν ἀρθρώσεων φουσκώνουν σύμμετρα καὶ τὸ σύνολο δένεται σφιχτότερα. Ἡ δύναμη ποὺ πλάθει τὰ πόδια αὐτὰ ἔρχεται ἀπὸ τὸ πόδι τοῦ Μοσχοφόρου καὶ τοῦ κούρου τῆς Ἀκρόπολης 665.

Μὲ τὰ πόδια τῆς χαρακτῆς στήλης στὸ Λοῦβρο²¹ ἡ καινούρια αἴσθησις φανερώνεται καθαρότερα. Τὰ μακριὰ δάκτυλα εἶναι ὀριζόντια καὶ τὰ ἄκρα στρέφουν κανονικὰ πιά ἐπάνω.

Τὴ νέα αὐτὴ τάση ὁλοκληρώνουν, στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἵωνα, τὰ πόδια τοῦ Ἀριστοδίκου²² καὶ τοῦ Ἀριστίωνος²³. Τὸ ἐξαίρετο πλάσιμο τῶν δακτύλων, ἡ χαριτωμένη στροφή τῶν ἄκρων, ἡ κομπὴ ἀρθρώσεως, ὑπηρετοῦν μιὰ μεγαλύτερη ἐνότητα καὶ συγκέντρωση τῶν στοιχείων. Τὰ δάκτυλα παύουν νὰ ρέουν, τὸ ἄπλωμα, ἡ φυγόκεντρη τάση τῶν παλιότερων ἐδῶ ἀντιστρέφεται καὶ μὲ μιὰ συγκρατημένη ἔντασις τὰ στοιχεῖα συμμαζεύονται σὲ πυκνὴ συναρμογή. Τὰ ἀντίστοιχά τους στὴν ἀγγειογραφία συναντοῦμε στὸν Εὐφρόνιο, στὸν Εὐθυμίδη καὶ στὸν Φιντία.

Ἡ χαριτωμένη καὶ φωτεινὴ ἔκφρασις τῶν ποδιῶν αὐτῶν δὲν εἶναι ἡ τελευταία λέξις τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ἡ διάλυσις τῆς γερῆς συναρμογῆς θὰ ἔρθῃ σὰν τελευταία φάσις τῆς ἐξέλιξης καὶ σὰ φαινόμενο τῆς ἐκλέπτυνσης τοῦ τέλους τῆς ἐποχῆς. Τὸ θαμπωτικὸ

13. Richter, δ.π.π. ἀριθ. 27 εἰκ. 83 - 85.

14. Richter, Kouroi³ εἰκ. 436, Buschor, Fr. Jünger. εἰκ. 112.

15. Richter, δ.π.π. εἰκ. 437.

16. Richter, Gravestones³ εἰκ. 127.

17. Richter, δ.π.π. εἰκ. 131.

18. Richter, δ.π.π. εἰκ. 154.

19. Ἀριθ. 4097, 4098 H. Payne, δ.π.π. πίν. 38, 1, 2, 6.

20. Γιά τὴ σχέση τοῦ μήκους ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καὶ τὸ δεύτερο δάκτυλο βλ. Winter, AM XIII (1888) σ. 128 - 129, Dickins, Catalogue σ. 27 σημ. 1, F. Eichler, δ.π.π. σ. 91.

21. Βλ. σημ. 2.

22. X. Καρούζου, Ἀριστοδίκος πίν. 4.

23. Richter, Gravestones³ εἰκ. 156, 180.

πόδι από άγαλμα κόρης στην 'Ακρόπολη αριθ. 136²⁴ και τὸ πόδι ποὺ ἀνήκει στὴν κόρη 674²⁵ ἀντιπροσωπεύουν τὸ στάδιο τοῦτο. Μὲ λυμένες σχεδὸν τὶς ἀρθρώσεις καὶ κρυμμένη ἔνταση πατοῦν τὰ πόδια μὲ τὴ λεπτότατη πλαστικὴ διατύπωση καὶ τὴν ἄκρα εὐαισθησία. Ἡ ὕλική πυκνότητα λιώνει σὲ ἀλαβάστρινη διαφάνεια καὶ μιὰ ἐσωτερικὴ λάμψη τὰ περιχύνει μ' ἓνα φῶς μελιχρό²⁶. Μόνο μιὰ τέτοια εἰκόνα ποδιοῦ εἶναι δυνατό ν' ἀκολουθήσει ἡ παράσταση στὸ θραῦσμα τῆς στήλης. Πέρα ἀπὸ τὴν ὅμοια καλλιτεχνικὴ βούληση ὑπάρχουν καὶ σὲ λεπτομέρειες συγγενικὰ στοιχεῖα : τὸ φούσκωμα πλάι στὸ μικρὸ δάκτυλο, ἡ ἀνεπαίσθητη ἄρθρωση, ἡ πρὸς τὰ πάνω στροφὴ τοῦ μεγάλου καὶ ἡ ἀντίθετη κλίση τῶν ἄλλων εἶναι ὅμοια μὲ τῆς κόρης αριθ. 136. Ἀλλὰ προσπαθώντας ὁ χαράκτης ν' ἀποδώσει τὴν ἴδια μορφικὴ ἰδέα, δὲν μπόρεσε νὰ φτάσει τὴν εὐαίσθητη παρατήρηση τοῦ γλύπτη τῆς κόρης, οὔτε νὰ ξεπεράσει τὴ δική του ἀδεξιότητα. Ἡ γραμμὴ τῶν δακτύλων ποὺ ἔπρεπε νὰ γίνουν μακριά, ἀπαλά, εἶναι βασανισμένη. Κι ἀπὸ ἀδυναμία ν' ἀποδοθῇ μὲ σχέδιο τὸ πλάτος τοῦ ποδιοῦ, τὰ δάκτυλα, ποὺ γι' αὐτὸ ἔγιναν τέσσερα, συσφίγγονται μεταξὺ τους καὶ τὸ μεγάλο μακραίνει τόσο, ὥστε χάνει τὴν ὀργανικὴ του συνοχὴ μὲ τὸ σύνολο. Ἔτσι ὁ χαράκτης ἀποτυχαίνει νὰ στήσι τὸ πόδι μέσα στὸ χῶρο καὶ νὰ δώσει μαζί τὴν ἔννοια τοῦ βάθους στὴν παράσταση, ὅπως μερικὰ χρόνια πρὶν εἶχε θαυμαστὰ καταφέρει ὁ καλλιτέχνης τῆς στήλης στὸ Λοῦβρο.

Παράλληλες μορφές στὴν ἀγγειογραφία βρίσκονται σὲ ἀγγεῖα τοῦ τέλους τοῦ 6ου αἰώνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ ἐπόμενου. Περισσότερο ἀπ' ὅλα ἡ κύλιξ τοῦ Πειθίνου στὸ Βερολίνο μᾶς δίνει μιὰ σειρὰ ποδιῶν καὶ πρὸ πάντων τοῦ Πηλέως καὶ τῆς Θέτιδος στὴν ἐσωτερικὴ παράσταση²⁷ (Π ι ν. 47 β) ποὺ τὰ συνδέει μὲ τὰ παραπάνω ὄχι μόνο ἡ ἐποχὴ, ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια καλλιτεχνικὴ τάση.

Ἀντιπροσωπευτικὲς ἐκφράσεις σὰν αὐτὲς ἀπηχοῦν τὰ πόδια τῆς στήλης²⁸. Πρέπει γιὰ τοῦτο τὸ ἔργο νὰ τοποθετηθῇ ἴσα - ἴσα στὰ τέλη τοῦ αἰώνα, σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τῆς ἀρχαϊκῆς ἐπιτύμβιας τέχνης στὴν Ἀττικὴ.

Τὸ εἶδος τῶν χαρακτῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν, καλλιεργεῖται στὴν Ἀττικὴ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 6ου αἰώνα. Ἡ πῶρινη στήλη τοῦ Κεραμεικοῦ²⁹ μὲ χαρακτὰ διακοσμητικὰ

24. Schrader, δ.π.π. πίν. 111, Payne, δ.π.π. πίν. 44.

25. Ἀκρόπολη αριθ. 479 Schrader, δ.π.π. πίν. 67, Payne, δ.π.π. πίν. 121, 3.

26. Τὴν ἴδια αὐτὴ ποιότητα ἔχουν καὶ τὰ πόδια τοῦ ἀρ. 510 (Μ. Ἀκρόπολης) (Schrader, δ.π.π. πίν. 110) ποὺ πολὺ μοιάζουν μὲ τοῦ ἀριθ. 136. Τὸ πόδι τοῦ ἱππέα ἀρ. 700 (ἐδῶ Π ι ν. 48 δ) (Schrader, δ.π.π. ἀριθ. 314 πίν. 140) ἀνήκει στὸ ρυθμὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἀλλὰ σὲ ἄλλη τεχντροπία· μαζί πάει καὶ τὸ πόδι ἀριθ. 485 (Schrader, δ.π.π. ἀριθ. 314 εἰκ. 254).

Ἀμέσως μετὰ μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε, μέσα στὴν καθολικὴ μεταβολὴ τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 5ου αἰώνα καὶ τὴ διαφορετικὴ ἔκφραση στὴ μορφή τοῦ ποδιοῦ. Τὰ πόδια τῆς κόρης τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 684 (Schrader, δ.π.π. ἀριθ. 55 πίν. 81) κρατοῦν ἀκόμη κάτι ἀπὸ τὴν ἐλαστικότητα τοῦ τέλους τοῦ 6ου αἰώνα, ἀλλὰ γίνανε ἀσφαλῶς πιὸ βαριά. Καὶ τὰ πόδια τῆς κόρης τοῦ Εὐθυδίκου, ὅπως λέει ὁ Payne (δ.π.π. σ. 29), εἶναι βαρύτερα, πιὸ συμπαγῆ, τονίζεται σ' αὐτὰ περισσότερο ἡ στερεότητα παρὰ ἡ ἐλαστικότητα τοῦ ποδιοῦ.

27. Ἀριθ. 2279 P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen πίν. 24, 1, 25, Pfuhl 417.

28. Ἡ ὁμοιότητά τους μὲ τὰ πόδια τοῦ Πειθίνου εἶναι ἔντονη καὶ στὴ γενικὴ μορφή καὶ σὲ λεπτομέρειες.

29. Richter, Gravestones³, εἰκ. 29 - 30. Buschor, AM LI (1926) σ. 142 κ.ἐ. πίν. VIII 3. Ἀπὸ παρόμοια στήλη προέρχεται καὶ τὸ κομμάτι μὲ χαρακτὴ διακόσμηση στὸ Breitbrun. Buschor, δ.π.π. σ. 145 εἰκ. 4, Richter, Gravestones³, εἰκ. 26.

θέματα, πρέπει ν' ανήκη στο πρώτο τέταρτο και οι χαρακτές στήλες του Βερολίνου³⁰ και της Πνύκας³¹, χρονολογούνται στο δεύτερο.

Η στήλη του Έθνικοῦ Μουσείου που δημοσιεύεται τώρα, και πρό πάντων ή στήλη του Λούβρου, σάν ἔργο ἐξαίρετης ποιότητας, δείχνουν τήν ἀκμή τῆς τεχνικῆς αὐτῆς στήν ἐπιτύμβια τέχνη ἕως τὸν ὕστερο 6ο αἰώνα.

Στὶς τελευταῖες ἄλλωστε δεκαετίες παρατηρεῖται καὶ μιὰ εὐρύτερη διάθεση γιὰ δημιουργία ζωγραφιστῶν στηλῶν. Ὅλα τὰ παραδείγματα ποὺ σώθηκαν προέρχονται ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο³². Τὸ γεγονὸς δὲν εἶναι ἀσχετο μὲ τὴ μεγάλη ἀκμή τῆς ζωγραφικῆς τὴν ἐποχὴ αὐτῇ· μάρτυρας τρανὸς εἶναι ἡ ἀνθήση τῆς ἐρυθρόμορφης ἀγγειογραφίας. Οἱ μορφὲς τῶν ζωγραφιστῶν στηλῶν σὲ τίποτε δὲ θὰ διέφεραν ἀπὸ παραστάσεις στὴ μνημειώδη ζωγραφικὴ.

Ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος, ἀναντίρρητη εἶναι ἡ συγγένεια ἐνὸς χαρακτοῦ ἔργου μὲ τὴ ζωγραφικὴ, ἀφοῦ ἔχουμε καθαρὸ σχέδιο καὶ μάλιστα χρῆση χρώματος γιὰ τὶς λεπτομέρειες καὶ τὸ βάθος³³. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ σχέση δημιουργεῖ, τώρα ποὺ ἀκμάζει ἡ ζωγραφικὴ, καὶ χαρακτὲς μορφῆς τῆς στάθμης τοῦ νέου στὴ στήλη τοῦ Λούβρου. Ὁ Charbonneaux ἐτόνισε τὶς ἀναλογίες ἀνάμεσα στὴν παράσταση αὐτὴ καὶ τὴν ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία³⁴ καὶ ὁ Pfuhl³⁵ προσπάθησε ν' ἀναγνωρίσῃ ἐδῶ τὸ χέρι τοῦ ἀγγειογράφου Εὐφρονίου.

Ἦταν ὅμως οἱ χαρακτὲς ζωγράφοι ἢ γλύπτες ;

Ἡ ἀπάντηση τοῦ Charbonneaux στὸ ἐρώτημα τοῦτο³⁶, ὅτι μᾶλλον γλύπτης πρέπει νὰ λογιστῇ ὁ κατασκευαστὴς ἐνὸς χαρακτοῦ ἔργου, ἔχει πολὺ βάρος. Ἡ ἐργασία στὸ μάρμαρο, ἡ ἀγαλματώδης ἐμφάνιση τῶν μορφῶν καὶ ἡ ἐξοικείωση τῶν γλυπτῶν στὴ χρῆση τοῦ χαράγματος καὶ τοῦ χρώματος, συνηγοροῦν. Πραγματικὰ ὅμως, ἡ χρωματικὴ διακόσμηση περιόπτων πλαστικῶν ἔργων, ὅπως ἐμφανίζεται πάντοτε καὶ ἰδιαίτερα τὴν ἐποχὴ αὐτὴ στὰ ἐνδύματα π.χ. τῶν κορῶν, ἀπαιτεῖ πολλὰς φορὲς ἀληθινὴ ζωγραφικὴ ἀγωγή : Ἰδιαίτερα τόνιστηκε ἐξ ἄλλου ἡ στενὴ ἐπαφὴ καὶ ἡ ἐπίδραση ἀνάμεσα στοὺς ζωγράφους καὶ τοὺς γλύπτες τὴν ἐποχὴ τοῦτη, ὅταν μάλιστα τόσα ζωγραφικὰ μέσα δανειζόταν ἡ πλαστικὴ³⁷. Ὁ γλύπτης Ἐνδοῖος εἶναι πιθανῶς ὁ ζωγράφος τῆς ἐνθρονῆς μορφῆς στὴ βάση τοῦ κούρου τοῦ Νειλωνίδου³⁸ ποὺ εἶναι ἔργο δικό του. Στὸ κομμάτι τῆς ζωγραφιστῆς στήλης στὴ Ν. Ὑόρκη³⁹, τὰ περιγράμματα, βαμμένα μαῦρα, ὅπως καὶ οἱ ἐσωτερικὲς λεπτομέρειες, ἐξέχουν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μορφή καὶ βρίσκονται στὸ ἐπίπεδο τοῦ κάμπου τῆς στήλης : εἶναι μιὰ τεχνικὴ ποὺ συνταιριάζει ἀνάγλυφο καὶ

30. Richter, *Gravestones*², εἰκ. 79. Buschor, *δ.π.π.* πίν. VIII, 1.

31. Ulf Jantzen, *Archaische Grabstele von der Pnyx* AA 1963 σ. 431 κ.έ.

32. Στήλη ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ (Richter, *Gravestones*², εἰκ. 146), στήλη Ἀντιφάνους (δ.π.π. εἰκ. 137), στήλη Ἀντιγένους (δ.π.π. εἰκ. 147), στήλη Λυσέα (δ.π.π. εἰκ. 159 - 160), θραῦσμα ἀπὸ τὸ κατώτερο μέρος στήλης στὸ Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 31 (δ.π.π. εἰκ. 163 - 164), θραῦσμα στήλης στὸ Βερολίνο (δ.π.π. εἰκ. 167), θραῦσμα ἀπὸ τὸ κατώτερο μέρος στήλης στὴ Ν. Ὑόρκη (δ.π.π. εἰκ. 170 καὶ σχ. στή σ. 49).

33. Ὅπως π.χ. στὴ στήλη τοῦ Λούβρου, Charbonneaux, *Mon. Piot* XXXVII (1940) σ. 58, 63 - 64.

34. Ὁ.π.π. σ. 64.

35. *Malerei und Zeichnung* σ. 74.

36. Ὁ.π.π. σ. 72.

37. K. Schefold, *Gr. Plastik I* σ. 24.

38. BCH 1922, 262 εἰκ. 8 πίν. 7.

39. Richter, *Gravestones*², ἀριθ. 72 εἰκ. 170 καὶ σχ. στή σ. 49.

ζωγραφική. Σύνθετη είναι ή εργασία και στη στήλη του Λούβρου (χάραγμα, χρώμα για ένταση των χαρακτών γραμμών και δήλωση λεπτομερειών του ενδύματος).

Μπορεί ο χαρακτήρας να ήταν γλύπτης· άλλ' όρισμένοι καλλιτέχνες είχαν άσφαλώς σύγκαιρη επίδοση στη γλυπτική και στη ζωγραφική. 'Η έκτέλεση μιᾶς χαρακτῆς παράστασης σὲ λίθινη στήλη θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἔργο δικό τους.

1965

Ι. Α. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΑΝΤΙΓΡΑΦΟ ΚΛΑΣΣΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

(Π í ν. 49 — 52)

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1965, ἡ Διεύθυνση τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου ἀποφάσισε τὴν τακτοποίηση κάποιων ἀρχαίων λιθίνων, μεγάλων κυρίως κομματιῶν, ποὺ ἀπὸ πολλὰ χρόνια βρίσκονται στὴν ἐξωτερικὴ βόρεια αὐλὴ τοῦ Μουσείου, τὴ γνωστὴ σὰν Ἑνω Αὐλὴ, καὶ ἀνέθεσε στὸν γράφοντα τὶς σχετικὲς ἐργασίες.

Τὰ ἀρχαῖα αὐτὰ ἦταν κυρίως ἀρχιτεκτονικὰ μέλη καὶ μερικὰ γλυπτὰ δευτερώτερης σημασίας, στὴν πρώτη τουλάχιστον ματιᾷ, τὰ περισσότερα ρωμαϊκῶν χρόνων. Ἀνάμεσά τους ὁμως βρέθηκε καὶ ὁ μαρμαρίνος κορμός, ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ παρακάτω (Π í ν. 49 - 51), ἔργο ἀσφαλῶς μὲ ἰδιαίτερη σημασία¹.

Πρόκειται γιὰ ἀνδρικό ἄγαλμα ἀπὸ πεντελικὸ μάρμαρο, σὲ φυσικὸ περίπου μέγεθος. Λεῖπει τὸ πάνω μισὸ τοῦ στήθους μὲ τὸ κεφάλι καὶ τὰ χέρια, ποὺ κανένα ὑπόλειμμα τους δὲ φαίνεται παρακάτω, καὶ τὰ πόδια ἀπὸ σημεῖο λίγο πρὶ πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα. Ἐπίσης ἔχουν σπάσει πολλὰ κομμάτια ἀπὸ τὶς πτυχές, ὅπου αὐτὲς ἐξεῖχαν, τὸ μεγαλύτερο μπροστὰ ἀπὸ τὸ δεξιὸ μηρὸ κι ἀνάμεσα στὰ πόδια.

Ἡ μορφή στεκόταν μὲ τὸ δεξιὸ πόδι στάσιμο², ἐνῶ τὸ ἄνετο ἀριστερὸ φέρνει τὸ γόνατο ἀρκετὰ ἐμπρὸς καὶ λίγο ἀριστερά. Ἡ κνήμη θὰ ἐρχόταν κάθετη ἢ πίσω· περισσότερο ἀπίθανη θὰ ἦταν ἡ ὑπόθεση πὼς ἐρχόταν ἢ κνήμη ἀκόμη πρὶ ἐμπρὸς. Ὁ πάνω κορμὸς ρίχνει τὸ βάρος τοῦ ἀριστερά καὶ λίγο πίσω, ἀφήνοντας νὰ τονιστῇ ὁ δεξιὸς γοφός, καὶ στρέφει ἐλαφρὰ δεξιὰ. Αὐτὸ μᾶς ἀναγκάζει νὰ εἰκάσουμε πὼς πιθανότατα τὸ βάρος θὰ μεταβιβαζόταν ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ κάποιο στήριγμα. Ἡ ἔλλειψη ἰχνῶν πάλι στὴ δεξιὰ πλευρὰ κάνει βέβαιο, ὅτι τὸ κάτω τουλάχιστον μέρος τοῦ δεξιοῦ βραχίονα δὲν ἀκουμποῦσε στὸ κορμί.

Τὸ ἐνδυμα, ἀπὸ ἀδρό, χοντρὸ ὕφασμα, πορπώνεται στὸν ἀριστερὸ ὄμο καί, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ στήθους καὶ τὴ δεξιὰ ὠμοπλάτη, ὅπως καὶ ὅλο τὸ δεξιὸ πλευρό, ζώνεται στὴ μέση σχηματίζοντας μικρὸ κόλπο, καὶ φτάνει κάτω ὡς λίγο ψηλότερα ἀπὸ τὰ γόνατα. Ὁ κόλπος σκεπάζει παντοῦ τὴ ζώνη. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ κοντὴ ἐξωμίδα. Τὸ ροῦχο εἶναι ἀπὸ δυὸ κομμάτια μὲ δυὸ κατακόρυφες ραφές στὰ πλάγια, ποὺ διακρίνονται καὶ στὶς δυὸ πλευρές. Στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ κορμοῦ, τὸ πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη τμήμα, πέφτει κι ἀναδιπλώνεται, δείχνοντας τὴν ἐσωτερικὴ του ὀψη καὶ ἀρκετὸ μέρος τῆς ραφῆς ἀπὸ τὰ μέσα. Ἔτσι ἡ παρυφὴ ἐρχεται διαγώνια ἀπὸ ἐμπρὸς, κόβει τὸ

1. Ἰδιαίτερα εὐχαριστῶ τὸν Διευθύνοντα τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο κ. Β. Καλλιπολίτη, ὅπως καὶ τὴν Γενικὴ Ἐφορὰ κ. Σ. Παπασπυρίδη - Καρούζου γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς δημοσίευσης, ὅπως καὶ γιὰ τὴν κολακευτικὴ φροντίδα ποὺ ἔδειξε ἡ κ. Καρούζου γιὰ τὸ σωστὸ στήσιμο τοῦ ἔργου γιὰ χάρη μου, καθὼς καὶ γιὰ τὶς πολýτιμες ὑποδείξεις της. Ἐπίσης χρωστῶ εὐχαριστίες καὶ στὸν γλύπτη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου κ. Σ. Τριάντη γιὰ τὴ φροντίδα τοῦ στοῦ στήσιμο καὶ γιὰ τὶς καίριες παρατηρήσεις του, ποὺ μοῦ ἀνακοίνωσε.

2. Τὸ δεξιὰ - ἀριστερά ἀναφέρεται πάντα ἐδῶ σὲ σχέση μὲ τὴ μορφή καὶ ὄχι μὲ τὸν θεατῆ.

στήθος και καμπυλώνεται ανεβαίνοντας στην πλευρά, ως τη ραφή. Μετά κατεβαίνει πάλι στο πίσω κομμάτι και ανεβαίνει από την πλάτη πιδό απότομα. Έτσι μένει ξεσκεπαστο μικρότερο μέρος από την πλάτη παρά από το στήθος. Στην αριστερή για το άγαλμα πλευρά, οι πτυχές, που κρέμονται πάνω από τον κόλπο, παρουσιάζουν ελαφριά κλίση προς τα μέσα, που δηλώνει πως το ρούχο θα κρατιόταν μόνο στον ώμο και ίσως και πιδό μέσα, πάντως καθόλου στο βραχίονα. Στο πλάι της ίδιας πλευράς φαίνεται το επάνω τέρμα της ραφής και παραπάνω σώζεται ένα μικρό τμήμα, όπου το ύφασμα φαίνεται πάλι να ανοίγει και να δείχνει την εσωτερική όψη και των δυο κομματιών. Μια λεπτή αὐλακία, χαραγμένη γραμμή σχεδόν, παρακολουθεί σε μικρή απόσταση τις παρυφές και στην έξω επιφάνεια του υφάσματος — στο κάτω μέρος — και στη μέσα, — αναδιπλώση —, καθώς και τη ραφή κι από τις δυο πλευρές της.

Πίσω από το δεξιό πόδι σώζεται το ανώτερο μέρος ενός στηρίγματος σε σχήμα κορμού δέντρου, σε τέτοια θέση που να φαίνεται από την κύρια όψη, όσο είναι δυνατό λιγότερο. Η κορυφή του φτάνει όχι πολύ πιδό ψηλά από το κάτω δριο του ρούχου και δεν σκεπάζεται απ' αυτό· στην εξωτερική όψη οι πτυχές φαίνονται σὰ να κόβονται απότομα από την οριζόντια επιφάνεια του στηρίγματος, ενώ στη μέσα παριστάνεται το ύφασμα σὰν να πιέζεται και να υποχωρεί.

Το μέγιστο σωζόμενο ύψος του αγάλματος είναι 0,87 μ. και δίχως το στηρίγμα 0,855 μ. Οι πτυχές έχουν δουλεμένη βαθιά και τα πόδια είναι δουλεμένα από κάτω σε αρκετό μη όρατο ύψος, αφήνοντας τριγύρω το ένδυμα να κατεβαίνει. Αυτό είναι ή αιτία που οι πτυχές παρουσιάζουν μεγάλη φθορά, γιατί κόπηκαν πολλά από τα μέρη τους που εξέιχαν, καθώς και πολλά στην κάτω περίμετρο.

Στην κύρια όψη μπορεί να παρατηρηθεί ή βαθμιαία μετάβαση από τις σχεδόν κάθετες γραμμές της πτύχωσης στην αριστερή πλευρά του πάνω μισού, που το κάτω μέρος τους μάλιστα έρχεται λίγο προς τα έξω, ως την έντονα λοξή, ελαφρά καμπύλη γραμμή, που κόβει το στήθος διαγώνια. Στο κάτω από τη ζώνη μέρος οι πτυχές ανάμεσα στα πόδια σχηματίζουν ένα δευκόρυφο τρίγωνο με την κορυφή προς τα κάτω, από την κοιλιά προς τα γόνατα, και αντίστροφα του ένα άλλο δρθιο από το αριστερό γόνατο προς τα πάνω. Ανάμεσά τους τονίζονται δυο ισχυρές πτυχές, που τη γραμμή τους συνεχίζει μια άλλη πτυχή, αρκετά πλατιά, στον πάνω κορμό, και που εξισορροπούνται από την κεκλιμένη γραμμή στην εξωτερική πλευρά του αριστερού μηρού, που τονίζεται από μια ομάδα βαριών πτυχών. Στη δεξιά για τη μορφή πλευρά του κάτω μέρους παρουσιάζεται άλλη μια έντονη ομάδα από σχεδόν κάθετες πτυχές.

Η ανταπόκριση του πάνω με το κάτω μέρος παρουσιάζει χιασμό· οι δυνατές κάθετες στην αριστερή μεριά του πάνω αντιστοιχούν στις όμοιες στη δεξιά του κάτω από τη ζώνη μέρους, ενώ οι λίγο - πολύ παραγμένες και λοξές γραμμές στο μεσαίο και δεξιό τμήμα του πάνω βρίσκουν τις ανάλογές τους στις επίσης λοξές και παραγμένες στο μέσο και αριστερό του κάτω. Τέλος, το αριστερό δριο του κάτω ήρεμεί πάλι στο κατακόρυφο, αρμονιζόμενο με το ήρεμο περίγραμμα του γυμνού κορμού πάνω δεξιά.

Παρά την ήρεμη στάση της μορφής όλο το έργο διακατέχεται από εσωτερική ένταση, που δηλώνεται με το κάποιο τέντωμα του κορμιού προς τα πίσω, όπως σημειώσαμε παραπάνω, καθώς και με την πτύχωση· ακόμα και οι « ευθείες » γραμμές της έχουν κάποια ελαφριά καμπυλότητα, λυγεράδα κι ένταση, όπως οι κάθετες στο αριστερό πάνω και δεξιά κάτω της κύριας όψης, οι δυο λοξές που σημειώσαμε στη δεξιά πλευρά του αριστερού μηρού, και ιδιαίτερα όλες οι κάθετες του πάνω κορμού στην αριστερή πλευρά

καί στην πλάτη, με την απότομη καμπύλωσή τους προς τη ζώνη, όπως και οι κατακόρυφες κυρίως πίσω στο κάτω μισό, που διαγράφουν ένα ελαφρό S.

Η προέλευση του έργου δεν είναι γνωστή, αλλά μπορούμε, δίχως πιθανότατα να λαθέσουμε, να υποθέσουμε πως προέρχεται από την περιοχή της Αθήνας, αν κρίνουμε από τα άλλα κομμάτια που βρίσκονταν μαζί του στην Άνω Αύλη του Εθνικού Μουσείου· πρώτα - πρώτα ο τρόπος που είχαν αποτεθεί εκεί τα άρχαia, φαίνεται να δείχνει πως δεν ήρθαν μεμονωμένα, αλλά σε ομάδες. Έπειτα το ότι δε βρίσκονταν σε χρονολογική σχέση μεταξύ τους, δείχνει, πως μάλλον δεν ήταν σύνολα ανασκαφικά, αλλά ότι οφείλονται σε περισυλλογή ή σε μεταφορά. Τέλος το ότι σχεδόν όλα, ενώ ήταν βαριά, μεγάλα κομμάτια, στο μέγιστο ποσοστό τους δεν ήταν διόλου ιδιαίτερα μεγάλης σημασίας, δείχνει, πως δεν είναι πιθανό να μεταφέρθηκαν από μακριά, γιατί βέβαια δε θα μπορούσε να κριθεί σκόπιμη ή δύσκολη και πολυδάπανη μεταφορά τους και μάλιστα για να τα αφήσουν τελικά στην εξωτερική αύλη του Μουσείου. Άλλωστε, όσα από αυτά μπορούν να τοποθετηθούν τοπικά από ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, όπως μερικά επιτύμβια, πάλι στην περιοχή της Αθήνας, ή έστω της Αττικής, οδηγούν.

Το στήριγμα που αναφέραμε, ανόργανα δεμένο με το έργο και τοποθετημένο έτσι, που να φαίνεται, όσο γίνεται λιγότερο, δείχνει πως πρόκειται για δουλειά υστερώτερης εποχής, κάποιου τεχνίτη που πρόσθεσε το στήριγμα στο πρότυπό του μην έχοντας εμπιστοσύνη στην ασφάλεια του έργου· και πραγματικά, όταν παρατηρήσει κανείς το άγαλμα, νιώθει άμέσως πως του λείπει ή θερμή και ή ανάσα του πρωτοτύπου, ότι αποπνέει μιὰ ψυχρότητα· τούτη ή ψυχρότητα όμως συνοδεύεται από πολλή ακρίβεια και επιμέλεια, ώστε να αποδίδη ακόμη και τις ελαφρές καμπυλώσεις που αναφέραμε, ή να πλάθη το κάτω από το ρουχο μέρος των ποδιών σε αρκετό βάθος. Οι παρατηρήσεις αυτές μάς οδηγούν σε μιάν εποχή ύψηλου κλασικισμού και ή παραβολή με άλλα έργα ρωμαϊκής εποχής από την Αθήνα (κι αυτό έπειδή ή Αθήνα είναι φυσικό να εμφανίσει κάτι το ιδιαίτερο σ' αυτές τις εποχές απέναντι στις άλλες περιοχές³, κάτι το ξεχωριστό που διόλου δεν είναι άσχετο με τις μεγάλες παραδόσεις και το γεμάτο από δημιουργήματα του ένδοξου παρελθόντος περιβάλλον), ή παραβολή λοιπόν με τέτοια έργα δείχνει πως ή δουλειά φέρνει τον κορμό μας πολύ κοντά σε έργα της εποχής του Αδριανού, όπως ο εικονιστικός κορμός του ίδιου του αυτοκράτορα αυτού⁴, που βρίσκεται στημένος απέναντι στη ΒΑ. γωνία του Μητρώου στην άρχαia αθηναϊκή Αγορά⁵, ή λιγότερο ο κάπως υστερότερος κορμός S936 του Μουσείου της Αγοράς⁶. Από τις παρατηρήσεις που ακολουθούν φαίνεται ακόμα πειστικότερη ή τοπική αυτή και χρονική τοποθέτηση του άντιγράφου μας⁷.

3. Σχετικά με την έλλειψη ακόμα έμπεριστατωμένης μελέτης για την αττική άνδριαντοποιία της εποχής βλ. Ev. B. Harrison, *Portrait Sculpture* (1953) (πρώτο τόμο της σειράς *The Athenian Agora*) σ. 1. Πάντως πρέπει να θυμόμαστε, πως οι άντιγραφείς που δούλευαν στην Ιταλία φαίνεται να το είχαν για καμάρι να ονομάζονται Αθηναίοι, και πιθανότατα αυτό σημαίνει, πως κάτι θα κρατούσαν οι Αθηναίοι από την προγονική τους κληρονομιά, ακόμη και αν αυτό περιοριζόταν στην ποιότητα μόνο του κλασικισμού τους. Για τα πορτραίτα αυτής της περιόδου βλ. Ev. B. Harrison, δ.π. 687 - 690.

4. Ev. B. Harrison, δ.π. άριθ. 57, σ. 75, πίν. 38 - 39.

5. American School of Classical Studies at Athens, *The Athenian Agora* (1962) σ. 51.

6. Αθήνα, Μουσείο Αγοράς, άρ. S166. Ev. B. Harrison, δ.π. άριθ. 56, σ. 71, πίν. 36 - 37.

7. Στην πρώτη ματιά το έργο δείχνει ιδιαίτερη μαλακότητα, που θα έπρεπε να άνεβάζη τη

Τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο κι ὄχι γιὰ πρωτότυπη δημιουργία αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, δείχνουν ἀκόμη τὰ παρακάτω :

Δὲν ἀνάγεται σὲ κανένα γνωστὸ τύπο, ποὺ θὰ δικαιολογοῦσε τὴν ἄποψη, πὼς πρόκειται γιὰ προσωπογραφικὸ ἄγαλμα, ὁπότε θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποπτευθῇ κάποια μετάπλαση μὲ σχετικὰ μεγάλο βαθμὸ πρωτοτυπίας, ἀφοῦ στὴν ἐποχὴ αὐτὴ τὰ προσωπογραφικὰ ἀνάγονται σὲ ἕναν ἀσφαλῶς περιορισμένο ἀριθμὸ ἀγαλματικῶν τύπων⁸.

Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἐνδειξὴ πὼς πρόκειται γιὰ ἄγαλμα αὐτοκράτορα, ὅπου μιὰ νέα δημιουργία θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἀναμένεται.

Ὅπως φάνηκε ἀπὸ τὴν παραπάνω ἐξέταση, παρουσιάζει μιὰ πολὺ σοφὴ καὶ αὐστηρὴ σύνθεση, ποὺ δὲ θὰ περίμενε βέβαια κανεὶς νὰ εἶναι δημιουργία τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς.

Ἡ ἐγχάραξη ποὺ παρακολουθεῖ τὴν παρυφῇ, μιὰ μεταλλικότητα ποὺ δείχνουν οἱ πτυχές, κυρίως ἐκεῖ ποὺ σχηματίζεται ὁ κόλπος καὶ στὸ κάτω μέρος τῆς πίσω ὀψης, ὅπως καὶ τὸ σκάλισμα τῶν ποδιῶν κάτω ἀπὸ τὸ ροῦχο, κάνουν πολὺ πιθανὸ πὼς πρόκειται γιὰ μεταφορὰ στὸ μάρμαρο ἑνὸς μεταλλικοῦ, χάλκινου πιθανότατα, ἔργου. Γιὰ χάλκινο πρότυπο συνηγορεῖ ἀσφαλῶς περισσότερο καὶ τὸ στήριγμα ποὺ χρησιμοποίησε ὁ ἀντιγραφέας.

Μετὰ τὶς παραπάνω παρατηρήσεις μπαίνει φυσικὰ τὸ πρόβλημα, ποιὸ στάθηκε τὸ πρότυπο τοῦ ἔργου, χωρὶς βέβαια νὰ ἀποκλείουμε τὴν πιθανότητα — πολὺ μεγάλη ἄλλωστε — νὰ παραμένουν σχετικὰ μὲ αὐτὸ βουβὰ καὶ τὰ μνημεῖα καὶ ἡ φιλολογικὴ παράδοση.

Ἄν ἐξετάσουμε τὴ στάση, μπορούμε ἀπὸ δυὸ ἀπόψεις νὰ ἀναζητήσουμε παράλληλα. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ μεταφορὰ τοῦ βάρους πρὸς τὸ ἄνετο σκέλος, ἡ δευτέρη ἡ ἀρκετὰ ἔντονη προβολὴ τοῦ σκέλους αὐτοῦ.

Ἄναφορικὰ μὲ τὴν πρώτη μπορούμε νὰ βροῦμε παράλληλα στὴν Ἀθηνᾶ Hope - Farnese⁹ καὶ ἰδιαίτερα ἔντονα στὴν Ἀφροδίτῃ ἀπὸ τὴν Πέργαμο¹⁰, τὴ Θεά (Δῆμητρα)

χρονολογία τῆς κατασκευῆς του, νομίζω ὅμως, ὅτι πολὺ μέρος τῆς ἐντύπωσης αὐτῆς ὀφείλεται στὴν παραπλανητικὴν ἐπίδραση, ποὺ ἀσκεῖ στὸ μάτι ἡ σκούρα, ἀνομοιόμορφη ἀπόχρωση, ποὺ ἔδωσαν στὸ μάρμαρο ἡ σύσταση τοῦ ἐδάφους, ὅπου θὰ ἦταν θαμμένο καὶ ἴσως καὶ ἡ μακρόχρονη ἐκθεσὴ του στὸ ὑπαιθρο μετὰ τὴν εὑρεσὴ του, χωρὶς νὰ καθαριστῇ κανονικὰ στὴν ἀρχὴ καὶ χωρὶς τὴν ἀναγκαίαν περιποίησιν μετὰ.

8. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπόλυτο, ἔχει ὅμως τόση γενικότητα, ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ θεωροῦμε τουλάχιστον ἰσχυρὴ ἐνδειξὴ (ἂν ὄχι ἀπόδειξη), γιὰ τὸ ὅτι τὸ ἄγαλμά μας δὲν εἶναι προσωπογραφικὸ, τὴν διαπίστωση, ὅτι δὲν ἀνήκει σὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς τύπους αὐτοῦς.

9. Hope : Deepdene, Mus. A. Michaelis, Ancient Marbles of Great Britain (1882) σ. 290 ἄρ. 39 — JdI 27 (1912) σ. 88 πίν. 9 (Preyss) — Buschor, Phidias, σ. 21, εἰκ. 12, Νεαπόλεως (Albani, ἀπὸ λάθος ὀνομαζόμενη Farnese) : A. Ruesch, Guida (1908) ἄρ. 133 — B. Majuri, Mus. Naz. di Napoli (1957) σ. 13 εἰκ. — Rodenwaldt, KdA³ (1927) 315⁴ (1944) 321 — Lippold, Gr. Pl. 190 Anm. 10, πίν. 66, 4 — Langlotz, BerlWPr. 1952, 9 κ.ε. — B. Schlörb, Bildhauergeneration nach Phidias (1964) σ. 28.

10. Altert. v. Perg. VII, 1, σ. 13, ἄρ. 22 — AD II, 22 — Schröder, Alkamenesstud. 4, εἰκ. 3. Winter, KiB, I, 282, εἰκ. 6. — Kekulé, Griech. Sculptur⁵ σ. 149 — Krahmer, RM 40 (1925) 84 — Blümel, Kat. d. ant. Skulpt. Berlin IV, 31 — Schrader, Phidias, σ. 187, εἰκ. 161, 162, 164, 169, 170 — Lippold, Kop. u. Umb. σ. 18 — Anti, Mon. Ant. 26 (1920) σ. 22 — Picard, Manuel II, 563, εἰκ. 230 — Götze, RM 53 (1938) σ. 225 Anm. 2.

Ἦρα) Boboli - Βερολίνου¹¹ καὶ τῇ Δήμητρα τῆς Ἐλευσίνας¹². Τὸ σχῆμα κατόπιν συνεχίζεται σὲ ἔργα ὅπως ἡ Εἰρήνη τοῦ Κηφισοδότου¹³, γιὰ νὰ ἐπιβίωση, ἀφοῦ ἀποδείχτηκε προσφορώτατο γιὰ ἡρεμες, μεγάλοπρεπες μορφές, σὲ ὅλη τὴν ὑστερώτερη πλαστική, παραλλάσσοντας κάθε τόσο σύμφωνα μὲ τὶς ἰδιαίτερες ἀπαιτήσεις τῶν καιρῶν.

Ἀναφορικά μὲ τὴν προβολὴ τοῦ ἀνετοῦ σκέλους, πρέπει νὰ ἀναφερθοῦμε σὲ ἔργα, ὅπως ἡ Κόρη τῆς Ariccia¹⁴, ἢ, μὲ ἀντιστροφή τοῦ ποδιοῦ, ἡ Διοτίμα στὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Μαντίνεια¹⁵ καὶ ὁ Ἄρης Borghese¹⁶, ἢ ἀκόμα ὁ Δισκοβόλος τοῦ Βατικανοῦ¹⁷, ἀν καὶ ἐδῶ καὶ τὰ δύο σκέλη εἶναι τσακισμένα, πράγμα πού ἀσφαλῶς δὲ θὰ συνέβαινε στὸ ἔργο πού ἐξετάζουμε.

Τέλος καὶ τὰ δύο παραπάνω χαρακτηριστικά τῆς στάσης τὰ διακρίνουμε λ.χ. στὴ Φειδιακὴ Ἀμαζόνα¹⁸ καὶ στὸ Δία τῆς Δρέσδης¹⁹, μόνο πού στὰ δύο αὐτὰ ἔργα τὸ κορμὶ στρέφει πρὸς τὸ ἀνετο σκέλος καὶ τὸ στήριγμα, κάτι πού δὲ γίνεται στὸ ἔργο πού μελετᾶμε.

Ἡ πτυχολογία τοῦ ἔργου, μὲ τὴ βαρύτητα πού τὴ χαρακτηρίζει, τὸ μεγαλόγραμμα σχέδιο καὶ τὴν κρουστὴ ποιότητα τοῦ ρούχου, καθὼς καὶ μὲ τὴν ἡρεμία τῶν γραμμῶν της, μπορεῖ νὰ συσχετίσῃ τὸ ἀγαλμὰ μας μὲ μερικά ἀπὸ τὰ παραπάνω, ὅπως ἡ θεὰ τοῦ Βερολίνου, ἡ Ἦρα τῆς Περγάμου, ἡ Κόρη τῆς Ariccia ἢ ἡ Διοτίμα καὶ ὁ Δίας τῆς Δρέσδης, καὶ ἀκόμα ἡ Εἰρήνη τοῦ Κηφισοδότου. Κυρίως οἱ πλατιές, ταινιωτές, μὲ ἐλαφρὴ κοιλότητα στὴ μέση πτυχές στὸ κάτω μέρος τῆς πίσω ὀψης, βρίσκουν πολὺ στενὰ παράλληλα στὶς ἀντίστοιχες πτυχές τῆς Ἦρας τῆς Περγάμου καὶ τῆς Κόρης τῆς Ariccia.

Ἄν τώρα προσέξουμε πὼς ἡ ἡρεμὴ, χιασμένη σύνθεση πού παρουσιάζει τὸ ἔργο, καθόλου δὲν ταιριάζει μὲ τοὺς χρόνους μετὰ τὴν κλασσικὴ ἐποχὴ καὶ συνδυάσουμε μὲ αὐτὸ τὶς παρατηρήσεις γιὰ τὶς ὁμοιότητες στὴ στάση καὶ στὴν πτυχολογία, ἀναγκαῖα δεχόμεστε, ὅτι γιὰ τὴν πιθανὴ ἀνέυρεση τοῦ δημιουργήματος πού στάθηκε πρότυπο

11. (Δήμητρα ἢ Ἦρα) Boboli : EA 279. 3418 - 22 — Βερολίνου : Blümel, δ.π. IV ἀρ. 172. — Kleiner (A. 7) 198. Picard, Manuel II, σ. 669 εἰκ. 267 — Lippold, Gr. Pl. 185 — Schlörb, δ.π. σ. 32.

12. Ἐλευσίνα, Μουσεῖο. Κ. Κουρουνιώτου, Ὁδηγὸς τῆς Ἐλευσίνας (1924) σ. 53 εἰκ. 10 — Br. Br. 536 (P. Herrmann) — Schrader, Oest. Jahresh. 32 (1940) σ. 181 — L. Pallat, NGG (1941) σ. 204 — Lippold, δ.π. σ. 191 πίν. 70,1 — Schefold, Festschr. R. Boehringer (1957) σ. 563 εἰκ. 28 - 29 — Schlörb, δ.π. σ. 39.

13. Πανσ. I. 8,2 IX. 16,2. Βιβλιογραφία ἐκτεταμένη δίνει ὁ Picard, Manuel III σ. 85 εἰκ. 19 - 23 πίν. I καὶ ὁ Lippold, δ.π. σ. 226 πίν. 83,1.

14. Brunn, Götterideale I — Br. Br. 414 — Winter, KiB 288, II — Picard, δ.π. II σ. 161 εἰκ. 245 - 246 — Lippold, δ.π. 173.

15. G. Fougères, BCH XII (1888) σ. 376 πίν. IV. — Picard, δ.π. II σ. 679 εἰκ. 272 — Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἀρ. 226 (Σβορώνος CLXXXIX) — Möbius, JdI 49, σ. 45 — Lippold, δ.π. σ. 185.

16. Λοῦβρο : Michon, Cat. Somm. (1922) σ. 50 ἀρ. 866 πίν. 36 — Br. Br. 63 — Picard, δ.π. II σ. 579 εἰκ. 237 — Lippold, δ.π. σ. 186 εἰκ. 68,1 — Winter, KiB 259,6 — Schlörb, δ.π. σ. 29.

17. Visconti, Mus. Pio - Clem. III 26 — Kekulé, AZ 24, 169 — Schrader, Phidias, σ. 280 εἰκ. 254 - 255 — Br. Br. 682 - 685 — Picard, δ.π. II σ. 580 εἰκ. 238 — Lippold, δ.π. σ. 199 πίν. 68,2.

18. Winter, KiB 256, εἰκ. 1 - 8 — Lippold, δ.π. σ. 171 (δπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία).

19. P. Herrmann, Verzeichn. ant. Originalbildwerke, ἀρ. 68 μὲ πίνακα — Schrader, Oest. Jahresh. 14 (1911) σ. 77 εἰκ. 83, Phidias, εἰκ. 36/7 — Κολοσσαῖος κορμὸς Ὀλυμπίας : Ol. III (1897) σ. 225 πίν. 58,1 — Schrader, Phidias εἰκ. 35 — Ol. Bericht III σ. 71 πίν. 14 - 16 — Schlörb, δ.π. σ. 31. Ἡ γνώμη πὼς πρόκειται γιὰ Ἀσκληπιό : Mustilli, BCH 61 (1933) σ. 7.

του πρέπει να έρευνήσουμε ανάμεσα στα έργα της άττικής φειδιακής σχολής και μάλιστα του κλάδου της, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε καθαρά άττικό και που περνά από τα Φειδιακά στην ομάδα των έργων που αποδίδονται στον Άλκαμένη και στους συγγενικούς με αυτόν πλάστες, για να συνεχιστή στον Κηφισόδοτο²⁰.

Στην προσπάθεια τούτη μας βοηθάει πολύ το θέμα, αφού μία μορφή μόνη της — όχι δηλαδή σαν μέλος άφηγηματικού συνόλου — και σε στάση που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε σαν « έπιδεικτική », καθώς ή στάση όλων των άγαλμάτων που προαναφέραμε και του κορμού μας, και όχι « άφηγηματική », με έξωμίδα, τρία μόνο θέματα μπορεί να παρουσιάξει : ένα στρατηγό ή τον Όδυσσέα ή τον Ήφαιστο²¹. Το έργο που μελετάμε δε φαίνεται να παριστάνη στρατηγό, γιατί σε μία τέτοια περίπτωση θα περίμενε κανείς κάποια πολυτελέστερη εμφάνιση²², ενώ εδώ έχουμε ένα άδρό, από χοντρό ύφασμα ρούχο. Αντίθετα θα μπορούσε θαυμάσια να πρόκειται για τον Όδυσσέα, αλλά και για τον Ήφαιστο, αφού, αν και δεν μπορούμε να άπορρίψουμε την άποψη πως ο Ήφαιστος θα έπρεπε σ' αυτή την εποχή να παρουσιάζεται με μακρύ, επίσημο ένδυμα, όταν πρόκειται για τέτοιου είδους άγαλμα²³, ύπάρχει, και φαίνεται μάλιστα και αξιοπιστότερη, ή άποψη ότι, τουλάχιστον σε όρισμένες περιπτώσεις, δεν υπήρχε καμιά δυσκολία να παρασταθή ο θεός - μεταλλουργός σαν ο πρώτος των μεταλλουργών²⁴.

Άπό τα παραπάνω βλέπουμε, ότι πρέπει να άναζητήσουμε ένα άττικό έργο κλασσικής μεταπαρθενώνειας εποχής, που θα παρίστανε Όδυσσέα ή Ήφαιστο και μάλλον θα ήταν χάλκινο.

Τέτοιο έργο μόνο ένα άναφέρει ή φιλολογική παράδοση· τον χάλκινο Ήφαιστο που έπλασε ο Άλκαμένης και που στεκόταν σά λατρευτικό άγαλμα μαζί με εκείνο της Άθηνάς Ήφαιστίας μέσα στο σηκό του ναού των θεών αυτών στον Άγοραίο Κολών, τη συνοικία των μεταλλουργών, του ναού που ως τα σήμερα δεσπόζει πάνω άπό την περιοχή της άρχαίας άθηναϊκής Άγοράς²⁵.

Στον Ήφαιστο αυτόν έχει άποδοθή μία κεφαλή του Βατικανού και, παρά τις άντιρήσεις που διατυπώθηκαν, φαίνεται να γίνεται τώρα παραδεκτό, πως πραγματικά πρέπει να σχετίζεται με αυτόν²⁶.

20. Βλ. σχετικά Schlörb, δ.π. σ. 27 και 47.

21. Σε μία περίπτωση και ο Άρης παρουσιάζεται με έξωμίδα, όπως ένας στρατηγός. Βλ. το στόμιο πηγαδιού Νεαπόλεως άρ. 6670, Museo Borbonico I, πίν. XLIX — Overbeck, Kunstmythologie, Zeus 171, άρίθ. 5 πίν. III, άρίθ. 16 — Ruesch, Guida del Museo di Napoli, άρίθ. 289 — Bieber, AM 38 (1913) σ. 268 εικ. 2.

22. Βλ. Bieber, AM 38 (1913) σ. 264 και 270.

23. Sauer, Theseion 250 — Cook, Zeus 214 εικ. 136 — Reisch, Oest. Jahresh. I (1898) σ. 87 — Bieber, δ.π. σ. 263.

24. Furtwängler, Meisterw. σ. 119. — S. Papaspyridi — Karousou, AM 69 - 70 (1954 - 55) σ. 69.

25. Overbeck, Schriftquell. σ. 821 - 822 — Πρβλ. Amelung, στο Thieme — Becker, Künstlerlexikon, λ. *Alkamenes* σ. 295 — Picard, Manuel II, σ. 575 — Morgan, Hesp. 32 (1963) σ. 96 — Schlörb, δ.π. σ. 28. Έπιγραφικές μαρτυρίες για τα άγάλματα IG I³ 370 - 371 — Reisch I, δ.π. σ. 55 κ.έ. — Picard, δ.π. σ. 576 και CRAI (1938) σ. 384 — Becatti, Crit. d'Arte 4 (1939) σ. 746 — Stevens, Hesp. 19 (1950) σ. 154.

26. Brunn, Griech. Götterideale, σ. 16 και πίν. 2 — Helbig³ σ. 86 — Br. Br. 244 — Reisch, δ.π. σ. 87 — Furtwängler, δ.π. εικ. 22 — Collignon, Hist. de la Sculpt. gr. II, σ. 123 — Schröder, 79 BerWProc σ. 10 — Picard, Manuel II, σ. 573 εικ. 235 — Lippold, δ.π. σ. 186.

Στὸν ἴδιο Ἦφαιστο εἶχε ἀποδώσει ὁ Furtwängler καὶ ἕναν κορμό τοῦ Cassel, γιὰ ἕναν τέτοιο ὅμως συσχετισμὸ διατυπώθηκαν καὶ διατυπώνονται πολλές ἐπιφυλάξεις καὶ ἀντιρρήσεις²⁷. Ὁ κορμὸς αὐτὸς εἶναι ὁλοφάνερο, ὅτι δὲν ἀνάγεται στὸν ἴδιο τύπο μὲ τὸν δημοσιευόμενον ἐδῶ.

Σὲ κάποιον ἄλλον τύπο πιστεύει ἡ Σ. Παπασπυρίδη - Καρούζου πὼς ἀναγνωρίζει τὸν τύπο τῆς ἀλκαμένειας δημιουργίας: στὸ ἀνάγλυφο τοῦ καλύμματος ἐνὸς λύχνου τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους (Πί ν. 52 α). Ὅλα τὰ στοιχεῖα φαίνονται νὰ ταιριάζουν πολὺ καλὰ μὲ μιὰ τέτοια ἀναγνώριση²⁸.

Σὲ ἕνα σημεῖο θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξῃ ἀντίρρηση· ἡ ἐκδότρια, στηριγμένη στὸ χρῶμα τοῦ πηλοῦ καὶ σὲ δευτερεύοντα συμπεράσματα γιὰ τὸν τόπο εὐρέσεως, δέχεται ἀττική προέλευση τοῦ λύχνου, παρὰ τὴν κορινθιακὴν τοῦ τεχνικῆ²⁹. Χωρὶς νὰ ἀπορρίπτῃ τὴν παραδοχὴ μιᾶς τέτοιας προέλευσης, προσθέτει ἐπιφυλάξεις τὸ γεγονὸς πὼς ἕνας λύχνος ἀπὸ τὴν ἴδια πιθανότατα μήτρα, ποὺ βρισκόταν πρὶν ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο στὸ Μουσεῖο τῆς Πρέβεζας, προερχόταν ἀπὸ τὴν Νικόπολη³⁰ (Πί ν. 52 β) καὶ ἄλλος ἕνας μὲ παράσταση τοῦ ἴδιου ἀκριβῶς θέματος, ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ ἄλλη μήτρα, ποὺ βρίσκεται στὸ Λονδίνο, προέρχεται ἀπὸ τὴν Κέρκυρα³¹ (Πί ν. 52 γ). Ἡ προέλευση τῶν δύο αὐτῶν παραδειγμάτων, ποὺ ἔχω τουλάχιστον ὑπόψῃ μου, συνδυασμένη μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀττικὴ προέλευση τοῦ παραδείγματος τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους εἶναι πολὺ πιθανή, ἀλλὰ ὄχι βέβαιη, δείχνει μιὰ μεγαλύτερη σχέση μὲ τὴν Κόρινθο μᾶλλον, ἀφοῦ καὶ ἡ τεχνικὴ εἶναι κορινθιακὴ, ἂν καὶ ἀσφαλῶς δὲν ἀποκλείῃ τὴ δυνατότητα νὰ φτιάχτηκαν στὴν Ἀθῆνα οἱ ἴδιοι οἱ λύχνου, ἢ ἔστω τὰ ἐνδιάμεσα τυχὸν πρότυπά τους (ἀνάμεσα σὲ αὐτοὺς καὶ τὸ ἄγαλμα), εἴτε λύχνου ἦταν αὐτά, εἴτε ὁτιδήποτε ἄλλο.

Ἐνα ἀκόμη ἐμπόδιο στὴ σύνδεση τῆς παράστασης τοῦ λύχνου μὲ τὸ ἄγαλμα τοῦ

27. Furtwängler, δ.π. — Bieber, *Ant. Sculpt. u. Br. in Cassel* 16, ἀρ. 15 καὶ AM 38 (1913) σ. 263. Πρβλ. Reisch, δ.π.

28. S. Papaspyridi — Karousou, δ.π. σ. 67.

29. Τὸ ἴδιο, σ. 68.

30. Φιλαδελφεύς, AE 1922, σ. 69 εἰκ. 9, 3. Τὸ Μουσεῖο τῆς Πρέβεζας βομβαρδίστηκε στὸν Ἑλληνοϊταλικὸ πόλεμο καὶ τὸ λυχνάρι χάθηκε (Βλ. Φ. Πέτσα, AE 1950 — 51, παρ. σ. 33). Ὁ ἐκδότης τοῦ δυστυχῶς δὲν ἀναφέρει τὸ εἶδος τοῦ πηλοῦ. Ἡ φωτογραφία δείχνει, ἂν καὶ πολὺ κακῇ, ὅτι μᾶλλον ἔχουμε ἀποτύπωμα τῆς ἴδιας μήτρας μὲ τὸ λυχνάρι τῆς Συλλ. Ἐμπεδοκλέους, ἀλλὰ φαίνεται, πὼς δὲν θὰ ἦταν τόσο πετυχημένο, γιατί ἀλλιῶς θὰ ἔμενε ἀνερμήνευτη ἡ ὁλοκληρωτικὴ παρερμηνεία τῆς παράστασης ἀπὸ τὸν ἐκδότη. Τώρα βέβαια, μετὰ τὴν εὑρεση τοῦ λυχνarioῦ τῆς Ἀθῆνας, δὲ νομίζω ὅτι χωράει ἀντίρρηση γιὰ τὴ σημασίαν τῆς παράστασής του. Τὸ περίεργο εἶναι, πὼς στὴν πρώτη, σύντομη, ἀμέσως μετὰ τὴν εὑρεση ἀναφορὰ τοῦ λυχνarioῦ ἡ παράσταση ἀναγνωρίζεται σωστά (ΠΑΕ 1913, σ. 100).

31. Br. Mus., *Cat. of Lamps*, ἀρίθ. 1361 εἰκ. 308. Ὁ κατάλογος δὲν ἀναφέρει τὸ εἶδος τοῦ πηλοῦ. Δυστυχῶς δὲν ἔχω φωτογραφία τοῦ κομματιοῦ καὶ ἀναγκάζομαι νὰ στηριχθῶ στὸ δημοσιευόμενον στὸν κατάλογο σχέδιο. Ἐτσι θὰ μπορούσε νὰ ὑποτεθῇ, ὅτι οἱ διαφορὲς ποὺ μὲ κάνουν νὰ δέχομαι, ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἄλλη μήτρα ἀπὸ τοὺς λύχνους Ἀθῆνας — Πρέβεζας, δὲν εἶναι πραγματικές, ἀλλὰ ὀφείλονται στὸν σχεδιαστή. Θὰ μπορούσα νὰ δεχθῶ κάτι τέτοιο γιὰ τὴν κάπως διαφορετικὴ θέση τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ὅπου μάλιστα ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὸν σχεδιαστή τὸ ὅτι ἡ παλάμη φαίνεται ἀνοιχτὴ μὲ τὰ δάχτυλα πρὸς τὰ κάτω, γιατί φαίνεται, πὼς ἀποδόθηκε σὰν μεσαῖο δάχτυλο τὸ ὑπόλειμμα τοῦ στελλεοῦ τοῦ σφυριοῦ, λάθος ἐννόητο, ἀφοῦ τὸ ἀντικείμενον ἔχει σπᾶσει ἀκριβῶς σύρριζα στὴν ἄκρη τοῦ χεριοῦ, ἢ τὴν διαφορετικὴ ἀπόδοση τῆς κόμης καὶ τοῦ γενιοῦ, ἢ ἀκόμα τὶς πτυχολογικὲς διαφορὲς στὴν ἀναδίπλωση. Ὅμως τὸ ὅτι τὸ κάλυμμα τοῦ κεφαλιοῦ παρουσιάζεται διμερές, ἐνῶ στὰ ἄλλα εἶναι ἐνιαῖο, δὲν μπορῶ νὰ δεχθῶ, πὼς ὀφείλεται στὸν σχεδιαστή, ὅπως καὶ ἡ ἐντονα διαφορετικὴ πτυχολογία τοῦ κάτω μέρους τοῦ ρούχου.

Ἡφαιστείου εἶναι ἓνα ἄλλο λυχνάρι με παράσταση Ἡφαίστου, πού βρέθηκε στήν ἴδια τήν Ἀγορά τῆς Ἀθήνας³² (Π ί ν. 52 δ). Εἰκονίζει τὸ πάνω μέρος τοῦ στήθους καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Θεοῦ τελείως καταπρόσωπο. Ἀριστερά του παριστάνεται δάδα καὶ δεξιά του σφυρί. Ἡ τεχνικὴ εἶναι πάλι κορινθιακὴ καὶ ὁ πηλὸς ἀττικός. Οἱ δύο παραστάσεις δὲν μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν στὸν ἴδιο τύπο· ἡ δυσκολία δὲ βρίσκεται τόσο στὸ ὅτι στήν παράσταση τῆς Ἀγορᾶς δὲν κλίνει καὶ δὲ στρέφει ἡ κεφαλὴ, ἢ στὸ ὅτι τὰ χέρια δὲν μποροῦν νὰ νοηθοῦν στήν ἴδια θέση (διαφορὲς πού θὰ μπορούσαν νὰ ὀφείλωνται ἴσως στήν προσπάθεια τοῦ τεχνίτη νὰ προσαρμόσῃ καλύτερα τὴν προτομὴ μόνο τοῦ προτύπου του στὸν κυκλικὸ χώρο τοῦ λυχναριοῦ), ὅσο στὸ ὅτι διαφέρει ὁ τύπος τῆς κεφαλῆς, ὅπου δὲν ἐμφανίζεται κόμη στὸ μέτωπο στήν παράσταση τῆς Ἀγορᾶς, ἐνῶ κάτι τέτοιο εἶναι ἀναμφισβήτητο στὰ ἄλλα, καὶ στὸ ὅτι ὁ τύπος τῆς Ἀθήνας - Πρέβεζας - Λονδίνου κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι σκῆπτρο ἢ ἴσως δόρυ — ἂν καὶ μιὰ τέτοια ἐρμηνεῖα θὰ ἦταν ἀπίθανη — καὶ ἀσφαλῶς ὄχι δάδα, ὅπως ὁ Ἡφαιστος τῆς Ἀγορᾶς.

Ἔτσι ὁ τελευταῖος αὐτὸς φαίνεται πὼς θὰ μπορούσε νὰ διεκδικήσῃ τὴ θέση τοῦ ἄλλου καὶ νὰ ὑποτεθῇ ὅτι αὐτὸς διασώζει τὸν τύπο τοῦ ἀλκαμένειου ἔργου. Μιὰ τέτοια ἄποψη μάλιστα φαίνεται νὰ ὑποστηρίζεται στήν πρώτη σύντομη δημοσίευσή του³³. Μὲ αὐτὴ τὴν ἄποψη συνηγορεῖ ὁ τόπος εὐρέσεως τοῦ λύχνου. Τὴν ὑποψηφιότητα τοῦ ἄλλου ὁμῶς στηρίζουν πολὺ σημαντικότερα στοιχεῖα, ὅπως ἡ ὁμοιότητα τοῦ τύπου καὶ τῆς θέσης τῆς κεφαλῆς τοῦ Βατικανοῦ, πού ἡ ἀπόδοσή της στὸν Ἀλκαμένη βασίστηκε βέβαια σὲ ἄλλα δεδομένα καὶ ἔγινε σὲ χρόνο τελείως ἀνύποπτο, ἢ « ἀλκαμένεια » στάση καὶ ἀκόμα οἱ παρατηρήσεις πού ἀκολουθοῦν πιὸ κάτω.

Ἄν τώρα προχωρήσουμε στήν παραβολὴ τῆς παράστασης τοῦ λύχνου τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους με τὸ ἄγαλμά μας, διαπιστώνουμε ὅτι, στὸ μέτρο πού μᾶς ἐπιτρέπει, ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἡ διατήρηση τοῦ ἀγάλματος καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ κάπως γενικὴ ἀντιστοιχία πού μπορεῖ κανεὶς νὰ περιμένῃ ἀπὸ τὴν παράσταση στὸ κάλυμμα ἑνὸς λυχναριοῦ, σὲ σχέση με πρότυπο μεγάλου μεγέθους — ὑπερφυσικοῦ ἀσφαλῶς στήν περίπτωση πού θὰ δεχτοῦμε πὼς πρόκειται γιὰ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἡφαιστείου — καὶ μάλιστα περίοπτο, ἔχομε νὰ κάνουμε με ἔργα πού ἀντιγράφουν τὸ ἴδιο πρότυπο.

Ἡ στάση με τὴ στήριξη στὸ δεξιὸ πόδι καὶ με τὸ ἄνετο ἀριστερὸ νὰ φέρνῃ τὸ γόνατο ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔξω — τὸ ἂν ἔρχεται καὶ ἐμπρὸς δὲν μπορεῖ με βεβαιότητα νὰ διακρίνῃ κανεὶς στὸ λυχνάρι, ἀλλὰ καὶ τίποτα δὲν τὸ ἀποκλείει — με τὸ δεξιὸ γοφὸ τονισμένο καὶ τὸ κορμὶ νὰ ρίχνῃ τὸ βάρος του ἀριστερὰ καὶ νὰ στρέφῃ ἐλαφρὰ δεξιά, εἶναι ἀκριβῶς ὅμοια στὸ ἀνάγλυφο καὶ στὸ ἄγαλμα. Ἡ θέση τῶν χειρῶν στὸ λυχνάρι ταιριάζει ἐπίσης με τὸ γεγονὸς ὅτι δὲ φαίνεται κανένα ἶχνος τους στὸ σωζόμενο τμῆμα τοῦ ἀγάλματος. Τὸ ροῦχο εἶναι καὶ αὐτὸ ὅμοιο καὶ στὰ δύο, σὲ γενικὲς βέβαια γραμμές· πορπώνεται στὸν ὦμο, ἀναδιπλώνεται καὶ κόβει τὸ στήθος διαγώνια ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὦμο στὴ δεξιά πλευρὰ τῆς μέσης, σχηματίζει μικρὸ κόλπο καὶ κατεβαίνει σκεπάζοντας τοὺς μηροὺς καὶ ἀφήνοντας ἀκάλυπτα τὰ γόνατα.

32. Amer. School of Class. Studies at Athens, Lamps from the Athenian Agora, Picture Book ἀριθ. 9 εἰκ. 128. Μουσεῖο Ἀγορᾶς L 5413, ὅπου πραγματικὰ δίνεται ἡ γνώμη, ὅτι ἀνάγεται στὸ ἄγαλμα τοῦ Ἡφαιστείου.

Εὐχαριστίες ὀφείλω στὸ προσωπικὸ τῆς Ἀμερικανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς τῆς Ἀθήνας καὶ στὸν διευθυντὴ της κ. H. Thompson γιὰ τὴν ὀλοπρόθυμη ἐξυπηρέτησή μου, ὅταν ζήτησα νὰ δῶ τὸ ἀντικείμενο, ὅπως καὶ γιὰ τὴν προσφορὰ τῆς δημοσιευόμενης φωτογραφίας.

33. Βλ. τὴν λεξάντα στὴν εἰκόνα πού ἀναφέρει ἡ σημ. 32.

Στὴν πρώτη ματιὰ ὅμως δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση, πὼς ὑπάρχουν κάποιες διαφορές, ἂν ὄχι πολὺ, πάντως ἀρκετὰ σημαντικές :

α'. Ἡ ἀναδίπλωση τοῦ ἐλεύθερου μέρους τοῦ ρούχου στὸ ἔμπρὸς ἀριστερὰ τοῦ ἀγάλματος φαίνεται νὰ σχηματίζει γωνία, ποὺ δὲν ὑπάρχει στὸ λυχνάρι. Προσεκτικότερη ὅμως παρατήρηση δείχνει πὼς ἐδῶ ἡ παρυφή εἶναι σπασμένη ἀπὸ σημεῖο ἀρκετὰ ψηλὰ ὥς τὴν ἄκρη τῆς γωνίας ποὺ ἀναφέραμε, καὶ θὰ πρέπη νὰ τὴν ἀναπαραστήσουμε πρὸς πέρα ἀπὸ τὸ σημερινό της ὄριο· θὰ ἐρχόταν, καθὼς δείχνει τὸ σπᾶσιμο, παράλληλα μὲ τὴν ἔμπρὸς ἐπιφάνεια καὶ ἔπειτα μᾶλλον, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ ἀντίστοιχο μέρος στὴν πλάτη καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ πτυχές ποὺ πρέπει νὰ προχωροῦσαν πίσω της εἶναι ἀρκετὰ καλὰ δουλεμένες, θὰ ἐρχόταν κάπως πρὸς τὰ ἔμπρὸς, κάθετα πρὸς τὸ ἐπίπεδο τῆς κύριας ὄψης. Ἔτσι ἡ γωνία, καὶ ἂν ὑπῆρχε, θὰ ἦταν πολὺ μαλακότερη καὶ δὲ θὰ περίμενε βέβαια κανεὶς νὰ ἀπεικονιστῇ στὸ μικρὸ ἀνάγλυφο τοῦ λυχναρίου.

β'. Μικρότερη ἀναδίπλωση ὑπάρχει καὶ στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ στὸ ἀνάγλυφο, ἐνῶ δὲ φαίνεται κάτι τέτοιο στὸ ἄγαλμα. Παρατηρήσαμε ὅμως ὅτι κοντὰ στὸ ἐπάνω σπᾶσιμο ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ διακρίνεται τὸ κάτω ἄκρο μιᾶς ἀναδίπλωσης πρὸς τὰ ἔμπρὸς καὶ πίσω, ὅπου πάλι τὸ ροῦχο δείχνει τὴν ἐσωτερικὴ του ἐπιφάνεια. Ἔτσι, τὸ πιθανότερο εἶναι πὼς, ἂν σωζόταν, τὸ πᾶν μέρος τοῦ κορμοῦ θὰ ἔδινε εἰκόνα παρόμοια μὲ ἐκείνη στὸ λυχνάρι.

γ'. Τὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου στὸ λύχνο παρουσιάζει δύο βαθιές πτυχές στὴ μέση, καὶ γύρω τους ἄλλες μικρότερες. Στὸ ἄγαλμα δὲ συμβαίνει ἀκριβῶς τὸ ἴδιο. Βέβαια θὰ πρέπη νὰ εἶναι πολὺ αὐστηρὴ ἡ κριτικὴ, ποὺ θὰ λογαριάσει γιὰ βασικὴ τὴν κάποια διαφορὰ τῆς πτυχολογίας, ὅταν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὸ ἀνάγλυφο στὸ κάλυμμα ἑνὸς λύχνου, ἀλλὰ μποροῦμε νὰ τὴ δεχτοῦμε μὲ τὴν ἔννοια, ὅτι οἱ δύο αὐτὲς βασικὲς πτυχές εἶναι ἀρκετὰ σημαντικὸ στοιχεῖο γιὰ ὁλόκληρὴ τὴ σύνθεση. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἡ παρακάτω ἄποψη, ποὺ μπορεῖ νὰ παραμερίσει καὶ αὐτὸ τὸ μικρὸ ἐμπόδιο : Ἴσως ὁ κατασκευαστὴς τῆς μήτρας, δουλεύοντας βέβαια ἀπὸ μνήμης, ἀπόδωσε μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τὶς δύο δεσπζουσες πτυχές, ποὺ χωρίζουν τὰ δύο ἀντίστροφα τρίγωνα ποὺ ἀναφέραμε, στὸν ἀριστερὸ μηρὸ τὸ ἓνα καὶ ἀνάμεσα στοὺς μηροὺς τὸ ἄλλο. Ὅτι δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ ζητήσουμε μεγάλη ἀκρίβεια στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν στὸ ἀνάγλυφο, δείχνει καὶ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ λυχνάρι τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους καὶ στὸ ἄλλο τοῦ Λονδίνου ἀναφορικὰ μὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο³⁴.

Μετὰ τὶς παραπάνω διαπιστώσεις μποροῦμε, νομίζω, νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι κατέχουμε τὸ πρῶτο γνωστὸ λίθινο περίοπτο καὶ μεγάλου μεγέθους ἀντίγραφο τοῦ τύπου ποὺ παρουσιάζεται στοὺς λύχνους Ἀθήνας - Πρέβεζας - Λονδίνου. Δὲν ἀποκλείεται βέβαια ἐντελῶς νὰ εἶναι τὸ ἄγαλμά μας μετάπλαση ἢ ἔργο ἐκλεκτικό, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ τέτοια περίπτωσι θὰ πρέπη νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ μεταπλασμένα ἢ διαλεγμένα ἀπὸ ἄλλου σημεῖα θὰ βρίσκονταν στὰ τμήματα τοῦ ἀγάλματος ποὺ δὲν σώθηκαν, ἂν καὶ ἡ ἐποχὴ καὶ ἡ, ὅσο μποροῦμε νὰ κρίνουμε, πιστότητα στὸ πρωτότυπο στὰ μέρη ποὺ ἔχουμε, ἐνισχύουν τὴν ἄποψη πὼς πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο.

Μετὰ τὴν ταύτιση τοῦ ἀναγλύφου καὶ τοῦ ἀγάλματος θὰ ἦταν σκόπιμο νὰ κάνουμε μερικὲς παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὰ μερικότερα συμπεράσματα ποὺ ἔβγαλε γιὰ τὸ πρότυπο ἡ Σ. Καρούζου μὲ τὴ μελέτη τοῦ λυχναρίου³⁵.

34. Βλ. σημ. 31.

35. S. Papaspyridi - Karousou, ὁ.π. σ. 72.

Ἀναφορικὰ μὲ τὴ στάση θὰ εἶχαμε νὰ σημειώσουμε πὼς ἡ μόνη νέα βεβαιότητα ποὺ ἀποκοτοῦμε, εἶναι ὅτι τὸ ἄνετο σκέλος φέρνει τὸ γόνατο πρὸς τὰ ἐμπρός. Γιὰ τὴν ἀκριβῆ ὅμως θέση τῆς κνήμης δὲ μᾶς δίνει ὁ κορμὸς καμιά κάπως σίγουρη ἔνδειξη, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ παρατηρήσαμε στὴν ἀρχή, ὅτι δηλαδὴ ἡ ἰσχυρὴ προβολὴ τοῦ γόνατος κάνει ἀπίθανη τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ κνήμη θὰ ἐρχόταν ἀκόμη πιὸ μπροστά.

Στὸ σημεῖο ὅμως αὐτὸ πρέπει νὰ ἀνοίξουμε μιὰ παρένθεση, γιατί, ὅπως φαίνεται, τὰ μνημεῖα δὲ μένουν τελείως βουβὰ ἀναφορικὰ καὶ μὲ αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια τῆς στάσης. Στὴν παρυφὴ τοῦ κλασσικοῦ κόσμου, κοντὰ στὸ *limes* τῆς Γερμανίας, στὴ μακρινὴ Μαγεντία, στεκόταν ἓνα μνημεῖο χρονολογημένο στὰ χρόνια τοῦ Νέρωνα ἀπὸ ἐπιγραφή, ποὺ βρέθηκε σὲ πλῆθος κομμάτια καὶ συγκολλήθηκε. Ἦταν ἓνας ψηλὸς κίονας πάνω σὲ διμερὲς τετράπλευρο βάθρο καὶ στὴν κορυφὴ τοῦ ὑπῆρχε χάλκινο ἄγαλμα, ποὺ μόνο μικρὰ ὑπολείμματα τοῦ σώθηκαν. Τὸ βάθρο καὶ ὁ κίονας εἶναι κατὰ-κοσμος μὲ ἀνάγλυφα, ποὺ παριστάνουν θεοὺς — ὁ κίονας σὲ ζῶνες. Ἐκεῖ, στὴ δεύτερη ἀπὸ τὰ κάτω ζώνη, ἀνάμεσα, σὲ μιὰ Νίκη καὶ μιὰ τοπικὴ θεότητα εἰκονίζεται ὁ Ἡφαιστος. Ἡ στάση εἶναι ὅμοια μὲ αὐτὴν ποὺ δίνει τὸ ἄγαλμά μας καὶ οἱ παραστάσεις τῶν λυχναριῶν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι ποὺ φέρνει τὸν ἀγκῶνα χαμηλότερα, διαφορὰ ὅπως δὴποτε μικρὴ. Τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς κεφαλῆς, ἡ στροφὴ καὶ ἡ ἐλαφριά κλίση τῆς συμφωνοῦν μὲ τὰ γνωρίσματα τῆς κεφαλῆς *Chiaramontí* καὶ μὲ τὴν παράσταση τῶν λυχναριῶν. Τὸ ροῦχο πάλι εἶναι τὸ ἴδιο, ἐκτὸς ἀπὸ κάποιες διαφορὰς στὴ διάπλαση (κυρίως διαφέρει ἡ ἀναδίπλωση στὰ δεξιὰ) καὶ στὴν πτυχολογία. Ἄν καὶ ἀπλή, γραμμικὴ καὶ ἀσφαλῶς συμβατικὴ, κυρίως στὸ πάνω μέρος, διατηρεῖ κάποιες ἀναμνήσεις, ἰδίως στὴ διαμόρφωση τοῦ κόλπου, ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ πρέπει, καθὼς φαίνεται, νὰ θεωρήσουμε κοινὸ πρότυπο αὐτοῦ τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ κορμοῦ μας καθὼς καὶ τῶν λυχναριῶν³⁶. Μιὰ ἀκόμη διαφορὰ τῆς μορφῆς αὐτῆς ἀπὸ τὴν παράσταση τῶν λυχναριῶν βρίσκεται στὰ πόδια ποὺ ἐκεῖ παρασταίνονται γυμνά, ἐνῶ ἐδῶ φοροῦν ψηλὰ ὑποδήματα. Ἔτσι φαίνεται σχεδὸν βέβαιο, ὅτι ὁ τεχνίτης ποὺ ἐπλάσε τὸ ἀνάγλυφο εἶχε στὸ νοῦ τοῦ τοῦ ἴδιο τὸ πρότυπο ἢ ἴσως κάποιο ἀντίγραφο τοῦ ἀγάλματος ποὺ μελετοῦμε. Ἐδῶ λοιπόν, ἂν καὶ δυστυχῶς πάλι εἶναι σπασμένο τὸ ἀριστερὸ πόδι, τὰ σωζόμενα ὑπολείμματα καὶ τὰ ἴχνη τοῦ πάνω στὸ βάθος δείχνουν (ὅσο τουλάχιστο μπορῶ νὰ διακρίνω ἀπὸ τίς φωτογραφίες), πὼς μᾶλλον ἔφερνε τὴν κνήμη πίσω, ὅπως θεώρησε πιθανὸ καὶ ἡ ἐκδότρια τοῦ λυχναριοῦ³⁷.

Ὅσο γιὰ τὴν πτυχολογία, μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι εἶναι φανερὴ μὲ τὴν πρώτη ματιὰ ἡ σχέση τῆς μὲ τὰ ἀλκαμένεια ἔργα, ὅπως καὶ παραπάνω σημειώσαμε. Ἄν πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴν Πρόκνη³⁸, βλέπομε ὅτι καὶ στὰ δύο ἔργα ὑπάρχει ἡ βαρύτητα καὶ ὁ κρουστὸς χαρακτήρας τῶν πτυχῶν, ἡ μεγαλόγραμμα σύνθεση καὶ ἡ στήριξη τῆς σύνθεσης αὐτῆς σὲ καίριες, ἔντονες, καθαρές καὶ ἡρεμες γραμμές, γνωρίσματα ὅλα μιᾶς ἀντρίκειας, ρωμαλέας ἰδιοσυγκρασίας, ὅπου τὸ λεπτεπίλεπτο — καὶ ὅταν σπάνια ἐμφανίζεται — δὲν ἀποκτᾷ μεγάλη σημασία καὶ περιορίζεται στὴν ἐπι-

36. Kœber, *Mainzer Zeitschrift*, 1906, σ. 54 πίν. 3-4 (Βλ. Amelung, *RM* 1906, σ. 232) — Domaszewski, *Arch. für Religionswissenschaft*, IX (1906) σ. 305 — E. Maass, *Oest. Jahresh.* X (1907) σ. 85 — S. Reinach, *Répertoire des reliefs*, I (1909) σ. 186.

37. S. Papaspyridi — Karousou, *δ.π.* σ. 72.

38. Πaus. I 24,3. Ἀθήνα, Μουσ. Ἀκροπ. ἀρ. 1358, 2789 — Praschniker, *Oest. Jahresh.* 16 (1913) σ. 121 πίν. 3 — Schrader, *Phidias* εἰκ. 163, 165, 265 — Lippold, *δ.π.* σ. 185 — Dohrn, *Attische Plastik* (1957) σ. 70 — Schlörb, *δ.π.* σ. 28.

φάνεια, χωρίς νά παίζη κανέναν ουσιαστικό ρόλο, χωρίς νά λειτουργή (πρόκειται δηλαδή γιά τήν ιδιοσυγκρασία πού παραπάνω χαρακτηρίσαμε καθαρά άττική σέ αντι-παράθεση κυρίως μέ τίς επιδράσεις τῆς λεπτόγραμμης ἢ καλλιγραφικῆς κομπόχτης πού κάποτε φτάνει ὡς τὸ ἐξεζητημένο καί πού ἐμφανίζεται στὰ ἴδια αὐτὰ χρόνια στήν άττική πλαστική, ἴσως σάν κάποια ἐπάνοδος τοῦ ἰωνικοῦ πνεύματος ἢ καί σέ συνδυασμό μέ ἓνα εἶδος ἀντίδρασης στήν ἔντονη ρωμαλεότητα καί σοβαρότητα τῆς φειδιακῆς παράδοσης — κι ἄς εἶχε ἡ ἴδια ἡ κληρονομιά αὐτῇ μέσα της σπερματικά τίς τάσεις ἐτοῦτες³⁹). Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τίς παραπάνω γενικὲς ὁμοιότητες μποροῦμε, ἀνάμεσα στὸν Ἑφαιστο καί στήν Πρόκνη, νά διακρίνουμε καί ἄλλες, ὅπως τὸ ὅτι ἀντιπαράθετονται καί στὰ δύο ἔργα οἱ λοξὲς γραμμὲς καί οἱ πλατιεὲς ἐπιφάνειες τοῦ πάνω κορμοῦ (ἀπό-πτυγμα στήν Πρόκνη καί ἀναδίπλωση στὸν Ἑφαιστο) πρὸς τίς λίγο - πολὺ κατακόρυφες εὐθεῖες τοῦ κάτω.

Ὅμως θὰ μπορούσε νά παρατηρηθῇ καί μία διαφορὰ: οἱ μεγάλες, ἄς ποῦμε σταγονόσχημες, ὁμόκεντρες, ἔντονες πτυχές, πού σχηματίζει τὸ ροῦχο τῆς Πρόκνης, καθὼς κρεμιέται στὶς πλευρές, καί πού πάντοτε θεωρήθηκαν στοιχεῖο ἄρκετὰ βασικὸ γιά τήν ἀλκαμένεια τεχνотροπία καί πάνω του πολὺ στηρίχτηκαν οἱ περισσότερες ἀπὸ τίς σχετικὲς ἀποδόσεις ἀντιγράφων, δὲ βρίσκουν τίποτα παράλληλο στὸν Ἑφαιστο, ἂν καί τὸ θέμα ἔδινε μέρη πρόσφορα γιά τέτοια ἐκμετάλλευση, ὅπως εἶναι οἱ ἀναδιπλώσεις δεξιὰ στὸ στήθος καί στήν πλάτη καί στήν ἀριστερὴ μασχάλη. Στὸν Ἑφαιστο ἀντίθετα τονίζονται οἱ κατὰ κάποιον τρόπο τριγωνικὲς διατάξεις τῶν πτυχῶν, ὅπως μπορεῖ νά δῇ κανεὶς στὸ στήθος κυρίως καί στήν ἀριστερὴ μασχάλη.

Ἐδῶ ὅμως μπορεῖ νά γίνη μία ἐνδιαφέρουσα παρατήρηση: τὰ στοιχεῖα ἀκριβῶς, ὅπου τὸ ἔργο φαίνεται νά ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ ἄλλα ἀλκαμένεια, εἶναι τὰ ἴδια πού δυσκολεύουν τήν ἀπόδοση σ' αὐτὸ τὸν πλάστη τοῦ ἄλλου τύπου, πού συνήθως συνδέεται μέ τὸ δεύτερο μέλος τοῦ συντάγματος τοῦ Ἑφαιστείου, τοῦ τύπου δηλαδή τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Cherchel⁴⁰. Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ συγγενεῦει ὁ Ἑφαιστος καί στὰ γενικά θεωρούμενα γιά ἀλκαμένεια χαρακτηριστικὰ καί στήν κάποια προτίμηση γιά τριγωνικὲς, ἄς ποῦμε, διατάξεις στήν πτύχωση καί σὲ ἄλλα, ὅπως στὴ γενικὴ σύνθεση, καθὼς ἀναλύει ἡ Σ. Καρούζου⁴¹, ἢ στὸ ὅτι εἶναι τὸ μόνο ἀπὸ τὰ ἔργα πού συνδέθηκαν μέ τὸν Ἀλκαμένη πού παρουσιάζει ἄρκετὰ ἔντονα ἓνα κυρίαρχο μοτίβο τοῦ Ἑφαιστου, τίς κάθετες δηλαδή βαθιὲς πτυχές, πού κάμπτονται ἀπότομα σὲ ἐντυπωσιακὰ δυναμικὴ καμπύλη, γιά νά ὀδηγηθοῦν πρὸς τὴ ζώνη. Ὅμοια εἶναι ἀποδομένη στήν Ἀθηνᾶ ἡ ὁμάδα τῶν πτυχῶν πού κατεβαίνουν ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὤμο, γιά νά ὀδηγηθοῦν κατόπιν μέ ἔντονη κάμψη στὸ πάνω ὄριο τῆς αἰγίδας, χαμηλότερα ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μαστό, μπροστὰ στὸ βραχίονα.

39. Τὸ γεγονὸς ὅτι, ὅπως φαίνεται, ἐκπρόσωπος τοῦ ρεύματος αὐτοῦ, τοῦ ἄς ποῦμε αὐστηρὰ άττικοῦ, ἦταν ὁ Ἀλκαμένης, δίνει ἴσως καί τὸν λόγο, πού τόσο πολλὲς παραγγελίες γιά λατρευτικὰ κυρίως ἀγάλματα πέτυχε αὐτὸς ὁ γλύπτης, ὥστε νά φτάνη νά θεωρῇται ὁ πῶ ἐδνοούμενος ἀπὸ τοὺς Ἀθηναίους πλάστης μετὰ τὸν Φειδία (Overbeck, *Schriftquell.* 812 - 822) — S. Papaspyridi - Karousou, δ.π. σ. 75 — Schlörb, δ.π. σ. 31).

Γιά τίς τάσεις τῆς μεταφειδιακῆς άττικῆς πλαστικῆς βλ. τὸ βιβλίο τῆς Schlörb πού ἀναφέραμε.
40. P. Gauckler, *Mus. de Cherchel* (1895) σ. 193 πίν. 15,1 — M. Durry, *Mus. de Cherchel*, Suppl. (1924) σ. 26 — Reisch, *Oest. Jahresh. I* (1898) σ. 55 — Γιά τὴ σύνδεση τῆς Hope - Farnese καὶ ὅχι τῆς Cherchel μέ τὴν Ἑφαιστεία βλ. Langlotz, *BerlWProgr* 1952 σ. 9 — Schlörb, δ.π. σ. 28.

41. S. Papaspyridi - Karousou, δ.π. σ. 78.

Συνοψίζοντας μπορούμε να πούμε, πώς έχουμε ένα αντίγραφο έργου, πού παρίστανε πιθανότατα τὸν Ἡφαιστο καὶ ἀνῆκε στὸν ἀλκαμένειο κύκλο, καὶ ἀκόμη πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ παρουσιάζει ἰδιαίτερη συγγένεια πρὸς τὸν τύπο τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Cherchel, γεγονός πού ἐνισχύει τὴ δυνατότητα νὰ συνδεθοῦν καὶ οἱ δύο τύποι μὲ τὰ ἀγάλματα τοῦ λατρευτικοῦ συντάγματος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἡφαίστου στὸν Ἀγοραῖο Κολωνό, ἔργα πού ἡ παράδοση ἀποδίδει, ἂν καὶ ὄχι μὲ βεβαιότητα καὶ τὰ δυὸ (ἐπιφυλάξεις ὑπάρχουν γιὰ τὴν Ἀθηνᾶ, ἀφοῦ σχετικὰ μὲ αὐτὴν ἡ παράδοση δὲν εἶναι ρητὴ), στὸν Ἀλκαμένη.

Ἐφ' ὅσον ὅμως θὰ δεχτοῦμε, ἔστω καὶ μὲ τὶς ἀναγκαῖες ἐπιφυλάξεις, τὴ σχέση τοῦ ἔργου μας μὲ τὸν ἀλκαμένειο Ἡφαιστο, ἐνισχύεται ἀντίστροφα ἡ γνώμη πού παραπάνω διατυπώσαμε γιὰ τὴν προέλευσή του ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ὅπως καὶ γιὰ τὴ χρονικὴ του τοποθέτηση στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ, ἀφοῦ κάθε ἄλλο παρὰ ἐκπληκτικὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ πὼς κατασκευάστηκε στὴν Ἀθήνα τὸ ἀντίγραφο ἑνὸς ἔργου τοῦ Ἀλκαμένη, πού στεκόταν σ' ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ἱερά μέσα στὴν ἴδια τὴν πόλη, καὶ πὼς κατασκευάστηκε στὴν ἐποχὴ τοῦ αὐτοκράτορα πού μὲ τὴ μακρόχρονη παραμονή του στὴν πόλη τῆς Παλλάδος καὶ μὲ τὴ θερμὴ του ἀγάπη γι' αὐτὴν ἔδωσε νέα ὥθηση στὴν ἀνάπτυξή της, τόσο πού νὰ μπορούμε νὰ μιᾶμε γιὰ ἓνα εἶδος ἀκμῆς της, καὶ μάλιστα ἀκμῆς πρῶ-
τιστα καλλιτεχνικῆς.

Ν. ΦΑΡΑΚΛΑΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ ΑΝΕΚΔΟΤΟΙ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΕΚΔΕΔΟΜΕΝΑΣ

(Π τ ν. 53)

Α' ΑΤΤΙΚΗΣ

ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ

Στήλη λευκοῦ μαρμάρου ἑλλιπῆς ἄνω, ὕψους (σφζ.) 0,60, πλάτους (ἄνω) 0,360, (κάτω) 0,375 καὶ πάχους 0,12.

Προσθία ὄψις : ἐπὶ ταύτης φέρεται κεχαραγμένη πολύστιχος ἐπιγραφὴ περιγραφομένη κατωτέρω.

Ὅπισθία ὄψις· παρὰ τὴν δεξιὰν κάθετον ἀκμὴν ἔχει λαξευθῆ λωρὶς πλάτους $\pm 0,12$, ἢ δὲ λοιπὴ ἐπιφάνεια ἔχει ὑποστῇ ἀδρομερῇ ἐξεργασίαν. Ἡ λάξευσις αὕτη ὀφείλεται πιθανῶς εἰς μεταγενεστέραν χρῆσιν τῆς στήλης.

Ἡ ἐπιγραφὴ εὐρέθη κατὰ Φεβρουάριον τοῦ ἔτους 1964 ὑπὸ μαθητῶν τοῦ δημοσίου γυμνασίου Ἀμαρουσίου ἐπὶ λόφου τινὸς ἐντὸς τοῦ « κτήματος Συγγροῦ » ἐν Ἀμαρουσίῳ, μετεφέρθη δὲ φροντίδι τοῦ ἐπιμελητοῦ ἀρχαιοτήτων Κωνσταντίνου Δαβάρρα εἰς τὰ γραφεῖα τῆς Β' Ἐφορείας Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων Ἀττικῆς (ἀριθ. εὑρ. 2283).

Δημοσιεύω τὴν ἐπιγραφὴν κατὰ παραχώρησιν τοῦ Κ. Δαβάρρα, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ θερμῶς καὶ ἀπὸ τῆς θέσεως ταύτης.

Ἐπὶ τῆς προσθίας ἐπιφανείας τῆς στήλης φέρεται ἐπιμελῶς κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων ὕψους $\pm 0,007$, διάστιχ. 0,005, ἡ ἐπιγραφὴ·

Στοιχηδόν.

Ἀρχαῖ 4^{ον} αἰ. π.Χ.

Οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ ?

ἐτάξαντο ?

Θρασυκλῆς Θρασύλλο

Εὐθύδικος Ἀκασάνδρο

Vacat.

5 Εὐτροπος Κολοιο

Θουγείτων Θεοδώρο

Εὐδημίδης Εὐδήμο

Ὀνήσιππος Ὀνάσαντος

Φιλέας Αἰχμοκλείδο

10 Φάλανθος Δημητρίο

Ἀγαθαρχίδης Εὐφόροβο

Ἀλντίωρος Ἐργοτέλος

Ἰσοτιμίδης Σμικρίο

— οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο·

- 15 Ἰῖσοκλῆς, Σμικρίων, Φιλιστίδης —
 Εὐθύδημος Ἀκ(ε)σάνδρο
 Χαιρίας Πυρρίο
 Πρωτόμαχος Πρωτίο
 (Ε)ὐδράμων Παρμονίδο
- 20 Μνησίμαχος ΣΑΛΑΙΠΩΝΟΣ
 Πιστοκλῆς Πιστίο
 Καλλίας Ἀπολλοδώρο
 Ναυσίστρατος Στρέμβωνος
 Κολλυτίδης Μηδιμάχο
- 25 Εὐξίθεος Καλλίο
 Δερκυλίδης Δερκύλο
 Πιστίας Κόθωνος
 Κτήσων Εὐτύχο
 Λυσιμαχίδης Καλλίο
- 30 Ἱεροκλῆς Ἀρχεστράτο
 Ἀνδρων Αἰσχύλο
 Εὐκλείδης Εὐκλείδο
 Ἀρίστων Ἀδείστο
 Ἀμεινίας Θεοδώρο
- 35 Θουγείτων Θεοδώρο
 Διόδοτος Δίωνος
 Σωσίβιος Σωσιμένος

Vocat. O, 16

Παρατηρήσεις

Ἡ ἐπιγραφή ἔχει χαραχθῆ ἐπιμελῶς καὶ ἄνευ σφαλμάτων. Παρατηροῦμεν διατάραξιν τοῦ στοιχηδὸν τῆς ἐπιγραφῆς εἰς τὸν 15ον στίχον καὶ συγκεκριμένως διὰ τὴν ἀπόληξιν *ΙΛΙΣΤΙΔΗΣ*. Τρεῖς δὲν ἔχει χαραχθῆ ἡ μεσαιὰ κεραία εἰς τὸ γράμμα Ε, εἰς τὸν 16ον στίχον (Ε)ὐθύδημος Ἀκ(ε)σάνδρο, καὶ εἰς τὸν 19ον στίχον, (Ε)ὐδράμων.

Ἐν τῇ ἐπιγραφῇ παρέχονται, στίχ. 3 - 13 καὶ 16 - 37 κύρια ὀνόματα ἀνδρῶν μετὰ τῶν πατρωνύμων των. Εἰς τὸν 15ον στίχον παρέχονται τρία κύρια ὀνόματα ἄνευ πατρωνύμων. Εἰς τὸν 14ον στίχον φέρεται ἡ φράσις : *Οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο* καὶ ἀκολουθοῦσι (στίχ. 15) τὰ τρία ἄνευ πατρωνύμων ὀνόματα. Εἰς τοὺς στίχους 1 - 2 θὰ ὑπῆρχε παρομοία φράσις πιθανῶς :

*Οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ
 ἐτάξαντο*

Ἐκ τῆς ἑρμηνείας τῆς φράσεως ταύτης θὰ προκύψῃ καὶ ἡ ἑρμηνεία τοῦ συνόλου τῆς ἐπιγραφῆς· διὸ καὶ θὰ ἀσχοληθῶμεν ἐκτενέστερον κατωτέρω, ἀφοῦ προηγουμένως ἐξετάσωμεν ἄλλα τινὰ προβλήματα τῆς ἐπιγραφῆς.

Ἐπειδὴ ἐν τῇ ἐπιγραφῇ οὐδὲν δημοτικὸν σημειοῦται καὶ ἐπειδὴ αὕτη δὲν φαίνεται ὅτι ἔχει μετακινηθῆ μακρὰν τοῦ τόπου ἔνθα ἀρχικῶς ἴστατο, ἤκασα ὅτι οἱ ἐν αὐτῇ μνημονευόμενοι Ἀθηναῖοι πολῖται θὰ ἀνῆκον εἰς τὸν ἀρχαῖον δῆμον τοῦ τόπου τῆς εὐρέσεως τῆς ἐπιγραφῆς, ὅτι δηλαδὴ οὗτοι θὰ ἦσαν Ἀθμονεῖς τὸν δῆμον. Ὅντως τινὲς ἐξ αὐτῶν ἀναγνωρίζονται προσωπογραφικῶς ὡς ἀναμφιβόλως Ἀθμονεῖς, ἄλλοι δὲ πιθανῶς.

I Ἀνδρῶν Αἰσχύλου, στίχ. 31.

Πιθανῶς ἔχει σχέσιν πρὸς τὸν ἐν Pros. Att. 918 (=IG, II², 523) Ἀνδρῶνα Ἀνδρέου Ἀθμονέα, τέλη 4ου αἰ. π. Χ.

II Ἀρίστων Ἀδείστου, στίχ. 33.

Ἐν Pros. Att. 205 ἀναφέρεται Ἀδείστος Ἀντιμάχου Ἀθμονεύς, σωφρονιστῆς ἐφήβων κατὰ τὸ 334/3 π. Χ. Ἐπειδὴ τὸ ὄνομα Ἀδείστος δὲν εἶναι κοινόν, πιστεύω ὅτι ὁ ἐν τῇ νῦν δημοσιευομένη ἐπιγραφῇ Ἀρίστων Ἀδείστου ἔχει σχέσιν πρὸς τὸν ἐν Pros. Att. 205 :

Ἀδείστος (I)

Ἀρίστων Ἀδείστου (I)

Ἀντίμαχος Ἀδείστου(I)

Ἀδείστος (II) Ἀντιμάχου.

III. Ἱεροκλῆς Ἀρχεστράτου, στίχ. 30.

Ἄνευ ἀμφιβολίας πρέπει νὰ ταυτισθῇ πρὸς τὸν ἐν Pros. Att. 7485 (=IG, I², 302, στίχ. 3,19, 418/7 π. Χ.) Ἱεροκλῆ Ἀρχιστράτου (I) Ἀθμονέα, πάρεδρον ἐλληνοταμιῶν.

IV Ἰσοτιμίδης Σμικρίου, στίχ. 13.

Πρβλ. Σμικρίας Ἀθμονεύς, ἐπιστάτης προέδρων, 369/8 π. Χ., Pros. Att. 12742.

V Πιστοκλῆς Πιστίου, στίχ. 21.

Πιστίας Κόθωνος, στίχ. 27.

Πιθανῶς οὗτοι πρέπει νὰ ἔχωσι σχέσιν τινὰ πρὸς τὸν Πιστοκλῆ Πισθεταίρου, Ἀθμονέα, Pros. Att. 11829 (= IG, II², 5347, ἐπιγρ. ἐπιτύμβιος, 4ου αἰ. π. Χ.).

VI Σωσίβιος Σωσισμένος, στίχ. 37.

Πρβλ. Σωσισμένης Ἀθμονεύς, IG, II², 5352, 390 - 365 π. Χ., ἐπιγρ. ἐπιτύμβιος.

VII Φάλανθος Δημητρίου, στίχ. 10.

Πρβλ. Σμικυθίων (I) Φ[α]λάνθου (I) Ἀθμονεύς, μεράρχης, Pros. Att. 12767 (=IG, II², 1203, στίχ. 13) 324/3 π. Χ.

Ἄλλαι προσωπογραφικαὶ παρατηρήσεις.

α) Εὐθύδικος Ἀκεσάνδρ[ο], στίχ. 4.

(Ε)ὐθύδημος Ἀκ(ε)σάνδρ[ο], στίχ. 16.

Πιθανῶς πρόκειται περὶ ἀδελφῶν.

β) *Θουγείτων Θεοδώρο*, στίχ. 6.

Θουγείτων Θεοδώρο, στίχ. 35.

Δὲν εἶναι δυνατόν νά ἀποδειχθῇ, ἂν πρόκειται περὶ ὁμωνυμίας, περὶ τοῦ αὐτοῦ προσώπου ἢ περὶ συγγενῶν, π.χ. πάππου καὶ ἐγγονοῦ. Τεῖνω νά πιστεύσω τὸ τελευταῖον καὶ νά θεωρήσω τὸν ἐν στίχῳ 34φ *Ἀμεινίαν Θεοδώρο* ἀδελφὸν τοῦ ἐν στίχῳ 35φ *Θουγείτονος Θεοδώρο*.

(;) *Θεόδωρος* (I), στίχ. 6.

(;) *Θουγείτων* (I) *Θεοδώρου* (I) στίχ. 6.

Θεόδωρος (II), στίχ. 35.

Θουγείτων (II) *Θεοδώρου* (II), στίχ. 35 *Ἀμεινίας Θεοδώρου* (II), στίχ. 34.

γ) *Λυσιμαχίδης Καλλίω*, στίχ. 29.

Παρά Πausanias, X 18 (= Pros. Att. 7828), παρέχεται *Καλλίας Λυσιμαχίδου Ἀθηναῖος*: *Τὸν δὲ ἵππον, δς ἐφεξῆς τῇ εἰκόνι ἐστὶ τοῦ Σάρδου, Ἀθηναῖος Καλλίας Λυσιμαχίδου πατρὸς ἀναθῆναι φησιν...*

Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα πρόκειται περὶ τοῦ αὐτοῦ προσώπου, δηλαδή περὶ τοῦ πατρὸς τοῦ ἐν τῇ ἡμετέρῃ ἐπιγραφῇ *Λυσιμαχίδου*.

Ἦτοι ἔχομεν

Λυσιμαχίδης (I), Pros. Att. 9477

Καλλίας Λυσιμαχίδου (I), Pros. Att. 7828

Λυσιμαχίδης (II) *Καλλίω*, στίχ. 29.

Ὅνοματὰ ἀξιοπρόσεκτα

1) *Αἰχμοκλείδης*, στίχ. 9. Τὸ ὄνομα δὲν φέρεται παρὰ Bechtel, ἀλλὰ ἔχει πλασθῇ παρὰ τὸ μαρτυρούμενον *Αἰχμοκλῆς*.

2) *Κολλυτίδης Μηδιμάχο*, στίχ. 24.

Ἀμφότερα τὰ ὀνόματα εἶναι ἀμάρτυρα κατ' ἐμὴν γνώσιν. Τὸ μὲν *Κολλυτίδης* ἔχει πλασθῇ παρὰ τὸ *Κόλυτος* (*Κόλλυτος*), ἐπώνυμος ἦρωες *Κολλυτέων*, Ἡσυχ. ἐν λ. *Διομεῖς*: *Δῆμος Ἀθήνησιν, ἀπὸ τοῦ Διόμου τοῦ Κολύττου παιδός*.

Τὸ *Μηδίμαχος* ἔχει ὡς πρῶτον συνθετικὸν τὴν λ. *Μῆδος* καὶ ἔχει πλασθῇ κατὰ τὰ *Νικασί-μαχος*, *Καλλί-μαχος* κ. ἄ.

3) *ΜΝΗΣΙΜΑΧΟΣ ΣΑΛΑΪΠΩΝΟΣ*. Τὸ μὲν πρῶτον ὄνομα ἀναγινώσκεται εὐκόλως: *Μνησίμαχος*. Τὸ δεύτερον θὰ ἔπρεπε νά ἀναγνωσθῇ *Σαλαίπωνος*. Δὲν ἀντιλαμβάνομαι τί σημαίνει τὸ ὄνομα τοῦτο.

Ὡς ἐλέχθη ἀνωτέρω, πρέπει νά δεχθῶμεν ὅτι ὁ κατάλογος οὗτος περιέχει ἀποκλειστικῶς ὀνόματα δημοτῶν Ἀθμονέων. Ὁ προορισμὸς καὶ ἡ σημασία τοῦ καταλόγου τούτου θὰ προκύψῃ, ὡς εἶπον, ἐκ τῆς ἐρμηνείας τῆς ἐν στίχῳ 14φ φράσεως *οἶδε ὑπὲρ αὐτὸ ἐτάξαντο*. Παρατηροῦμεν ὅτι ἡ φράσις αὕτη ἀκολουθεῖται ὑπὸ τριῶν ὀνομάτων ἄνευ πατρωνύμων, προηγεῖται δ' αὐτῆς ὄνομα μετὰ πατρωνύμου:

Ἰσοτιμίδης Σμικρίω

14 — *Οἶδε ὑπὲρ αὐτὸ ἐτάξαντο*

Ἰσοκλῆς, Σμικρίων, Φλιστίδης —

Παράλληλος φράσις εδρίσκετο καὶ ἐν τοῖς στίχοις 1 - 2 κατὰ πᾶσαν πιθανότητα. Αὕτη ἠκολουθεῖτο ὑπὸ δύο ὀνομάτων μετὰ πατρωνύμων· μετὰ τὸ δεῦτερον ὄνομα ἀκολουθεῖ κενὸν στίχου. Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τῆς φράσεως προηγεῖτο ὄνομα μετὰ πατρωνύμου :

(Ὅνομα, πατρώνυμον)

2 *Ὅ[ιδε ὑπὲρ αὐτοῦ
ἐτάξαντο?
Θρασυκλῆς Θρασύλλο
Εὐθύδικος Ἀκασάνδρο]ο
Vacat.*

Πέραν τῆς ἐρμηνείας τῆς φράσεως *οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο* πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι εἰς τοὺς στίχους 13 - 15 ὁ Ἰσοκλῆς, ὁ Σμικρίων καὶ ὁ Φιλιστίδης εἶναι οἱ *ταξάμενοι* ὑπὲρ τοῦ Ἰσοτιμίδου Σμικρίου. Ἐπίσης πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι εἰς τοὺς στίχους 1 - 4, ὁ Θρασυκλῆς Θρασύλλου καὶ ὁ Εὐθύδικος Ἀκασάνδρου εἶναι οἱ *ταξάμενοι* ὑπὲρ τινος Ἀθμονέως, οὗ τὸ ὄνομα δὲν ἐσώθη ἐπὶ τοῦ λίθου.

Νομίζω ὅτι ἐν τῇ ἡμετέρᾳ ἐπιγραφῇ ἡ λέξις *ἐτάξαντο* ἔχει τὴν σημασίαν τοῦ ἐπλήρωσαν, κατέβαλον χρηματικὸν τι ποσόν, ὡς ἐν P. Eleph. XIV, 18 (3ος αἰ. π.Χ.) : *τῆς δὲ τιμῆς τάσσονται παραχοῆμα τὸ δ' μέρος, τὸ δὲ λοιπὸν ἐν ἔτεσι γ'* (Liddell - Scott ἐν λ. τάσσω III 3c).

Τὸ *ὑπὲρ* ἐνταῦθα ἐτέθη ἐπὶ τῆς σημασίας τοῦ *ἀντί* (Liddell - Scott, II 2)¹.

Οὕτως ἡ φράσις *οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο* πρέπει νὰ μεταφρασθῇ : Οὗτοι ἐπλήρωσαν ἀντὶ αὐτοῦ. Ἦτοι διὰ τοὺς στίχους 13 - 15 τὸ νόημα τῆς ἐπιγραφῆς θὰ εἶναι τοῦτο : Ὁ Ἰσοκλῆς, ὁ Σμικρίων καὶ ὁ Φιλιστίδης ἐπλήρωσαν ἀντὶ τοῦ Ἰσοτιμίδου Σμικρίου.

Τεῖνω νὰ πιστεύσω ὅτι ὁ κατάλογος οὗτος περιέχει ὀνόματα Ἀθμονέων, οἵτινες εἰσήνεγκον χρηματικὸν τι ποσὸν πρὸς κάλυψιν ἀνάγκης τινὸς τοῦ δήμου των.

Ἵσως ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι παρὰ τὰ ὀνόματα τῶν εἰσενεγκόντων δὲν ἀναγράφεται τὸ εἰσενεχθὲν ποσόν, θὰ πρέπη νὰ εἰκάσωμεν ὅτι τὸ ποσὸν τοῦτο ἦτο τὸ αὐτὸ δι' ὅλους τοὺς δημότας.

Ἐκ τῆς γραφῆς καὶ τῶν προσωπογραφικῶν συσχετισμῶν δυνάμεθα νὰ θέσωμεν τὴν ἐπιγραφὴν εἰς τοὺς μετὰ τὸ 403 π. Χ. χρόνους· πάντως δὲν εἶναι νεωτέρα τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

Τολμηρότερος ἔμοῦ θὰ ἠδύνατο νὰ εἰκάσῃ ὅτι οἱ Ἀθμονεῖς πρὸς ἐπανόρθωσιν ζημιῶν ἐπενεχθεῖσιν εἰς οἰκοδομήματα ἢ ἄλλα πράγματα τοῦ δήμου κατὰ τὴν διάρκειαν ἰδίως τῶν τελευταίων ἐτῶν τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου ἐπέβαλον ὑποχρεωτικὴν εἰσφορὰν εἰς ὅλους τοὺς δημότας, τὴν αὐτὴν κατὰ ποσόν.

ΠΙΝΑΞ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ

- 1 Ἀγαθαρχίδης Εὐφόρβου, στίχ. 11
- 2 Ἀδειστος, πατήρ τοῦ Ἀρίστωνος
- 3 Αἰσχύλος, πατήρ τοῦ Ἀνδρωνος

1. Πρβλ. καὶ τοὺς ἐν IG, II^a, 2332, 2333, 2334, 2335 καταλόγους ἐπιδόσεων, ἐνθα μαρτυρεῖται ἡ τοιαύτη χρῆσις τῆς ὑπέρ.

- 4 Αἰχμοκλείδης, πατὴρ τοῦ Φιλέου
- 5 Ἀκέσανδρος, πατὴρ τοῦ Εὐθυδήμου
καὶ τοῦ Εὐθυδίκου
- 6 Ἀμεινίας Θεοδώρου (II), στίχ. 34
- 7 Ἄνδρων Αἰσχόλου, στίχ. 31
- 8 Ἀντίδωρος Ἐργοτέλους, στίχ. 12
- 9 Ἀπολλόδωρος, πατὴρ τοῦ Καλλίου
- 10 Ἀρίστων Ἀδείστου, στίχ. 33
- 11 Ἀρχέστρατος, πατὴρ τοῦ Ἱεροκλέους
- 12 Δερκυλίδης Δερκύλου, στίχ. 26
- 13 Δερκύλος, πατὴρ τοῦ Δερκυλίδου
- 14 Δημήτριος, πατὴρ τοῦ Φαλάνθου
- 15 Διόδοτος Δίωνος, στίχ. 36
- 16 Δίων, πατὴρ τοῦ Διοδότου
- 17 Ἐργοτέλης, πατὴρ τοῦ Ἀντιδώρου
- 18 Εὐδημος, πατὴρ τοῦ Εὐδημίδου
- 19 Εὐδημίδης Εὐδήμου, στίχ. 7
- 20 Εὐδράμων Παρμονίδου, στίχ. 19
- 21 Εὐθύδημος Ἀκεσάνδρου, στίχ. 16
- 22 Εὐθύδικος Ἀκεσάνδρου, στίχ. 4
- 23 Εὐκλείδης (I), πατὴρ τοῦ Εὐκλείδου (II)
- 24 Εὐκλείδης (II) Εὐκλείδου (I), στίχ. 32
- 25 Εὔξιθεος Καλλίου, στίχ. 25
- 26 Εὐτροπος Κολοιοῦ, στίχ. 5
- 27 Εὐτυχος, πατὴρ τοῦ Κτήσωνος
- 28 Εὐφορβος, πατὴρ τοῦ Ἀγαθαρχίδου
- 29 Θεόδωρος (I), πατὴρ τοῦ Θουγείτονος (I)
- 30 Θεόδωρος (II), πατὴρ τοῦ Θουγείτονος (II)
καὶ τοῦ Ἀμεινίου
- 31 Θουγείτων (I) Θεοδώρου (I), στίχ. 6
- 32 Θουγείτων (II) Θεοδώρου (II), στίχ. 35
- 33 Θρασυκλῆς Θρασύλλου, στίχ. 3
- 34 Θρασύλλος, πατὴρ τοῦ Θρασυκλέους
- 35 Ἱεροκλῆς Ἀρχεστράτου, στίχ. 30
- 36 Ἱσοκλῆς, στίχ. 15
- 37 Ἰσοτιμίδης Σμικρίου, στίχ. 13
- 38 Καλλίας, πατὴρ τοῦ Εὔξιθέου
- 39 Καλλίας, πατὴρ τοῦ Λυσιμαχίδου
- 40 Καλλίας Ἀπολλοδώρου, στίχ. 22
- 41 Κόθων, πατὴρ τοῦ Πιστίου
- 42 Κολλυτίδης Μηδιμάχου, στίχ. 24
- 43 Κολοιός, πατὴρ τοῦ Εὐτρόπου
- 44 Κτήσων Εὐτόχου, στίχ. 28
- 45 Λυσιμαχίδης Καλλίου, στίχ. 29
- 46 Μηδίμαχος, πατὴρ τοῦ Κολλυτίδου

- 47 *Μνησίμαχος ΣΑΛΑΙΠΩΝΟΣ, στίχ. 20*
 48 *Νανσίστρατος Στρούμβωνος, στίχ. 23*
 49 *Ὀνάσας, πατὴρ τοῦ Ὀνησίππου*
 50 *Ὀνήσιππος Ὀνάσαντος, στίχ. 8*
 51 *Παρμονίδης, πατὴρ τοῦ Εὐδράμωνος*
 52 *Πιστίας, πατὴρ τοῦ Πιστοκλέους*
 53 *Πιστίας Κόθωνος, στίχ. 27*
 54 *Πιστοκλῆς Πιστίου, στίχ. 21*
 55 *Πρωτίας, πατὴρ τοῦ Πρωτομάχου*
 56 *Πρωτόμαχος Πρωτίου, στίχ. 18*
 57 *Πυρρίας, πατὴρ τοῦ Χαιρία*
 58 *ΣΑΛΑΙΠΩΝΟΣ (γεν.), πατὴρ τοῦ Μνησιμάχου*
 59 *Σμικρίας, πατὴρ τοῦ Ἰσοτιμίδου*
 60 *Σμικρίων, στίχ. 15*
 61 *Στρούμβων, πατὴρ τοῦ Νανσιστράτου*
 62 *Σωσίβιος Σωσιμένους, στίχ. 37*
 63 *Σωσιμένης, πατὴρ τοῦ Σωσιβίου*
 64 *Φάλανθος Δημητρίου, στίχ. 10*
 65 *Φιλέας Αἰχμοκλείδου, στίχ. 9*
 66 *Φιλιστίδης, στίχ. 15*
 67 *Χαιρίας Πυρρίου, στίχ. 17*

ΑΦΙΑΝΩΝ

Ἄνω ἀριστερόν ἥμισυ ἐπιτυμβίου στήλης μετ' ἀνθεμίου, λευκοῦ μαρμάρου, ἀποκεκρουμένον καὶ ἐλλιπὲς ἄνω, κάτω καὶ δεξιὰ. Ὑπὸ τὸ ἀνθέμιον καὶ κάτω τοῦ σφζομένου ἐνὸς ρόδακος φέρεται κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων ὕψους 0,017 ἡ ἐπιγραφή :

Ἀγαθόκριτ[ος] / [· ·] ρ[·] ιοσ[- -] 4ου αἰ. π.Χ.

Ἡ στήλη ἔχει ἐντειχισθῇ μὲ ὀριζόντιον τὸν κύριον ἄξονα αὐτῆς ὡς οἰκοδομικὸν ὕλικὸν παραστάδος θύρας οἰκίας τοῦ χωρίου Ἀφίδναι (= Κιούρκα). Ἐκδίδεται κατ' ἀπόγραφον καὶ περιγραφὴν τοῦ Ἰωάννου Ν. Κουμανούδη.

ΕΛΕΥΣΙΝΟΣ

1. Τεμάχιον βάθρου ἀναθήματος ὑμηττίου μαρμάρου ἀποκεκρουμένον καὶ ἐλλιπὲς δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ὕψους 0,125 (σφζ. ;), πλάτους (σφζ.) 0,175 καὶ πάχους (σφζ.) 0,18· ἐν τῇ κάτω ἐπιφανείᾳ τοῦ βάθρου ὑπάρχουσιν ἵχνη παραλληλογράμμου τόρμου βάθους 0,065. Ἐπὶ τῆς προσθίας ἐπιφανείας φέρεται διὰ γραμμάτων ὕψους α) 1ος στίχος 0,014 β) οἱ λοιποὶ στίχοι $\pm 0,01$, διάστιχ. 0,007 ἡ ἐπιγραφή :

Μὴ στοιχηδόν.

— — ἀνέθε]σαν Δή[μητρι καὶ Κόρη]
 [ἐκ Κο]ίλης — — — —
 3 — — — —]ς Νεοκλείδου — — — —
 — — — — ΑΗΜ — — — —
 — — — — Θεολλίδου — — — —
 6 — — — — Μυρωνίδου — — — —

Παρατηρήσεις

Τὸ συλλογικὸν τοῦτο ἀνάθημα εἰς τὴν Δήμητρα καὶ τὴν Κόρην, οὐ τὸ εἶδος δὲν εἶναι σαφές, παρέχει ἀπὸ τοῦ δευτέρου στίχου καὶ ἐξῆς δημότας Ἀθηναίους ἐκ Κοίλης. Δὲν δύναμαι νὰ γνωρίζω ἂν πρέπει ἡ ἐπιγραφή νὰ θεωρηθῇ ἀνάθημα τῆς Ἰπποθωντίδος φυλῆς, ἐφ' ὅσον οἱ ἐκ Κοίλης δημόται ἀνήκουσιν εἰς τὴν τριττὴν τοῦ ἄστεως τῆς φυλῆς αὐτῆς, ἢ νὰ ὑποθέσω ἄλλο τι.

Ἡ ἐπιγραφή ὥς ἐκ τοῦ σχήματος τῶν γραμμάτων φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι παλαιότερα τῶν μέσων τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος.

Στίχ. 3 : ———]ς Νεοκλείδου· ἄγνωστος ἡμῖν ἄλλοθεν.

Στίχ. 4 : ΔΗΜΟΙΟΣ· ἀναγνωστὲον Δῆμονος, Φιλήμονος καὶ εἴ τι ἄλλο.

Στίχ. 5 : Θεολλίδου· τὸ ὄνομα δὲν μοι εἶναι γνωστὸν ἄλλοθεν ἀλλὰ πρέπει νὰ συσχετισθῇ πρὸς τὸ Θεόλλος (Pros. Att. 6952).

Στίχ. 6 : ———] Μυρωνίδου· οὗτος κατὰ πᾶσαν πιθανότητα πρέπει νὰ ἀνήκῃ εἰς τὴν οἰκογένειαν τοῦ διασήμου Ἀρχίνου τοῦ ἐκ Κοίλης (Pros. Att. 2526), ὅστις ἔσχεν υἱὸν καλούμενον Μυρωνίδην². Νομίζω ὅτι οἱ χρόνοι τῆς ἐπιγραφῆς ἐπιτρέπουσι νὰ ταυτίσωμεν τὸν ἐν τῇ ἡμετέρᾳ ἐπιγραφῇ Μυρωνίδην πρὸς τὸν υἱὸν τοῦ Ἀρχίνου.

2. Ἐπιτύμβιον κίονιον πεντεληκοῦ μαρμάρου ἀκέραιον, διαμ. ἄνω 0,165, ὕψους 0,565 φέρον διὰ γραμμάτων ὕψους 0,008 (τὸ Ο) — 0,02 (τὸ Κ) τὴν ἐπιγραφὴν :

Δημόστρατος / Δημοκίδου / Παιανιεύς 3ου αἰ. π.Χ.

Ἀνευρέθη εἰς τὸν κατεδαφισθέντα μεσαιωνικὸν πύργον Ἐλευσίνος καὶ μετεφέρθη εἰς τὸ αὐτόθι Μουσεῖον.

3. Τεμάχιον κίονος ἀρραβδώτου ἑλλιποῦς κατὰ τὴν διάμετρον, πεντεληκοῦ μαρμάρου, ὕψους 0,185 καὶ διαμέτρου (ἄνω σφζ.) 0,09. Ἐπὶ τῆς ἄνω ἐπιφανείας ὑπάρχει ἀναθύρωσις 0,02· ἐπὶ τῆς κυρτῆς ἐπιφανείας φέρεται διὰ γραμμάτων ὕψους 0,016 (τὸ Ο) — 0,02 (τὸ Σ), διάστιχον 0,013 ἡ ἐπιγραφὴ :

	——— ρίδου ———	
	——— ΔΟΠΑ ———	
3	——— Ἐλε. Εῖ ———	Τέλη 2ου αἰ. μ.Χ.
	——— Μο]σχίωνος ———	
	——— τίας Μ ———	
6	——— Δήμητρι]καὶ Κόρῃ ———	

Ἡ ἐπιγραφή πιθανῶς προέρχεται ἐκ τοῦ κατεδαφισθέντος μεσαιωνικοῦ πύργου Ἐλευσίνος καὶ νῦν εὐρίσκεται ἐν τῷ Μουσείῳ Ἐλευσίνος.

Πρόκειται περὶ συλλογικοῦ ἀναθήματος εἰς τὴν Δήμητρα καὶ τὴν Κόρην, ὥς προκύπτει ἐκ τοῦ ἔκτου στίχου. Ἀναγράφονται οἱ ἀναθέται μετὰ τῶν πατρωνύμων καὶ τῶν δημοτικῶν αὐτῶν· οὕτως ἐν τῷ 3ῳ στίχῳ ἔχομεν ἓνα δημότην ἐξ Ἐλευσίνος : [(ὄνομα, πατρώνυμον)] Ἐλε(υσίνιος), Εῖ ———

Ὁ ἀκρωτηριασμὸς τῆς ἐπιγραφῆς δὲν ἐπιτρέπει νὰ ἐξαγάγωμεν πλείονα συμπεράσματα περὶ αὐτῆς καὶ τῶν ἀναγραφομένων προσώπων.

2. Δημοσθ. « κατὰ Τιμοκράτους » 135 : « καὶ Μυρωνίδης ὁ Ἀρχίνου, υἱὸς τοῦ καταλαβόντος Φυλῆν... » Παρὰ Πλουτ., Σωκρ. δαιμ. 1, μαρτυροῦνται « Ἀρχίνου παῖδες ».

ΧΑΛΑΝΔΡΙΟΥ

Ἐπιτύμβιον κίονιον λευκοφαίου ἀσβεστολίθου ἀποκεκρουμένον ἄνω, ὕψους 0,72 καὶ διαμ. (κάτω) 0,20, φέρον διὰ γραμμάτων ὕψους $\pm 0,025$ τὴν ἐπιγραφὴν

*Μηνά[κων
Μηνάκων]τος* 1ου/2ου αἰ. μ.Χ.
χρηστός

Εἶδον τὴν ἐπιγραφὴν πρὸ τοῦ ἱεροῦ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγ. Νικολάου καὶ Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης ἐν Χαλανδρίῳ. Μετεφέρθη εἰς τὰ γραφεῖα τῆς Β' Ἐφορείας Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων Ἀττικῆς.

Β' ΩΡΩΠΟΥ

1. Ἐπιτύμβιος στήλη μετ' ἀετώματος ὕψους 0,76, πλάτους 0,41 καὶ πάχους 0,08. Ἐπὶ ταύτης φέρεται διὰ γραμμάτων ὕψους $\pm 0,018$ ἡ ἐπιγραφὴ :

Δημήτριος) ΠΑ///////// 3ου αἰ. μ.Χ. (;)
ΤΑΔΗC δ καὶ Εὔκολ[ος]

Ἡ στήλη ἀπέκειτο πρὸ ἐνὸς σταύλου τοῦ χωρίου Σκάλα Ὠρωποῦ, ἐκδίδεται δὲ κατ' ἀπόγραφον Ἰωάννου Ν. Κουμανούδη.

Πιθανῶς δυνάμεθα νὰ ἀποκαταστήσωμεν τὴν ἐπιγραφὴν οὕτως :

*Δημήτριος) (ΠΑ)[μβω]
τ(ά)δης δ καὶ Εὔκολ[ος]*

2. Ἐπιτύμβιος στήλη ἄνευ ἀετώματος ἐκ λευκοῦ πεντεληκοῦ μαρμάρου ὕψους 0,55 πλάτους (ἄνω ὑπὸ τὴν στέψιν) 0,25 — 0,27 (κάτω) καὶ 0,085. Ἐπὶ ταύτης φέρεται διὰ γραμμάτων ὕψους 0,022 ἐπιμελῶς κεχαραγμένη ἡ ἐπιγραφὴ :

Ὀλυμπιόδωρος 3ου αἰ. π.Χ. (;)

Φηγα^{υυ} ιεύς

Ὁ Φηγαιεύς οὗτος δὲν μοὶ εἶναι γνωστός ἄλλοθεν.

Ἡ στήλη εὑρέθη μεταξὺ τῶν ἑρειπίων τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου ἐν Ὠρωπῷ, δημοσιεύεται δὲ κατὰ περιγραφὴν καὶ ἀπόγραφον Ἰωάννου Ν. Κουμανούδη.

Γ' ΑΙΔΗΨΟΥ

1. Βάθρον λευκοφαίου λίθου, ὕψους 1,17, πλ. (ἄνω) 0,78 καὶ πάχους $\pm 0,65$, ἐλλιπὲς κατὰ τὴν κάτω δεξιὰν γωνίαν. Τὴν προσθίαν καὶ τὰς δύο πλαγίας ὀψεις, ἄνω καὶ κάτω, κοσμεῖ κυμάτιον. Ἡ ὀπισθία ὀψις ἦτο ἐπίπεδος καὶ πιθανῶς ἀδρομερῶς εἰργασμένη, διότι φαίνεται ὅτι τὸ βάθρον ἐφήπτετο τοίχου.

Ἐπὶ τῆς ἄνω ἐπιφανείας φέρονται ἑξ μικροὶ κυκλικοὶ τορμίσκοι, δι' ὧν προσηλοῦτο χαλκοῦς ἀνδριάς.

Ἐπὶ τῆς προσθίας ἐπιφανείας τοῦ βάθρου καὶ συγκεκριμένως κάτωθεν τοῦ κυματίου, φέρεται ἐπιμελῶς κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων ὕψους $\pm 0,036$, διάστιχον $\pm 0,025$ ἡ ἐπιγραφὴ (Πί ν. 53 α) :

Τι. Κλαύδιον Ἀσιατικόν
Τι. Κλαύδιος Ἀσιατικός,
 3 *ὁ πατήρ,*
 καὶ Κλαυδία Ἰταλική
 τὸν ἔκγονον
 6 *δόγματι βουλῆς*
 ^{νυ}
 καὶ δήμον.

Παρατηρήσεις

Ὁ τιμώμενος *Τι(βέριος) Κλαύδιος Ἀσιατικός*, ὁ πατήρ του *Τι(βέριος) Κλαύδιος Ἀσιατικός*, καὶ ἡ *Κλαυδία Ἰταλική*, ἥτις κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἶναι ἡ μήτηρ τοῦ τιμωμένου, δὲν μοῦ εἶναι γνωστοὶ ἐξ ἄλλων ἐπιγραφικῶν κειμένων ἐξ Εὐβοίας³.

Ἡ ἐπιγραφή πρέπει νὰ τεθῇ μετὰ τὰ μέσα πιθανῶς τοῦ 1ου αἰ. μ. Χ.

2. Βάθρον λευκοφαίου λίθου ὕψους 1,325, πλάτους 0,60 καὶ πάχους 0,525.

Τὴν προσθίαν καὶ τὰς δύο πλαγίας ὄψεις, ἄνω καὶ κάτω, κοσμεῖ κυμάτων.

Ἡ ὀπισθία ὄψις εἶναι ἐπίπεδος καὶ ἀδρομερῶς εἰργασμένη, διότι φαίνεται ὅτι τὸ βάθρον ἐφήπτετο τοίχου.

Ἐπὶ τῆς ἄνω ἐπιφανείας τοῦ βάθρου φέρονται δύο μικροὶ κυκλικοὶ τόρμοι, δι' ὧν προσηλοῦντο οἱ πόδες χαλκοῦ ἀνδριάντος.

Ἐπὶ τῆς προσθίας ἐπιφανείας φέρεται ἐπιμελῶς κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων α) ὕψους $\pm 0,05$ (ἐπὶ τοῦ κυματίου) β) ὕψους $\pm 0,025$ (κάτωθεν τοῦ κυματίου) ἡ ἐπιγραφή (Π ι ν. 53 β) :

α)	Ψ	<i>B</i>	<i>K</i>	Δ
β)				
				<i>Ἡ κρατίστη Φλ. Φιλείνα,</i>
				<i>θυγάτηρ τῶν λαμπροτάτων</i>
3				<i>ὑπατικῶν Φλαβίων Φιλείνου</i>
				<i>καὶ Ἀμφικλείας, Μᾶρκον υ</i>
				<i>Ἀδρήλιον Ὀλυμπιόδωρον,</i>
6				<i>ἔκγονον Ἱπποδρόμου, τὸν</i>
				<i>πάντα ἐν πᾶσιν ἄριστον, τὸν</i>
				<i>γλυκύτατον καὶ σεμνότατον</i>
9				<i>ἄνδρα, κατὰ τὸ τῆς ἱερωτάτης</i>
				<i>βουλῆς καὶ τοῦ σεμνοτάτου</i>
				<i>δήμον ψήφισμα τῆς Ἑστι-</i>
12				<i>εῶν πόλεως.</i>

3. Κλαυδία Ἰταλική μαρτυρεῖται ἐν IG, XII 9, 1145 (Χαλκίς) : « Τιβ (έριος) Κλαύδιος Δημόνικος καὶ Κλαυδία Ἰταλική, Τιβ (έριον) Κλαύδιον Δημόνικον, τὸν ἑαυτῶν υἱόν ». Αὕτη δὲν νομίζω ὅτι δύναται νὰ ταυτισθῇ πρὸς τὴν ἐνταῦθα παρεχομένην τὸ πρῶτον Κλαυδίαν Ἰταλικὴν λόγῳ διαφορᾶς ὀνόματος συζύγου.

Παρατηρήσεις

Ἐπὶ κεφαλῆς τῆς ἐπιγραφῆς ἀναγνωστέον:

Ψ(ηφίσματι) Β(ουλῆς) Κ(αὶ) Δ(ήμου) (φύλλον κισσοῦ).

Εἰς τοὺς στίχους 2, 4, 5, καὶ 6 διὰ τὴν στενότητα τοῦ χώρου ὁ χαρακτὴς ἔχει χαράξει τὸ τελευταῖον γράμμα ἐντὸς τοῦ προτελευταίου. Εἰς τὸν 2ον στίχον ἔχει χαράξει τὸ τελευταῖον γράμμα ὑπεράνω τοῦ προτελευταίου.

Ἡ ἐπιγραφή μᾶς γνωρίζει πέντε πρόσωπα, ἀνήκοντα εἰς δύο οἰκογενεῖας:

Φλ. Φιλεῖνος	~	Ἀμφίκλεια
		Ἰππόδρομος
Φλ. Φιλείνα	~	Μ. Αὔρ. Ὀλυμπιόδωρος

Ἐκ τῶν προσώπων τούτων ὁ Φλάβιος Φιλεῖνος εἶναι γνωστὸς ἐξ ἐπιγραφῆς Θεσπιῶν: Τί(τον) Φλ(άουιον) Φιλεῖνον, τὸν κράτιστον ταμιεύσαντα Ἀσίας, τριβοῦνον, πραιτορα, πρεσβεύσαντα Κύπρου, ἀνθυπεύσαντα Λυκίας Πανφυλίας, ἡ πατρὶς τὸν εὐεργέτην (Ὀλίγον μετὰ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. μ. Χ., IG, VII, 1866)⁴.

Ὡς προκύπτει ἐκ τῆς θεσπικῆς ἐπιγραφῆς, ὁ Τ. Φλ. Φιλεῖνος ὑπῆρξε πολίτης τῆς πόλεως αὐτῆς. Οὕτως ἡ ἐπιγραφή γνωρίζει ἡμῖν τρεῖς Θεσπιεῖς, ἥτοι τὸν (Τίτον) Φλ(άουιον) Φιλεῖνον, τὴν σύζυγον αὐτοῦ Ἀμφίκλειαν καὶ τὴν θυγατέρα αὐτῶν Φλ. Φιλείναν.

Οὐδὲν γνωρίζω περὶ τῆς καταγωγῆς τοῦ Μ. Αὔρ. Ὀλυμπιόδωρου καὶ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ Ἰπποδρόμου.

Λόγῳ τοῦ προσωπογραφικοῦ συσχετισμοῦ, δι' ὃν ἐγένετο λόγος ἀνωτέρω, δυνάμεθα νὰ χρονολογήσωμεν τὴν ἐπιγραφὴν εἰς τὸ α' ἡμισυ τοῦ 3ου αἰ. μ. Χ.

Αἱ δύο αὗται ἐπιγραφαὶ εὐρέθησαν ἐν Αἰδηψῷ τὴν 24ην Ἰουνίου 1964 εἰς οἰκόπεδον ἰδιοκτησίας Γ. Ἰωαννίδου καὶ Σ. Μουγγρίδη, εἰς τὸ 20ὸν οἰκοδομικὸν τετράγωνον τῆς πόλεως κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν ἐκσκαφῶν. Φαίνεται ὅτι ἔκειντο κατὰ χώραν ἐντὸς τοῦ περιβόλου ἱεροῦ τινος. Μετ' αὐτῶν εὐρέθησαν καὶ τινὰ μέλη ἀρχιτεκτονικὰ καὶ ἐφθαρμένον ἀνάγλυφον, ἐφ' οὗ διέκριναν λεοντήν. Ἐπειδὴ ὁ τόπος πρόκειται νὰ ἐρευνηθῇ ὑπὸ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, δὲν κρίνω σκόπιμον νὰ προτρέξω ἐκφέρων γνώμας καὶ περιορίζομαι εἰς ἀπλὴν παρουσίαν τῶν εὐρεθεισῶν ἐπιγραφῶν εὐχαριστῶν θερμῶς καὶ ἀπὸ τῆς θέσεως ταύτης τὸν φίλον ἐπιμελητὴν ἀρχαιοτήτων Κ. Δαβάραν διὰ τὴν παραχώρησιν τῆς δημοσιεύσεώς των.

Δ' ΣΠΑΡΤΗΣ

Εἰς τὸ χωρίον Ἀη - Γιάννης Σπάρτης, εἰς τὸ δάπεδον τῆς ἐκκλησίας τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ὑπάρχει ἡ κάτωθι ἐπιγραφή ἐπὶ ἐπιτυμβίου στήλης:

Νυμφόδοτε
χαῖρε· 3ου αἰ. μ.Χ.
ἔτη βιώσας
κη'.

Ἐκδίδεται κατὰ περιγραφὴν καὶ ἀπόγραφον Ἰωάννου Ν. Κουμανοῦδη.

4. Ἴδὲ τὸ στέμμα τῆς οἰκογενεῖας ταύτης ἐν IG, VII, 1830.

Ε' ΘΗΒΩΝ

Τὸ θέρος τοῦ ἔτους 1961, κατὰ τὴν κατασκευὴν μεγάλης ἀποστραγγιστικῆς αὐλακός (Πί ν. 53 δ) εἰς θέσιν «Καναπίτσα» βορείως τῆς πόλεως τῶν Θηβῶν, ὁ μηχανικός ἐκσκαφεὺς ἔφερεν εἰς φῶς ἡκρωτηριασμένον ἄγαλμα λέοντος μήκους σφζομένου $\pm 2,50$ μ., τοῦ ὁποίου ἐλλείπουσιν οἱ πόδες, ἡ οὐρὰ καὶ ἡ ποτὲ ἐνθετος κεφαλὴ. Ὁ λέων εὐρίσκετο πλησίον μεγάλου βάθρου ἐκ λαξευτῶν παρολίθων, ἐπὶ τοῦ ὁποίου φαίνεται ὅτι ἀρχικῶς ἴστατο. Τὸ βάθρον τοῦτο, ὡς ἐπληροφορήθη, κατεστράφη, τὸ δὲ ἄγαλμα τοῦ λέοντος (Πί ν. 53 γ) μετεφέρθη ὑπὸ τῶν ὑδάτων μακρὰν τοῦ τόπου εὐρέσεώς του.

Νομίζω ὅτι τὸ μνημεῖον τοῦτο ἔχει ἐξαιρετικὴν σπουδαιότητα διὰ τὴν θηβαϊκὴν ἱστορίαν καὶ ἀρχαιολογίαν. Ἐπὶ τοῦ στήθους τοῦ λέοντος φέρεται ἐπιμελῶς κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων ὕψους 0,06 (τὸ F καὶ τὸ A) 0,065 (τὸ T καὶ τὸ I) καὶ 0,075 (τὸ Σ) ἡ ἐπιγραφὴ ΦΑΣΤΙΑΣ (= Ἀστίας), τῆς ὁποίας θὰ καταδείξω τὴν σπουδαιότητα, ἀφοῦ προηγουμένως ἐξετάσω τὸ μνημεῖον αὐτὸ καθ' αὐτό.

Ἀγάλματα λεόντων χρησιμοποιοῦνται ὑπὸ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ὡς σήματα εἰς τάφους ἀνδρῶν ἐπιφανῶν καὶ ἀνδρῶν θανόντων ἐν πολέμῳ. Ὁ γενναίως πολεμῶν παρομοιάζεται ὑπὸ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων πρὸς λέοντα.

Ὁ Ἀριστοφάνης, Εἰρήνη, στίχ. 1189, ὁμιλῶν περὶ δειλῶν λέγει :

οἱκοὶ μὲν λέοντες, ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκες.

Σκοπὸς μου δὲν εἶναι νὰ συγκεντρώσω πάντα τὰ χωρία τῶν ἀρχαίων συγγραφέων, τὰ σχετικὰ πρὸς τὴν ἀντίληψιν αὐτήν, διότι τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα μαρτυροῦν σαφῶς περὶ αὐτῆς.

Τὸ παλαιότερον παράδειγμα λέοντος λιθίνου ἰδρυμένου ἐπὶ τοῦ τάφου ἀνδρὸς ἐπιφανοῦς πεσόντος ἐν πολέμῳ εἶναι τὸ τοῦ Σπαρτιάτου βασιλέως Λεωνίδου ἐν Θερμοπύλαις, συμφώνως πρὸς τὴν μαρτυρίαν τοῦ Ἡροδότου VIII, 225 : «ὁ δὲ κολωνός ἐστι ἐν τῇ ἐσόδῳ, ὅπου νῦν ὁ λίθινος λέων ἔστηκε ἐπὶ Λεωνίδῃ».

Ἄλλο δεῖγμα παρομοίου μνημείου εἶναι ὁ λέων τῆς Χαιρωνείας, τὸν ὅποιον ἰδρύσαντο οἱ Θηβαῖοι εἰς μνήμην τῶν αὐτόθι πεσόντων Θηβαίων ἐν τῇ ὁμωνύμῳ μάχῃ κατὰ τὸ 338 π. Χ.

Ἔτερον δεῖγμα ὁ λέων τῆς Ἀμφιπόλεως⁵.

Τὰ τρία ταῦτα ἐπιφανῆ καὶ γνωστὰ εἰς ὅλους παραδείγματα δεικνύουν σαφῶς τὴν ταφικὴν χρῆσιν τῶν ἀγαλμάτων τῶν λεόντων παρ' ἀρχαίοις.

Ἐν Βοιωτίᾳ τὸ ἔθιμον ἦτο λίαν διαδεδομένον. Τὸ Μουσεῖον τῶν Θηβῶν κατέχει ἀριθμὸν τινα τοιούτων ἀγαλμάτων, ἀλλὰ καὶ αἱ ἀνασκαφαὶ ἔφερον εἰς φῶς τὸ πολυάνδριον τῶν Θεσπιῶν, ἥτοι τάφον δημόσιον Θεσπιέων θανόντων ἐν πολέμῳ, ὅστις ἐκοσμεῖτο δι' ἀγάλματος λέοντος.

Πρέπει νὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ λέων τῶν Θηβῶν εἶναι καὶ αὐτὸς ἐπιτύμβιον μνημεῖον ἀνδρὸς ἐπιφανοῦς θανόντος ἐν πολέμῳ.

Συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφὴν τὸ ἄγαλμα πρέπει νὰ ἔχη γίνει περὶ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. π. Χ. καὶ πάντως ἀποκλείεται νὰ εἶναι νεώτερον τοῦ 335 π. Χ., ὅτε ἡ πόλις τῶν Θηβῶν κατελήφθη καὶ κατεστράφη ὑπὸ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου.

Πρέπει νὰ εἰκάσωμεν ὅτι ὁ Φαστίας, ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ ὁποίου εἶχεν ἰδρυθῇ ὁ λίθινος λέων τῶν Θηβῶν, ἦτο πρόσωπον ἐπιφανὲς τῆς ἐποχῆς τῆς ἀκμῆς τῶν Θηβῶν, ἥτοι 379 - 338 π. Χ.

5. Broneer, The lion monument at Amphipolis, 1941.

Ἐκ τῆς περιόδου ταύτης εἶναι γνωστοὶ διάφοροι Θηβαῖοι, οἵτινες ἔφερον τὸ ὄνομα *Φαστίας*. Μεταξὺ αὐτῶν διακρίνομεν τὸν βοιωτάρχην *ΦΑΣΤ*. ἦτοι *Φαστ(ίαν)*, ὅστις ὑπῆρξεν ὑπεύθυνος τῆς κοπῆς Θηβαϊκῶν νομισμάτων⁶ τῆς περιόδου 379 - 338 π. Χ., καὶ τὸν ὁποῖον δυνάμεθα νὰ ταυτίσωμεν ἄνευ δυσκολίας πρὸς τὸν *Φαστίαν* τῆς νῦν δημοσιευμένης ἐπιγραφῆς.

Κατόπιν τούτων τὸ εὑρημα τοῦ λέοντος τῶν Θηβῶν ἀποκτᾷ ἰδιάζουσαν σημασίαν.

1ον Ἀναγνωρίζεται ὅτι ἦτο τὸ ἐπιτύμβιον σῆμα τοῦ τάφου τοῦ Θηβαίου Βοιωτάρχου Ἀστίου καὶ χρονολογεῖται εἰς τοὺς μεταξὺ 379 - 338 π. Χ. χρόνους.

2ον Ἐξάγεται ὅτι ὁ Ἀστίας κατὰ πᾶσαν πιθανότητα θανὼν ἐν πολέμῳ ἔτυχε ταφῆς δημοσίᾳ ἐν πολυανδρίῳ⁷.

3ον Ὑπάρχει μεγάλη πιθανότης ὁ λέων τῶν Θηβῶν νὰ ὀρίζη τὴν περιοχὴν τοῦ δημοσίου σήματος τῆς πόλεως καὶ ὑπάρχει μεγάλη πιθανότης, ἂν γίνουιν ἐκεῖ ἀνασκαφαί, νὰ ἀποκαλυφθοῦν τὰ ἅγια τῶν ἁγίων τῆς ἱστορικῆς αὐτῆς πόλεως.

Σημείωσις

Στοιχεῖα τῆς παρούσης ἐργασίας ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Μ. Παρασκευαΐδη, ἐν τῇ ἐφημερίδι «Ἡ Καθημερινή» τῆς 8ης Ἰανουαρίου 1965. Ἀνεγράφετο ἐκεῖ ὅτι ὁ λέων ἐπρόκειτο νὰ μεταφερθῇ ὑπὸ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας εἰς τὸ Μουσεῖον τῶν Θηβῶν. Ἦδη χάρις εἰς τὰς φροντίδας τῆς Κας Εὔης Στασινοπούλου — Τουλούπα, εἰς τὴν ὁποίαν αἱ βοιωτικαὶ ἀρχαιοότητες πολλὰ ὀφείλουν, ἡ μεταφορὰ ἐξετελέσθη.

Σ' ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ Εἰς ΕΚΔΕΔΟΜΕΝΑΣ ΕΠΙΓΡΑΦΑΣ

1. Εἰς IG, Π², 2839.

Ἐνταῦθα, στίχ. 3 - 5, φέρονται τὰ κάτωθι :

Στοιχ. 27

τῆς [Α]

ΟΙ. 114, 3 [ἰγῆδος? φυλῆς ἐπὶ Φιλ]οκλέος ἀ[ρχ]

α. 322 [οντος]

V. 4 ἐπὶ *Φιλοκλέος*. De hac scriptura etiam sub finem saeculi quarti obvia cf. n. 1629 (a 325/4) v. 220. 256. 522. 536. 849. 914. Meisterhans³ 6²².

Ἐν τῷ στίχῳ 4 ἀνέγνωμε σαφῶς *ΥΚΛΕΟΣΑ* καὶ κατὰ συνέπειαν ἢ συμπλήρωσις ἐπὶ *Φιλ]οκλέος* δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ ὀρθή. Ἐξ ἄλλου συμφώνως πρὸς τὸ στοιχηδὸν τῆς ἐπιγραφῆς θὰ ἠδύνατο νὰ συμπληρωθῇ καὶ *Νικ]οκλέος* (ἄρχων ἔτους 302/1).

Ἐκ τῶν ἀρχόντων τῆς τετάρτης ἑκατονταετηρίδος π. Χ. τὸ ἐν τῇ ἐπιγραφῇ *ΥΚΛΕΟΣ* μόνον εἰς *Εὐθ]υκλέος* δύναται νὰ συμπληρωθῇ. Ὁ Εὐθυκλῆς = Pros. Att. 5575) διετέ-

6. Head, Hist. Num.², σ. 351 : Hill, Hist. Gr. Coins, σ. 70 : Münsterberg, Num. Zeitschr. 44 (1911) σ. 113.

Πρέπει νὰ θεωρῆται βέβαιον ὅτι οἱ ὑπεύθυνοι τῆς κοπῆς βοιωτικῶν καὶ δὴ καὶ θηβαϊκῶν νομισμάτων τῆς περιόδου ταύτης ἦσαν βοιωτάρχαι. Ἐπιφυλάσσομαι νὰ παρουσιάσω πλήρη κατάλογον ἐπιφανῶν Θηβαίων τῆς περιόδου 379 - 338 π. Χ., οἵτινες ὑπῆρξαν βοιωτάρχαι καὶ τὸ ὄνόματά των φέρονται ἐπὶ νομισμάτων τῆς αὐτῆς περιόδου.

7. Ἐν Θήβαις πολυάνδριον μαρτυρεῖται παρὰ Πausaniā, IX 9, 10 : «Πολυάνδριον δὲ οὐ μακρὰν ἀπὸ τῶν πυλῶν ἐστὶ· κεῖνται δὲ ὁπόσους κατέλαβεν ἀποθανεῖν Ἀλεξάνδρῳ καὶ Μακεδόσιν ἀντιτεταγμένους». Φαίνεται ὅτι τὸ πολυάνδριον τοῦτο πιθανῶς ἔκειτο παρὰ τὰς Ὀμολοϊδας πύλας.

λεσεν ἄρχων κατὰ τὸ ἔτος 398/7· τὸ σχῆμα τῶν γραμμάτων τῆς ἐπιγραφῆς ἐπιτρέπει τὴν ἀναγωγὴν τῆς εἰς τοὺς χρόνους τούτους, οὕτω δὲ καὶ ἡ γραφὴ -κλέος ἀντὶ -κλέους εἶναι ὁμαλωτάτη.

3. Εἰς IG, II², 8409

Ἐνταῦθα παρέχεται κατὰ συμπλήρωσιν τοῦ Koehler ἡ κάτωθι ἐπιγραφὴ :

Ἀριστομέν[ης]
Bι[[ο]]θ[[ε]]ν[ός] (= Bιθυνός) s. IV α.

Περὶ τοῦ στίχου 2 παρατηρεῖται : *BIΘΘPYN* litterae tertia et quinta in rasura. Ἡ διόρθωσις φαίνεται μοι τολμηρά· ἡ ἐπιγραφὴ εὐρέθη ἐν τῷ χωρίῳ Σπάτα, ὅπερ κεῖται πλησίον τοῦ δήμου τῶν Ὀτρυνέων λαμβανομένων ὑπ' ὄψιν τῶν φθορῶν τῶν γραμμάτων δυνάμεθα νὰ ἀποκαταστήσωμεν τὸν β' στίχον ὡς ἐξῆς :

Bίo Ὀ[τ]ρυν[εύς]

Τὸ ὄνομα Βίος μαρτυρεῖται ὡς Ἀττικὸν ἐν Pros. Att. 2852. Οἱ δύο οὗτοι Ὀτρυνεῖς δὲν μοι εἶναι γνωστοὶ ἄλλοθεν.

3. Εἰς IG, II², 9085

Ἐνταῦθα παρέχεται ἡ ἐξῆς ἐπιγραφὴ :

Ἀριστοδίκη
Κρήτη.

Ὁ J. Kirchner παρατηρεῖ σχετικῶς πρὸς τὸν δεῦτερον στίχον : Notandum hoc ethnicum generis fem. insolitum.

Τὸ Κρήτη εἶναι κύριον ὄνομα γυναικός, ὡς ἐν IG, II², 8516 Κρήτη Ἐφεσσία, καὶ ὄχι ἔθνικόν. Συνεπῶς ἡ ἐπιγραφὴ πρέπει νὰ τεθῇ ἐν « Tituli sepulcrales hominum originis incertae » καὶ νὰ στιχθῇ οὕτω :

Ἀριστοδίκη.
Κρήτη.

Πρόκειται περὶ δύο κυρίων ὀνομάτων γυναικῶν.

4. Εἰς IG, VII, 2443 β, 10 - 11.

Ἐνταῦθα φέρονται τὰ ἐξῆς :

Ὀνήσιμος [— — —]
κας Ὀνησίμου

Τὸ κας τοῦ 11ου στίχου πρέπει νὰ ἀποτελῇ τὴν κατ' ὀνομαστικὴν ἀπόληξιν κυρίου ὀνόματος· τὸ ἀκολουθοῦν Ὀνησίμου μᾶς ἐπιτρέπει νὰ εἰκάσωμεν ὅτι ὁ Ὀνήσιμος τοῦ 10ου στίχου καὶ ὁ — — —]κας τοῦ 10ου - 11ου ἦσαν ἀδελφοί, τὸ δὲ Ὀνησίμου εἶναι κοινὸν πατρώνυμον τούτων ὡς ἐν

IG, VII, 2433₁₋₂ *Fi*]φικρατίδας καὶ Ἀγείσιππος
No]μεινίω [— — —

IG, VII, 2444 VI α *Ἀγαθοκλῆς καὶ*
Διοκλῆς οἱ Ἀρίστωνος

Ἐκ τῶν θηβαϊκῶν καὶ ἐν γένει βοιωτικῶν ὀνομάτων τὸ Ἀσ[τ]οκᾶς, μαρτυρούμενον ἐν IG, VII, 2444 I α, 1 θὰ πρέπη νὰ θεωρηθῇ κατάλληλον διὰ τὴν συμπλήρωσιν τοῦ στίχου 10 :

Ὀνήσιμος [καὶ Ἀστο]
κᾶς Ὀνη[σίμου]

5. Εἰς IG, VII, 2444 II.

Ἐνταῦθα φέρεται TE//// 2N ^υ ΛΕΥΚΙΟΣ

Τοῦτο ἀνεγνώσθη οὕτω : Τέ[λ]ων Λευκί(υ)

Ἡ ὀνομαστικὴ Λεύκιος διωρθώθη εἰς γενικήν, ἐπειδὴ ἡ λέξις ἐθεωρήθη ὡς πατρώνυμον τοῦ Τέ[λ]ων. Πρόκειται περὶ δύο χωριστῶν προσώπων κατ' ὀνομαστικὴν ἄνευ πατρωνύμων, ὡς εἶναι σύνηθες ἐν τῇ ἐπιγραφῇ. Ἐκδοτέον

Τέ[λ]ων, ^υ Λεύκιος

6. Εἰς IG, VII, 2444 II.

Ἐπὶ τοῦ λίθου φέρεται συμφώνως πρὸς τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ Lolling ΦΙΑΕ///Ω////

Τοῦτο συνεπληρώθη ὑπὸ τοῦ Dittenberger ὡς ἐξῆς : Φιλε[ίνου](?)

Συμφώνως πρὸς τὰ σφζόμενα γράμματα δυνάμεθα νὰ συμπληρώσωμεν ἄνευ διορθώσεως : Φιλέ[ρ]ω[τος].

7. Εἰς IG, VII, 2444 III.

Συμφώνως πρὸς τὸ ἀπόγραφον τοῦ Lolling ἐπὶ τοῦ λίθου ἐφέρετο

..//ΘC////ΔΙΩΝΥΣΙΟΥ.

Τοῦτο μετεγράφη ὡς ἐξῆς : θο Διωνυσίου.

Λαμβανομένων ὑπ' ὄψιν τῶν ἐπὶ τοῦ λίθου ἰχνῶν δυνάμεθα νὰ συμπληρώσωμεν ἀσφαλῶς :

Βό[ηθο[ς]] Διωνυσίου.

8. Εἰς IG VII, 2444 IV β.

Ἐπὶ τοῦ λίθου ἐφέροντο τὰ ἐξῆς (Lolling) :

ΦΙΑΑΙ/////////ΙΣΤΟΝΟΣ

Ἐγράφη Φιλά[ρ]/[γυρος] Ἀρ[ίστονος] διορθωθέντος τοῦ I εἰς P.

Ἡ τοιαύτη διόρθωσις δὲν εἶναι ἐπιβεβλημένη, διότι δυνάμεθα νὰ συμπληρώσωμεν Φίλ[αι]γος Ἀρ[ίστονος] ἄνευ οὐδεμιᾶς διορθώσεως. Περὶ τοῦ βοιωτικοῦ ὀνόματος Φίλ[αι]γος — Φίληγος ἰδὲ L. καὶ J. Robert, Bull. Épig. RÉG 72 (1959) ἀριθ. 184, σ. 194. Τὸ ἐν IG, II², 1750 [Φ]ιλαιγίδης Λεωκήδου (4ος αἰ. π. X.) δεικνύει ὅτι τοῦτο δὲν ἦτο ἄγνωστον καὶ εἰς ἄλλας περιοχάς.

9. Εἰς IG, VII, 2646.

Ἐνταῦθα παρέχεται τὸ ἀπόγραφον ἐπιγραφῆς ἀντιγραφείσης ὑπὸ τοῦ Poccoke.

Ἡ ἐπιγραφὴ αὕτη δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν ἐν IG, IX 2, 83 ἐπιγραφὴν :

IG, VII, 2646

ΠΟΡΗΚΙΑΣ

ΥΖΤΙΜΟΥ

ΚΛΕΙΤΩ

ΠΙΠΑΡΧΟΥ

ΚΛΕΙΤΩ

ΠΑΡΜΕΝΙΣΚΟΥ

IG, IX 2, 83

ΓΟΡΓΙΑΣ

ΜΕΓΙΛΛΟΥ

ΚΛΕΙΤΩ

ΙΠΠΑΡΧΟΥ

ΚΛΕΙΤΩ

ΠΑΡΜΕΝΙΣΚΟΥ

Κατόπιν τούτων ή έν IG, VII, 2646 έπιγραφή δέν πρέπει νά θεωρηται πλέον θηβαϊκή.

10. Είς IG, VII, 2466₄.

Ή έπιγραφή αύτη σφίζεται έξ άπογράφου τοῦ Κυριακοῦ τοῦ έξ Ἀγκῶνος, ό όποίος διά τόν 4ον στίχον δίδει·

ΠΑΤΩΝ ΔΑΜΑΡΧΩ, όπερ διορθώθη είς Πά(γ)ων. Τό όνομα Πάγων μαρτυρεΐται άπαξ έτι κατ' έμην γνώσιν επί όστράκου έκ τοῦ Καβειρίου τών Θηβών, IG, VII, 3656 : Wolters, Kabirenheiligtum, άριθ. 214, ΠΑΓΟ, όπερ συνεπληρώθη είς Πάγω[ν]. Ἀλλά δυνάμεθα νά συμπληρώσωμεν τό όνομα τοῦτο καί ώς έξής : Παγώ[ν]δας. Τό όνομα Παγώνδας εΐναι γνωστόν έκ τής φιλολογικῆς παραδόσεως, Θουκ. IV 91, 1 κτλ.

Νομίζω ότι μάλλον πρέπει νά γράψωμεν Πάτ(ρ)ων εισάγοντες όνομα παρεχόμενον συχνάκις ύπό τών βοιωτικῶν έπιγραφών (Δεκάκις έν IG, VII).

11. Είς IG, VII, 3614.

Ήπί δύο συνανηκόντων όστράκων κανθάρου φέρεται τό έξής ύπόλειμμα όνόματος : ΑΥΤΟΝ— ——. Τοῦτο συνεπληρώθη είς Αῦτόν[ομος]. Τό όνομα τοῦτο τυγχάνει άμάρτυρον κατ' έμην γνώσιν έν Βοιωτίᾳ· άντιθέτως έν IG, VII, 2428 I, 9 παρέχεται τό Αῦτόνοος (μέσα 3ου αϊ. π. Χ.).

Νομίζω όθεν ότι καί έν IG, VII, 3614 πρέπει νά συμπληρώσωμεν Αῦτόν[οος].

12. Είς Πρακτ. Ἀρχ. Ἐτ. 1930, σ. 82, άριθ. 6 (= SEG XI, άριθ. 1276).

Ἐνταῦθα έξεδόθη ή έξής έπιτυμβία έπιγραφή έκ Πελλήνης Ἀχαΐας :

Ματρίχα Τιμόλα Θηβαί[ο]. Συμπληρωτέον όρθῶς Θηβαί[α].

13. Είς Fraser-Rönne, Boeotian... tombstones, άριθ. 4 καί ύπόμνημα έν σελ. 104. Δημοσιεύεται ή έπιγραφή Εὔ[ρυ]τίδας. Οί έκδóται προέβησαν είς τήν συμπλήρωσιν κατόπιν ύπολογισμοῦ τοῦ κενοῦ χώρου. Τό όνομα Εὔρυτίδας εΐναι άμάρτυρον έν Βοιωτίᾳ· άντιθέτως μαρτυρεΐται τό Εὔνοστίδας πολλάκις (IG, VII, 3626, 3627, 3071, 3080 κτλ.). Πρέπει, νομίζω, νά συμπληρώσωμεν συμφώνως τῷ λίθῳ Εὔν[οσ]τίδας.

14. Είς Corinth, VIII 1, άριθ. 199.

Ἐνταῦθα δημοσιεύεται τό κάτωθι χριστιανικόν χάραγμα :

ἔσκουε

(χονδροειδής παράστασις ώτός)

Κ(ύρι)ε βοήθι τοῦ δ -

ούλου σο(υ)·

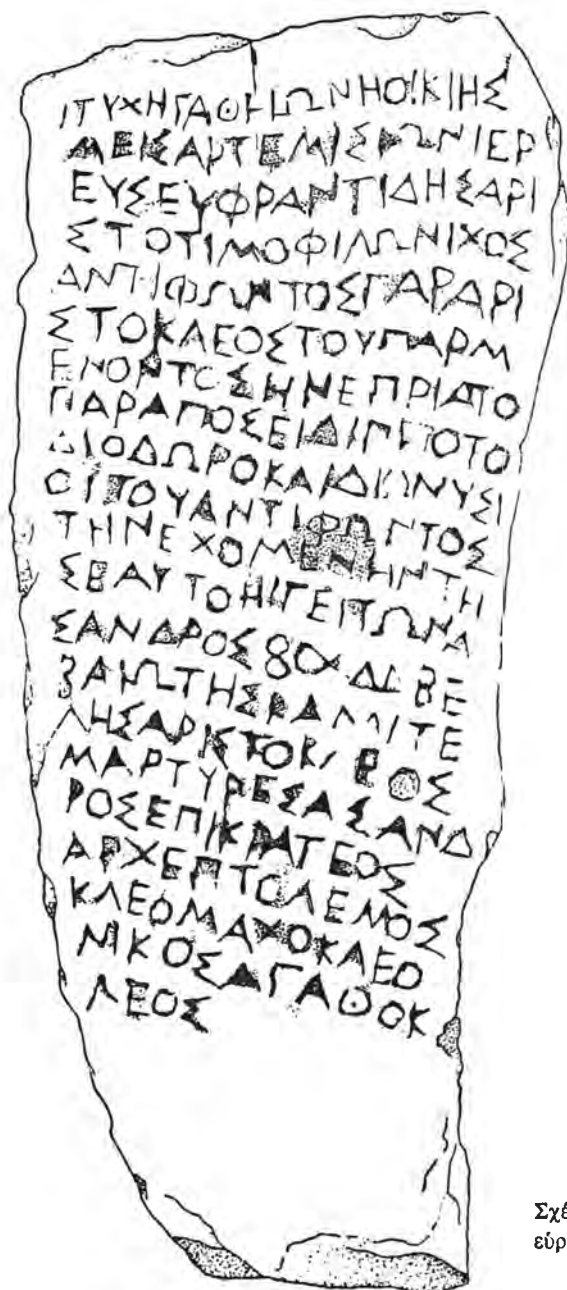
Διὰ τὴν λέξιν *ἔσκουε* οὐδεμία ἐδόθη ἐρμηνεία. Τὸ παρὰ τὴν λέξιν σχεδιογράφημα ὡτὸς μᾶς ἐπιτρέπει νὰ γράψωμεν *ε(ι)σ(ά)κουε* καὶ νὰ νοήσωμεν τὸ ὅλον οὕτως. Ὁ ἄφελής, ὁ χαράξας τὴν ἐπιγραφὴν, ἐσχεδίασε καὶ τὸ οὖς τοῦ Θεοῦ καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰ εἰσακούσῃ τὴν παράκλησίν του, τὴν ὁποῖαν διατυπώνει εἰς τοὺς στίχους 2 καὶ 3. Ἡ ἐπιγραφὴ γίνεται ἀντιληπτὴ, ἂν τὴν συσχετίσωμεν πρὸς τὰς γνωστὰς εὐχὰς «*Κύριε, εἰσάκουσόν μου*», «*ἀπὸ τὸ στόμα σου καὶ στοῦ Θεοῦ τ' ἀττί*».

Σ. Ν. ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ

ΩΝΗ ΕΚ ΤΟΡΩΝΗΣ

(Πίν. 54)

Κατά τὸν Μάϊον τοῦ 1964 πλησίον τοῦ συνοικισμοῦ Τορώνη Σιθωνίας (Χαλκιδικῆς)
ἀνευρέθη τυχαίως ὑπὸ τοῦ ἀγρότου Ἀχιλλέως Κληματσίδα, καλλιεργοῦντος τὸν ἀγρόν



Σχέδ. 1. Ἐνέπιγραφος πλάξ
εὑρεθεῖσα πλησίον τοῦ συν-
οικισμοῦ Τορώνη

του, ἐνεπίγραφος πλάξ, ἥς τὸ κείμενον περιέχει ὥνῃν οἰκίας (Πί ν. 54α· Σ χ έ δ. 1), ὡς καὶ μικρὸν σταθμίον χαλκοῦ, κυλινδρικοῦ σχήματος, φέρον εἰς τὴν ἄνω ἐπιφάνειαν ἀριθμητικὰ σύμβολα. Τὰ ἀνωτέρω παρέδωκεν οὗτος εἰς τὸν Σταθμὸν Χωροφυλακῆς Συκιᾶς, ἐκ τοῦ ὁποῦ μετεφέρθησαν μερίμνη ἡμῶν εἰς τὸ Μουσεῖον Θεσσαλονίκης.

Ἡ θέσις, ἐνθα ἀνευρέθη ἡ ὥς ἄνω πλάξ, κεῖται κατὰ τὸ ἄκρον τῆς χερσονήσου Σιθωνίας, περὶ τὰ 3 χιλιόμετρα ΒΔ. τοῦ φυσικοῦ λιμένος Πόρτο - Κουφό, ἀνήκει δὲ εἰς τὴν ἀρχαίαν Τορώνην¹, τῆς ὁποίας σφύζονται ἐρείπια τοῦ τείχους τῆς πόλεως καὶ τοῦ φρουρίου αὐτῆς Ληκύθου, χρονολογούμενα εἰς τὸν 4ον π. Χ. αἰῶνα, γνωστὸν ὑπὸ τὸ ὄνομα Κάστρο. Ὁ γειτνιάζων σημερινὸς συνοικισμὸς, ὁ ὁποῖος ὑπάγεται εἰς τὴν κοινότητα Συκιᾶς, φέρει τώρα τὸ ἀρχαῖον ὄνομα τῆς Τορώνης καὶ ἀποτελεῖται ἐξ ὀλίγων οἰκίσκων (κάτοικοι 59 κατὰ τὴν ἀπογραφὴν τοῦ 1961)².

Ἀριθμὸς Εὐρετηρίου Μουσείου Θεσσαλονίκης 4396.

Πλάξ ἐκ σχιστολίθου φαιοχρόου, τετραπλεύρου σχήματος περίπου, ἔχουσα ἀκανόνιστα καὶ ἀδιαμόρφωτα πέρατα. Διαστάσεις : μέγιστον ὕψος 0,775, μέγιστον πλάτος 0,325, πάχος 0,057 μ. Κατὰ τὰ ἄκρα ἐνιαχοῦ ἐλαφρῶς ἀποκεκρουμένη. Λόγῳ τῆς φύσεως τοῦ λίθου ἡ ἐπιφάνεια τῆς πλακὸς εἶναι εἰς πλεῖστα σημεῖα ἀπολελεπισμένη. Ἡ ἀπολέπισις ὅμως καὶ αἱ ἀποκρούσεις φαίνεται ὅτι ἐγένοντο κατὰ τὴν κοπὴν τῆς πλακὸς ἢ τὴν χάραξιν τῶν γραμμάτων, ὡς ἀποδεικνύει καὶ τὸ κείμενον τῆς ἐπιγραφῆς, τὸ ὁποῖον εἶναι πλήρες.

1. Τύχη ᾿γαθή· ὥνῃ οἰκίης·
μείς ᾿Αρτεμισιών· ἱερ-
εὺς Εὐφραντίδης ᾿Αρι-
στοτίμο· Φιλώνιχος
5. ᾿Αντιφῶντος παρ' ᾿Αρι-
στοκλέος, ἣν ἐπρίατο
παρὰ Ποσειδίππο το
Διοδώρο καὶ Διονυσί-
ου τοῦ ᾿Αντιφῶντος,
10. τὴν ἐχομένην τῇ-
ς ἑαυτο ἢ γείτων ᾿Α-
σανδρος· 8ΧΔΔ. Βε-
βαιωτῆς Καλλιτέ-
λης ᾿Αριστοκλέος·
15. Μάρτυρες ᾿Ασανδ-
ρος ᾿Επικράτεος
᾿Αρχεπτόλεμος
Κλεομάχο, Κλεό-
νικος ᾿Αγαθοκ-
λέος.
- 20.

1. Pauly Wissowa, RE VI A 2, 1795.

Εἰς Τορώνην ἀνευρέθη κατὰ τὸ 1960 τάφος, ἐντὸς τοῦ ὁποῦ ὑπῆρχε χαλκὴ ὕδρια, τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., ἡ κάθετος λαβὴ τῆς ὁποίας κατέληγεν εἰς Σειρήνα (ΑΔ 16 (1960) : Χρονικά, σ. 212).

2. Στοιχεῖα Συστάσεως καὶ Ἐξελίξεως Δήμων καὶ Κοινοτήτων, τ. 48. Ἐκδόσις Κεντρικῆς Ἐνώσεως Δήμων καὶ Κοινοτήτων τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι (1962), σ. 167.

Ύψος γραμμάτων 0,02 - 0,025 μ. Ο : 0,018 μ. Σ : 0,025 - 0,03 μ. Διάστιχα : 0,01 μ.

Ἡ ἐπιγραφὴ καταλαμβάνει ὁλόκληρον σχεδὸν τὴν ἐπιφάνειαν τῆς πλακός, ἀφῆ-
νουςα μικρὸν περιθώριον ἄνω μὲν 0,03-0,035 μ., ἀριστερὰ 0,02 μ., δεξιὰ 0,03-0,065 μ.
Ἀπόστασις ἀπὸ τοῦ τελευταίου στίχου μέχρι τοῦ κάτω ἄκρου τῆς πλακός : 0,15 μ.

Ἡ χάραξις, παρὰ τὴν φαινομενικὴν ἀμέλειαν, ὀφειλομένην εἰς τὴν φύσιν τοῦ
λίθου, ἔχει ἐκτελεσθῇ ἀπὸ ἔμπειρον χαράκτην. Αἱ ἀκραῖαι κεραφαῖ τοῦ Σ καὶ τοῦ Μ
ἐξαιρετικῶς ἀποκλίνουναι. Τὸ Ν σκάζει. Τὸ Ω αἰσθητῶς ἀνοικτόν. Ἡ μεσαία κεραφαῖ
τοῦ Ε ἰσομήκης πρὸς τὰς ἐτέρας. Τὰ σκέλη τοῦ Π ἰσομήκη. Τὸ Χ ἐξαιρετικῶς ἀνοικτόν.

Χαρακτηριστικὸν εἶναι ὅτι ἡ ἐπιγραφὴ δὲν παρουσιάζει λάθη ἢ ἀνορθογραφίας.

Τὸ κείμενον εἶναι ἐκ τῶν πλέον τυπικῶν τοῦ εἴδους³· περιέχει ἐν ἀρχῇ τὴν συνήθη
ἐπὶ κλησιν, εἶτα τὸν τίτλον τῆς ἐπιγραφῆς, τὴν χρονολογίαν μὲ ἐπώνυμον ἱερέα, τὸ κυ-
ρίως κείμενον τῆς ὥνης, τὸν προσδιορισμὸν τόπου τῆς οἰκίας, τὴν τιμὴν, τὸν βεβαιω-
τὴν καὶ τοὺς μάρτυρας.

Στ. 1. Τύχη ᾿γαθή. Ἡ ἐπὶ κλησις κατ' ὀνομαστικὴν ἀντὶ τῆς κανονικῆς δοτικῆς
δὲν εἶναι σπανία⁴.

Οἱ τύποι οἰκίης καὶ μεις εἶναι ἰωνικοί, ἀπαντῶνται δὲ ἄνευ ἐξαιρέσεως εἰς τὰς ἐξ
᾿Ολύμβου ὁμοίας ἐπιγραφάς⁵.

Στ. 2. ᾿Αρτεμισίων. Ὁ τέταρτος μὴν τοῦ νησιωτικοῦ ἡμερολογίου, ἀντιστοιχῶν
πρὸς τὸν ᾿Απρίλιον τοῦ ᾿Ιουλιανοῦ⁶. Εἰς τὰς ἐξ ᾿Ολύμβου ἐπιγραφάς, μὲ τὰς ὁποίας ἡ
ἡμετέρα ἔχει πλείστας ὁμοιότητας, ἀπαντοῦν μῆνες ἀνήκοντες εἰς τὸ εὐβοϊκὸν - νη-
σιωτικὸν ἡμερολόγιον⁷.

Στ. 3. Εὐφραντίδης· ὄνομα σπάνιον⁸. Τὸ ὄνομα Εὐφραντος συναντῶμεν εἰς ἐπι-
γραφὴν ἐκ Θεσσαλονίκης⁹.

Στ. 4. ᾿Αριστότιμος· ὄνομα ὄχι πολὺ συχρόν¹⁰. Εὐφραντίδης ᾿Αριστοτίμου ἱερεὺς
ἀναφέρεται εἰς ἐπιγραφὴν ἐκ Βραστίνων Καλυβίων¹¹. Κατὰ τὴν γνώμην μου ἡ ταῦτισις
δὲν φαίνεται πιθανή, καθ' ὅσον οἱ τόποι εἰς τοὺς ὁποίους ἀνευρέθησαν αἱ δύο αὗται
ἐπιγραφαὶ ἀπέχουν πλέον τῶν 100 χιλιομέτρων. Εἶναι λοιπὸν ἀπίθανον, πόλεις ἀπέ-
χουσαι τοσοῦτον, νὰ εἶχον κοινὸν ἱερόν. Ἐξ ἴσου ἀπίθανον θεωρῶ τὴν ἐκδοχὴν νὰ
μετεφέρθησαν ἐνεπιγραφοὶ πλάκες ἐκ τοῦ ἐνὸς τόπου εἰς τὸν ἄλλον.

Φιλώνυχος· ὄνομα σπάνιον. Ἡ κατάληξις ὅμως -νυχος δὲν εἶναι ἀσυνήθης¹².

Στ. 5. ᾿Αντιφῶν· ὄνομα κοινόν. Ἐν Μακεδονίᾳ ἀπαντᾷ σπανίως, εἶναι ὅμως κοινό-

3. Κατάλογον ὄλων τῶν γνωστῶν συμβολαίων πράσεως δίδει ὁ Δ. Λαζαρίδης εἰς τὴν « ᾿Επιγραφὴν
ἐξ ᾿Αμφιπόλεως », Γέρας Κεραμοπούλλου, ᾿Αθῆναι 1953, σ. 161 ὑποσημ. 1. Νεώτερα κείμενα μετὰ σχε-
τικῆς βιβλιογραφίας : α) Δ. Λαζαρίδου « Trois nouveaux contrats de vente à Amphipolis » BCH
LXXXV (1961) σ. 426 καὶ β) Φ. Πέτσα, « Ὡναὶ ἐκ τῆς ᾿Ημαθίας » AE 1961, σ. 1 κέ.

4. D. M. Robinson, T(ransactions of the) A(merican) P(hilological) A(ssociation)
τ. LXV ἔτος 1934, σ. 124, ἀριθ. 3, TAPA LXII (1931) σ. 43, ἀριθ. 2.

5. D. M. Robinson, TAPA LIX (1928) σ. 225, LXII (1931) ἀριθ. 2, 3, 4, LXV (1934)
ἀριθ. 3,4 LXIX (1938) ἀριθ. 3,4,5.

6. RE ἐν λ. ᾿Αρτεμισίων τ. II 2 στηλ. 1442 - 43.

7. RE ἐν λ. Kalender τ. X 2 στηλ. 1594.

8. Pape - Benseler, Wörterbuch der griechischen Eigennamen ἐν λ.

9. Μ. Δήμιτσα, Μακεδονία, ᾿Αθῆναι 1896, σ. 524, ἀριθ. 596.

10. Pape - Benseler, ἔ.ἀ. ἐν λ.

11. Ε. Πελεκίδης, ΑΔ 1924 - 25 Παράρτημα σ. 40, ἀριθ. 2.

12. Buck - Petersen, A reverse index, σ. 681.

τατον εἰς Θάσον, ἔνθα ἡ κατάληξις ὀνομάτων εἰς -φῶν εἶναι συνήθης¹³. Ἐνταῦθα μετὰ τὸ ὄνομα Ἀντιφῶν δέον ὅπως ἐννοηθῇ ἐπρίατο τὴν οἰκίαν.

Στ. 6. Ἀριστοκλέος· ὄνομα σύνηθες. Ἡ γενικὴ Ἀριστοκλέος ἀπαντᾷ ἐν Ἀττικῇ εἰς τὰς μέχρι τοῦ 350 π. Χ. ἐπιγραφάς¹⁴.

Στ. 7. Παρμένοντος· τὸ ὄνομα Παρμένων κοινόν¹⁵. Εἰς Θάσον καὶ ἀλλαχοῦ ἀπαντᾷ τὸ θηλυκὸν Παρμένουςα¹⁶.

Στ. 8. Ποσειδίππος· ὄνομα θεοφόρον κοινόν.

Στ. 9. Διόδωρος καὶ Διονύσιος· ὀνόματα ἀμφοτέρω θεοφόρα συνηθέστατα.

Στ. 10. Ἀσανδρος· ὄνομα μακεδονικὸν κοινόν¹⁷. Ἀναφέρεται καὶ εἰς ὦνὴν ἐξ Ἀμφιπόλεως¹⁸.

Τὸ κείμενον τῆς κυρίως ὦνῆς περιέχεται εἰς τοὺς στίχους 4 ἕως 13 : Φιλώνιχος ὁ Ἀντιφῶντος ἡγόρασεν οἰκίαν παρ' Ἀριστοκλέους τοῦ Παρμένοντος, τὴν ὁποίαν οὗτος παλαιότερον εἶχεν ἀγοράσει παρὰ Ποσειδίππου τοῦ Διοδώρου καὶ Διονυσίου τοῦ Ἀντιφῶντος. Ἡ οἰκία ἐγεινίαζε πρὸς τὴν τοῦ ἀγοραστοῦ Φιλωνίχου, ἀνῆκε δὲ παλαιότερον εἰς τὸν πιθανῶς ἀδελφὸν αὐτοῦ Διονύσιον τοῦ Ἀντιφῶντος (ἡ ὑπόθεσις βασίζεται εἰς τὸ κοινὸν πατρωνυμικόν). Κατ' ἐξαίρεσιν εἰς τὴν ἐκ Τορώνης ἐπιγραφὴν ἀναφέρονται οἱ Ποσειδίππος καὶ Διονύσιος, οἱ ὅποιοι κατεῖχον τὴν οἰκίαν πρὶν ἢ αὕτη περιέλθῃ εἰς τὸν πωλητὴν Ἀριστοκλῆν¹⁹. Οἱ Dareste — Haussoulie — Reinach, σχολιάζοντες ἐπιγραφὴν ἐκ Τήνου, ἀναφέρουν ὅτι ὁ πωλητὴς εἰς πολλὰς περιπτώσεις ἐξέλεγεν ὡς ἐγγυητὰς πολίτας, οἱ ὅποιοι εἶχον κατὰ τὸ παρελθὸν ἢ κατὰ τὸν χρόνον τῆς συνάψεως τοῦ συμβολαίου σχέσιν μὲ τὸ ἀκίνητον²⁰. Ἡ ἀνάμιξις των παρεῖχε μίαν ἐπὶ πλέον ἐγγύησιν εἰς τὸν ἀγοραστὴν διὰ τὴν ἐξασφαλισθῆ οὗτος ἀπὸ τυχόν μὴ νόμιμον ἀγορὰν τοῦ ἀκινήτου. Εἰς τὴν ἡμετέραν ἐπιγραφὴν οἱ προκάτοχοι δὲν ἀναγράφονται ὡς τυπικοὶ βεβαιωταί, ἀναφέρονται ὅμως εἰς τὴν πρᾶξιν τῆς ὦνῆς ἀπλῶς ὑπὸ τὴν ιδιότητα τῶν πρῶν ιδιοκτητῶν.

Στ. 12. ἡ γείτων Ἀσανδρος. Κατὰ κανόνα ἡ θέσις τοῦ ἀγοραζομένου ἀκινήτου προσδιορίζεται ἐκ τοῦ ἀκινήτου τοῦ γείτονος. Ἡ ὡς ἄνω ἔκφρασις ἡ γείτων, ἐνίοτε καὶ κατὰ γενικὴν, ἀπαντᾷ εἰς ὅλας τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως γνωστὰς ὠνάς²¹. Εἰς τὴν μεγάλην ἐκ Τήνου ἐπιγραφὴν ἡ θέσις τοῦ ἀκινήτου προσδιορίζεται πάντοτε διὰ τῆς αὐτῆς ἐκφράσεως²². Ἀντιθέτως εἰς τὰς ἐξ Ὀλύνθου ὠνάς ὁ προσδιορισμὸς διατυπῶνται διὰ τῆς ἐκφράσεως : τὴν οἰκίαν τὴν ἐχομένην τῆς . . . Ἡ αὕτη ἔκφρασις, τὴν ἐχομένην κλπ., ἀπαντᾷ καὶ εἰς τὴν ἐκ Βασιλικῶν Χαλκιδικῆς ἐπιγραφὴν²³, ἐκ τῆς ὁποίας δὲν σφύζονται

13. Δήμιτσα, Μακεδονία, passim.

14. Meisterhans, Grammatik der attischen Inschriften, σ. 104.

15. Pape — Benseler, ἔ.ἀ. ἐν λ.

16. Δήμιτσα, ἔ.ἀ. σ. 854 ἀριθ. 1130.

17. Hoffmann, Die Makedonen, Göttingen 1906, σ. 193, 194. G. Kalleris, Les anciens Macédoniens I, Ἀθήναι (1954), σ. 291 κ.έ.

18. Perdrizet, Études Amphipolitaines, BCH XLVI (1922) σ. 36 καὶ Ditt. Syll³ 832.

19. Ἰδιοκτῆται κατέχοντες παλαιότερον τὸ ὑπὸ πώλησιν ἀκίνητον ἀναφέρονται καὶ εἰς τὴν ἐκ Βραστινῶν Καλυβιδῶν ἐπιγραφὴν (Πελεκίδης ἔ.ἀ. σ. 6).

20. Dareste — Haussoulie — Reinach, Inscriptions Juridiques Grecques τ. I, Paris 1891, σ. 99.

21. Δ. Λαζαρίδης, Ἐπιγραφὴ ἐξ Ἀμφιπόλεως, ἔ.ἀ. καὶ Trois nouveaux contrats de vente ἔ.ἀ.

22. Dareste — Haussoulie — Reinach, ἔ.ἀ. σ. 64 κ.έ.

23. Χ. Μακαρόνας, Χρονικά Ἀρχαιολογικά 1940 - 50, Μακεδονικά τ. Β' 621.

ἀκέραιαι εἰ μὴ μόνον αἱ λέξεις αὐταί. Ὅμοίως καὶ εἰς ἑτέραν ἐπιγραφὴν, τὴν ὁποίαν ὁ μὲν Perdrizet²⁴ ἔχει τὴν γνώμην ὅτι προέρχεται ἐξ Ἀμφιπόλεως, ὁ δὲ Roussel²⁵, βασιζόμενος ἀκριβῶς εἰς τὴν ἰδιάζουσαν ἑκφρασιν ταύτην, θεωρεῖ προερχομένην ἐκ Χαλκιδικῆς. Εἰς τὴν παροῦσαν ὥνῃ ἀπαντοῦν ἀμφότεραι αἱ ἐκφράσεις.

Στ. 13. 8 Χ ΔΔ. Ἀκολουθεῖ ἡ τιμὴ τῆς οἰκίας ἀποδιδόμενη διὰ τῶν ὥς ἄνω συμβόλων. Τὰ σύμβολα 8 καὶ Χ ἀπαντοῦν εἰς πλείστας ἐξ Ὀλύνθου ἐπιγραφάς²⁶ καὶ εἰς τὴν εἰς Βραστίνᾳ Καλύβια εὑρεθεῖσαν²⁷.

Ὁ Μ. Ν. Tod εἰς τὸ ἐν BSA ἄρθρον τοῦ «The greek acrophonic numeraly»²⁸ συζητεῖ τὰ εἰς τὰς ἄνωτέρω ἐπιγραφὰς ἀπαντώμενα σύμβολα καὶ ἐρμηνεύει αὐτὰ ὡς ἀκολούθως: Ψ = 1.000, 8 = 100 καὶ Χ = 10, καταλήγει δὲ εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ διὰ τῶν συμβόλων αὐτῶν ἐκφραζόμενα ποσὰ ἀναφέρονται μᾶλλον εἰς ἀργυρᾶς δραχμὰς καὶ οὐχὶ εἰς χρυσοῦς στατήρας, ὡς εἴς τινας περιπτώσεις δέχεται ὁ Robinson²⁹.

Σημειωθῆτω ὅτι τὰ σύμβολα αὐτὰ ὁ Tod θεωρεῖ καθαρῶς συμβατικά καὶ οὐχὶ ἀκροφωνικά.

Συμφώνως πρὸς τὰς ἐρμηνείας τοῦ Tod τὰ σύμβολα τῆς ἡμετέρας ἐπιγραφῆς πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι ἀποδίδονται διὰ τοῦ ἀριθμοῦ 112. Ἐμποδίζει ὅμως νὰ συμφωνήσωμεν πρὸς τὴν ἐκδοχὴν ταύτην κατὰ κύριον λόγον τὸ εἰς τὴν ἡμετέραν ἐπιγραφὴν ὑπάρχον σύμβολον Δ, τὸ ὁποῖον ὡς γνωστὸν ἐκφράζει τὴν δεκάδα³⁰. Ἀλλὰ καὶ τὸ σταθμίον, περὶ οὗ ἐγένετο λόγος ἐν ἀρχῇ, παρέχει ἀρνητικὰς ἐνδείξεις. Τοῦτο ἔχει σχῆμα κυλινδρικόν. Ὑψος 0,025, κάτω διάμετρος 0,024 μ. Ἐπὶ τῆς ἄνω ἐπιφανείας, ὁμοίας πρὸς κάλυμμα ἐλληνιστικῆς πυλίδος, φέρει μικρὸν κρίκον πρὸς ἀνάρτησιν (Πί ν. 54 β).

Ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας καὶ κατὰ τὴν περιφέρειαν φέρει δεδηλωμένα διὰ στιγμῶν τὰ σύμβολα ΔΔ |—|—|. Ἐσωτερικῶς περιέχει μόλυβδον, ὡς ἐπιτρέπει νὰ διαφανῇ μικρὰ ἀπόξεσις εἰς τὴν κάτω ἐπιφάνειαν³¹. Τὰ ὡς ἄνω σύμβολα ἐρμηνεύονται ὡς 23 δραχμαί, καθ' ὅσον τὸ μὲν Δ εἶναι σύμβολον τῆς δεκάδος, τὸ δὲ |—| τὸ σύμβολον τῆς ἀπλῆς δραχμῆς³².

Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ δραχμὴ ὡς μέτρον βάρους εἶχε 4.36 γραμμάρια³³, τὸ ὁποῖον πολλαπλασιαζόμενον ἐπὶ 23 δίδει βάρος 100,28 γραμμαρίων.

Πράγματι τὸ ὡς ἄνω σταθμίον ζυγισθὲν εὑρέθη ἔχον βάρος 100 γραμμαρίων. Ἐφ' ὅσον λοιπὸν |—| = μονάς, Δ = δεκάς, ὑποθέτω ὅτι πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι κατ' ἀνάγκην τὸ Χ δηλοῖ τὴν ἑκατοντάδα, τὸ δὲ 8 τὴν χιλιάδα. Ὅθεν τὸ τίμημα τῆς οἰκίας τῆς ἡμετέρας ἐπιγραφῆς εἶναι δραχμαί 1.120. Λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν ὅτι εἰς τὰ σύγχρονα περὶ τοῦ ἐξ Ὀλύνθου συμβόλαια πράσεως αἱ τιμαὶ τῶν ἀκινήτων κυμαίνονται ἀπὸ 230

24. Perdrizet, *Études Amphipolitaines*, BCH XLVI (1922) σ. 39.

25. Roussel, BCH LXXX (1929) σ. 18.

26. 88XXX: Robinson TAPA LIX (1928) σ. 225, 8888X: Robinson TAPA LXV (1934) ἀριθ. 3, σ. 124, ΨΨΨΨΨ888: Robinson αὐτ. ἀριθ. 4, σ. 127 κ.ά.

27. Πελεκίδης, ΔΔ ἑ.α. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν αὐτὴν ἀπαντοῦν τὰ σύμβολα: Ψ88XXXX.

28. BSA XXXVII (1936–37) σ. 248.

29. Robinson TAPA LIX (1928) σ. 227 κ.έ.

30. Meisterhans ἑ.α., σ. 8.

31. Παρόμοια ἀντικείμενα ἀνευρέθησαν καὶ κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς τῆς Ὀλύνθου (D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus* X σ. 476, 477 πίν. 155).

32. RE τ. V2 στ. 1632, παρ. 18, ἐν λ. *δραχμή*.

33. Lübker's Real Lexikon des klassischen Altertums σ. 1148.

μέχρι 5.300 δραχμών, ή τιμή της έν Τορώνη οίκιας, κατά την άνωτέρω έκδοχήν, δέν έκφεύγει τών λογικών πλαισίων.

Στ. 14. Βεβαιωτής· ούτος έχει την θέσιν τοῦ έγγυητοῦ. Ένταῦθα ὡς βεβαιωτής τίθεται ὁ Καλλιτέλης, υἱὸς πιθανώτατα τοῦ Ἀριστοκλέους τοῦ Παρμένοντος. Κατὰ κανόνα ὡς βεβαιωταὶ τίθενται συγγενεῖς τών ενδιαφερομένων, συνηθέστερον δὲ τοῦ πωλητοῦ, ὡς συμβαίνει ένταῦθα. Τοῦτο διότι συμφώνως πρὸς τὸν νόμον ὁ αγοραστής δύναται ένδεχομένως νὰ ζητήση εὐθύνας παρὰ τοῦ έγγυητοῦ³⁴.

Κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς τὰς ὥνάς ἀναφέρεται εἰς βεβαιωτής, σπανιώτερον πλείονες καὶ μόνον εἰς δύο ἐκ τών μέχρι τοῦδε γνωστῶν οὐδόλως ἀναφέρονται βεβαιωταί³⁵.

Στ. 14. Καλλιτέλης· ὄνομα σχετικῶς σπάνιον. Ἀπαντᾷ εἰς τὴν μεγάλην ἐκ Τήνου ἐπιγραφὴν³⁶.

Στ. 17. Ἐπικράτης· ὄνομα κοινόν.

Στ. 18. Ἀρχεπτόλεμος· ὄνομα ὄχι σύνηθες εἰς τοὺς ἱστορικοὺς χρόνους³⁷.

Στ. 19. Κλεόμαχος· ὄνομα πολλαχόθεν γνωστόν.

Στ. 20. Ἀγαθοκλῆς· ὄνομα κοινόν.

Ὁ τύπος τών γραμμάτων³⁸ ἀλλὰ καὶ ἔτερα ἐσωτερικὰ στοιχεῖα τῆς ἐπιγραφῆς, ὡς ἡ κατάληξις τῆς γενικῆς εἰς $\overline{\omega}$ καὶ εὐς, τύποι οἱ ὅποιοι ἀπαντοῦν μόνον μέχρι τοῦ 360 π. Χ.³⁹ ἀλλὰ καὶ ἡ ὁμοιότης τών γραμμάτων καὶ τοῦ κειμένου πρὸς τὰς ἐπιγραφάς τῆς Ὀλύνθου, αἱ ὁποῖαι τοποθετοῦνται χρονολογικῶς εἰς τὸ α' ἡμισυ τοῦ 4ου π. Χ. αἰῶνος, μᾶς ἄγουν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ἡμετέρα ἐπιγραφὴ ἀνήκει εἰς τὸ α' ἡμισυ τοῦ 4ου π. Χ. αἰῶνος, μάλιστα δὲ εἰς τὰς πρώτας δεκαετίας τοῦ αἰῶνος, ὡς δεικνύει ἡ συχνὴ χρήσις τοῦ ἀρχαϊκοῦ τύπου τῆς γενικῆς τών δευτεροκλίτων καὶ τριτοκλίτων.

Ἄς συνοψίσωμεν κατωτέρω τὰ κοινὰ στοιχεῖα τὰ ἀπαντώμενα εἰς τὰς ἐπιγραφάς τῆς Ὀλύνθου καὶ εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Τορώνης, ὡς καὶ τὰς διαφοράς των ἀπὸ τών τῆς Ἀμφιπόλεως.

α) Οἱ Ἰωνικοὶ τύποι οἰκίης καὶ μεις οὐδαμοῦ ἄλλοῦ ἀπαντοῦν εἰ μὴ μόνον εἰς τὴν ἐκ Τορώνης καὶ τὰς ἐξ Ὀλύνθου ἐπιγραφάς.

β) Αἱ ἀνωτέρω ἀναφέρουν ἐπώνυμον μόνον ἱερέα, οὐχὶ καὶ ἐπιστάτην ὡς παρατηροῦμεν εἰς τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως ὥνάς. Ἐπίσης εἰς τὰς πρώτας οὐδέποτε ἀναφέρεται τὸ ἱερὸν εἰς τὸ ὅποιον ἀνήκει ὁ ἱερεὺς, ὡς κατὰ κανόνα συμβαίνει εἰς τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως, σημειοῦται ὅμως πάντοτε τὸ πατρώνυμον τοῦ ἱερέως.

γ) Ἀπασαὶ αἱ ἐξ Ὀλύνθου καὶ ἡ ἐκ Τορώνης ἐπιγραφαὶ ἀναφέρουν καὶ τὸν μῆνα κατὰ τὸν ὅποιον ἐγένετο ἡ ἀγοραπωλησία, ὁ μὴν δὲ πάντοτε ἀνάγεται εἰς τὸ νησιωτικὸν ἡμερολόγιον⁴⁰. Προσδιορισμὸς τοῦ μηνὸς ἀπαντᾷ ἅπαξ εἰς τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως ἐπιγραφάς, ἀνήκει δὲ οὗτος εἰς τὸ μακεδονικὸν ἡμερολόγιον (μηνὸς Δίου)⁴¹.

34. Dareste – Haussoulier – Reinach ἔ.ἀ. σ. 97 κ.έ.

35. Δ. Λαζαρίδης, BCH LXXXV (1961), ἔ.ἀ. ἀριθ. 1 καὶ 2.

36. Dareste, – Haussoulier, – Reinach ἔ.ἀ. στ. 51, σ. 74.

37. Pape – Benseler ἔ.ἀ. έν λ.

38. Ἰδὲ ἀνωτέρω σ. 153.

39. Meisterhans ἔ.ἀ. σ. 5 καὶ 104.

40. α) Ἀπατουριῶν έν Robinson TAPA LIX (1928) σ. 225, β) Ταργηλιῶν καὶ Ἀθηναίων έν Robinson TAPA LXII (1931) ἀριθ. 2 καὶ γ) Ἰππιῶν έν Robinson TAPA LXIX (1938) ἀριθ. 5.

41. Δ. Λαζαρίδης, BCH LXXXV (1961) ἔ.ἀ. σ. 429.

δ) Διὰ τὸν προσδιορισμὸν τῆς θέσεως τοῦ ἀκινήτου χρησιμοποιεῖται ὡς καὶ εἰς τὰς ὠνάς τῆς Ὀλύνθου ἡ ἔκφρασις τὴν «ἐχομένην», ὡς ἀνωτέρω ἀνεφέρθη⁴².

ε) Ἡ τιμὴ τῶν ἀκινήτων προσδιορίζεται δι' ἀριθμητικῶν συμβόλων. Ἀξιοπαρατήρητον μάλιστα εἶναι ὅτι τὸ σύμβολον 8 οὐδαμοῦ ἄλλοῦ εἰ μὴ μόνον εἰς ἐπιγραφὰς τῆς Χαλκιδικῆς ἀπαντᾷται. Ἀντιθέτως εἰς τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως ὠνάς οὐδέποτε ἀπαντῶμεν σύμβολα, ἡ τιμὴ δὲ τῶν ἀκινήτων ἀποδίδεται δι' ὀλογράφων ἀριθμῶν.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗ - ΣΙΓΑΝΙΔΟΥ

42. Ὡς ἀνωτέρω, σ. 154.

ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

Η ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΤΟΥ ΛΑΤΙΝΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ

(Π ί ν . 55 — 56)

Ὁ τειχισμὸς τοῦ « ἐξωπολίου » στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα ἀποτελεῖ τὴν ἀφετηρία γιὰ μόνιμη καὶ ἀσφαλῆ πιά κατοίκηση τῆς περιοχῆς τῆς σημερινῆς πόλης τῆς Κέρκυρας. Ἀσφυκτιοῦσε μέσα στὸ Παλιὸ Φρούριο καὶ ἡ καταστροφή τοῦ 1537 ἀπὸ τοὺς Τούρκους ἀπέδειξε ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὀχυρὴ αὐτὴ νησίδα ὅλη ἡ ὑπόλοιπη περιοχὴ ἦταν στὴ διάθεση τοῦ κάθε κατακτητῆ. Τὰ ἐπιβλητικὰ νέα τείχη μὲ τίς πύλες τους καὶ τοὺς μεγάλους προμαχῶνες ἀσφάλιζαν τὸ ἐσωτερικὸ καὶ ἡ πόλη τῆς Κέρκυρας ἔζησε ἕως τίς μέρες μας χωρὶς ποτὲ κατακτητὴς νὰ τὴν ἀλώσῃ ἢ νὰ τὴ λαφυραγωγῇ. Τοῦτο βέβαια δὲ σημαίνει ὅτι δὲν ὑπῆσθη τὸ νησί πληθὸς ἀλλαγές, ὥσπου τὸ 1864 ἐνώθηκε τελικὰ ξανά μὲ τὸν ἐθνικὸ κορμὸ τοῦ Ἑλληνισμοῦ.

Ὁ 17ος αἰώνας ἦταν ἀκόμη γιὰ τὴν τότε Μητρόπολὴ τῆς, τῇ Βενετία, αἰώνας οἰκονομικῆς εὐχέρειας καὶ τοῦτο εἶχε τὸν ἀντίκτυπό του καὶ στὴν ἀποικία. Μεγάλο κτήριο στὴ νέα ἀσφαλισμένη ἔκταση ἦταν ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἀγ. Σπυρίδωνα¹. Οἱ Λατίνοι θὰ κτίσουν τὴν Βασιλικὴ τοῦ Ἀγ. Ἰακώβου². Στὸ β' μιστὸ τοῦ αἰώνα θὰ κτισθῇ ἡ Loggia (σημερ. Δημαρχεῖο), ὠραῖο κτήριο ποὺ γρήγορα θὰ μετατραπῇ σὲ θέατρο, τὸ πρῶτο θέατρο τῆς νεώτερης Ἑλλάδας³. Στὰ 1630/1 κτίζεται, μᾶς λέει ὁ παλαιὸς ἱστορικὸς τῆς Κέρκυρας Marmora⁴, ἀπὸ τὴν κοινότητα ἕνα ἀνάκτορο. Κτίσθηκε κοντὰ στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀγ. Ἰακώβου γιὰ ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο συμβούλους τῆς πόλης. Ὁ ἄλλος κατοικοῦσε μέσα στὸ Παλιὸ Φρούριο.

Στὸ χάρτη τῆς πόλης ποὺ ἔχει στὸ ἔργο του ὁ Marmora⁵, τυπωμένο στὰ 1672, σημειώνεται τὸ μέγαρο μὲ τὴν ὀνομασία Archivescovato (ἀριθ. 21) ἀνατολικά ἀπὸ τὸ δρόμο ποὺ πηγαίνει στὴν Πόρτα Raimonda. Τὸ κτήριο εἶναι διώροφο καὶ δὲ μοιάζει μὲ τὸ μεγάλοπρεπο κτήριο τοῦ 1754, ποὺ τὸ διαδέχτηκε. Δὲν πρόλαβε δμως νὰ τὸ χαρῇ ὁ σύμβουλος, γιατί μετὰ ἀπὸ δύο χρόνια, τὸ 1632, τὸ παραχώρησε ἡ Γερουσία στὸ Λατίνον Ἀρχιεπίσκοπο γιὰ διαμονή του.

Τότε ἀρχιεπίσκοπος ἦταν μᾶλλον ὁ Βενέδικτος Bragadin, Βενετσιάνος πατρίκιος, ἂν καὶ ὑπάρχῃ κάποια ἀσάφεια στοὺς καταλόγους τῶν ἀρχιερέων αὐτῶν⁶. Ἐκεῖ κοντὰ κτίσθηκε καὶ ἡ κατοικία τοῦ Βαΐλου (στὴ θέσιν ὅπου σήμερὰ τὸ Β' Δημοτικὸ Σχολεῖο) καὶ ἔτσι ὅλη αὐτὴ ἡ περιοχὴ, μὲ τὴ μικρὴ πλατεία μπροστὰ στὴ Loggia, γίνεται μιὰ σημαντικὴ διοικητικὴ περιοχὴ.

1. Παπαγεωργίου, Ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κερκύρας, Κέρκυρα 1920, σ. 199 - 200.

2. A. Marmora, Historia di Corfù, Venetia 1672, σ. 392.

3. Βροκίνης, Περί τῆς οἰκοδομῆς τῆς ἐν τῷ Κερκυραϊκῷ Ἀστει Στοιᾶς - Loggia, Κέρκυρα, 1901.

4. Marmora, ἔ.ἀ. σ. 392.

5. Marmora, ἔ.ἀ. σ. 364 - 5.

6. Σπ. Θεοτόκης, Πανηγ. Τεῦχος Πεντηκονταετίας Α' (1914) σ. 28 - 9.

‘Ο *Marmora* αναφέρει⁷ ξανά το μέγαρο στα 1668, όταν ο δραστήριος Λατίνος ‘Αρχιεπίσκοπος Car. Labia (1659 – 1678) είχε επιμεληθῇ τὸ ἀνάκτορο « *con tale magnificenza* » καὶ δεξιώθηκε ἐκεῖ ἕναν ἀνιψιὸ τοῦ Πάπα.

Δὲν ἔχουμε πληροφορίες γιὰ τὸ μέγαρο τοῦ Λατίνου ‘Αρχιεπισκόπου παρὰ ἄρκετὰ χρόνια ἀργότερα. Στὰ χρόνια 1724 – 1727 Λατίνος ‘Αρχιεπίσκοπος στὴν Κέρκυρα ἦταν ὁ ‘Αγγελος Μαρίας Κουερίνι Σταμπάλια⁸, Βενετσιάνος κι αὐτὸς Πατρίκιος ἐνῶ Μέγας Πρωτοπαπᾶς τῶν ὀρθοδόξων ἦταν ὁ Σπυρίδων Βούλγαρης⁹. ‘Ο Κουερίνι ἦταν ἀπὸ τοὺς καλλιεργημένους ἀνθρώπους τοῦ 18ου αἰῶνα. Γνώριζε καλὰ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς, εἶχε γενικὰ κλασσικὴ παιδεία¹⁰ καὶ βοήθησε τὸν Sc. Maffei στὴν ὁργάνωση τῆς ἀρχαιολογικῆς του συλλογῆς στὴ Βερόνα¹¹. ‘Η μόρφωσή του φαίνεται ἀπὸ τὸ βιβλίο του *Primordia Corcyrae* ποὺ τύπωσε λατινικὰ στὴν Μπρέσκια στὰ 1738.

‘Εκτὸς ἀπ’ αὐτό, ἀνέθεσε σ’ ἕναν ἄγνωστο σ’ ἐμᾶς ‘Ελληνα (Κερκυραῖο ;) καλλιτέχνη, ὅταν ἦταν ἀκόμη στὴν Κέρκυρα, νὰ τοῦ ζωγραφίσῃ δύο πίνακες. Τοὺς ἔστειλε στὸν τότε Πάπα Βενέδικτο XIII καὶ σήμερα ἀκόμα ὑπάρχουν στὴν πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ. Τοὺς πίνακες αὐτοὺς τοὺς ἀνατύπωσε σὲ χαλκογραφίες στὸ βιβλίο του καὶ ἔγιναν ἔτσι εὐρύτερα γνωστοί¹². Καὶ οἱ δύο ἔχουν ἕνα κοινὸ σημεῖο : τὴ συμμετοχὴ καὶ τῶν δύο κλήρων, τῶν Λατίνων καὶ ‘Ορθοδόξων, σὲ κοινὲς τελετές¹³. ‘Η μία μέσα στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ ‘Αγ. Σπυρίδωνα¹⁴ καὶ ἡ ἄλλη μέσα στὸ μέγαρο τοῦ Λατίνου ‘Αρχιεπισκόπου, τὴν παραμονὴ τῶν Χριστουγέννων. ‘Η εἰκόνα τοῦ ‘Αγ. Σπυρίδωνα μᾶς ἐπιβεβαιώνει ὅτι ζωγραφήθηκαν τὰ ἔργα πρὶν ἀπὸ τὸ 1727, γιατί ἡ ὁροφὴ τῆς ἐκκλησίας εἰκονίζεται μὲ ἀπλὰ ὀριζόντια δοκάρια, δηλαδὴ χωρὶς τὴν Οὐρανία, ποὺ φιλοτέχνησε τὸ χρόνον ἐκεῖνο ὁ Παν. Δοξαράς¹⁵. ‘Η εἰκόνα τοῦ ‘Αρχιεπισκοπικοῦ μεγάρου δείχνει μιὰ μεγάλη στενόμεκρη αἴθουσα (Πί ν. 55α). Κάτω τὸ δάπεδο εἶναι στρωμένο μὲ μεγάλες πλάκες, λευκὲς καὶ κόκκινες, τὶς ἀγαπητὲς ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, γεγονὸς ποὺ δείχνει ὅτι ἡ αἴθουσα αὐτὴ βρίσκεται στὸ ἰσόγειο, ἀλλιῶς θὰ εἶχε ξύλινο πάτωμα. Στὸ βάθος εἶναι ἡ στενὴ πλευρὰ τῆς αἴθουσας ποὺ ἔχει μιὰ πόρτα στὴ μέση, καὶ ἀπὸ μιὰ μικρότερη δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Καὶ οἱ τρεῖς εἶναι πάνω τοξωτὲς καὶ ἔχουν ξύλινο σκελετό, ὅπου ἐπάνω εἶναι προσαρμοσμένα μικρὰ ὀρθογώνια κρυσταλλά, ἴσως πολύχρωμα. Καμιὰ διακόσμηση δὲν παρατηρεῖται στὴν αἴθουσα, ἀλλὰ μόνο 4 μεγάλες ἐπιγραφὲς κρέμονται ἀπὸ καρφιὰ ἢ εἶναι ἀκουμπισμένες στὰ ἐπιπλα, καὶ ὅπου μὲ γράμματα ἑλληνικά, μνημονεύεται τὸ πολυχρόνιο τοῦ Κουερίνι καὶ τοῦ Βενεδίκτου XIII. Οἱ δύο μακροὶ τοῖχοι κοσμοῦνται πάνω μὲ πλούσια κυμάτια καὶ κρατοῦν τὰ ὀριζόντια δοκάρια τοῦ πάνω πατώματος. Δὲν ὑπάρχουν καθόλου παράθυρα, ἀλλὰ μόνο δύο ἀνοίγματα στὸν κάθε τοῖχο ποὺ ὀδηγοῦν στὰ διπλανά δωμάτια καὶ κλείνουν μὲ βαριὰ παραπετάσματα. Αὐτὰ στηρίζονται πάνω σ’ ἕνα ὀρθογώνιο ξύλο καὶ καθένα στέφεται μ’ ἕνα προσωπεῖο.

7. *Marmora*, ἔ.ἀ. σ. 450.

8. Σπ. Θεότοκης, ἔ.ἀ. σ. 28 - 9.

9. Παπαγεωργίου, ἔ.ἀ. σ. 108 κ.έ.

10. Παπαγεωργίου, ἔ.ἀ. σ. 82.

11. G. Rodenwaldt, Goethes Besuch im Museum Maffei zu Verona, 102, Winkelmannsprogramm. Berlin 1942, σ. 13 - 14. Legrand, *Bibl. Ionien*. [I, ἀριθ. 323].

Τὴν πληροφορία ὀφείλω στὸν κ. Χρ. Καροῦζον τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ.

12. Σπ. Θεότοκη, ἔ.ἀ. σ. 137 — Παπαγεωργίου, ἔ.ἀ. σ. 80.

13. Πρβλ. Σ. Λάμπρου, *Κερκυραϊκὰ ‘Ανέκδοτα*, ‘Αθήναι 1882, σ. 50 κ.έ.

14. Παπαγεωργίου, ἔ.ἀ. σ. 81 - 2 — Κατσαροῦ - Προβατῆ, Βίκτωρ Δαράκης, Κέρκυρα 1962, σ. 22.

15. ‘Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα Ἱστορίας τῆς Ὀρησκ. Ζωγραφικῆς*, ‘Αθήναι 1957, σ. 337.

Ἡ ἀριστερὴ ἀκριανὴ θύρα εἶναι ἀνοιχτὴ καὶ ἀπὸ κεῖ ἔρχονται ὑπηρετές νὰ βοηθήσουν στὸ γεῦμα. Τὴ μέση τῆς αἵθουσας κατέχει ἓνα μεγάλο τραπέζι, ὅπου κάθονται ἀπὸ κάθε μεριά 10 ἱερωμένοι, ἐνῶ στὸ κεφάλι τοῦ τραπεζιοῦ, στὸ βάθος, κάθονται ὁ Λατίνος Ἀρχιεπίσκοπος μὲ τὸν Μέγα Πρωτοπαπᾶ. Τὴ σκηνὴ συμπληρώνουν διάφοροι παριστάμενοι μὲ τὶς χαρακτηριστικὲς φορεσιῆς τῆς ἐποχῆς.

Στὰ 1742 ἔρχεται στὴν Κέρκυρα Ἀρχιεπίσκοπος ὁ Ἀντώνιος Νάνι (Antonio Nani), Πατρίκιος ἀπὸ τὴ Βενετία¹⁶. Ἡ μακροχρόνια ὁμως παρουσία του στὴν Κέρκυρα (1742 – 1765) ἄρχισε μὲ κακοὺς οἰωνοὺς. Ἐνα χρόνο μετὰ τὴν ἀφίξή του ἔγινε στὴν Κέρκυρα δυνατὸς σεισμός. Τὸ ἀνάκτορο τοῦ Προνοητῆ καὶ τὸ μέγαρο τοῦ Ἀρχιεπισκόπου ὑπέστησαν βλάβες. Τὸ 1745 γίνεται νέος σεισμός καὶ γκρεμίζεται τὸ μέγαρο, καθὼς καὶ ἄλλα κτήρια¹⁷.

Μετὰ ἀπὸ αὐτὸ ὁ Νάνι προσπάθησε καὶ πέτυχε νὰ κτισθῇ νέο κτήριο. Δέκα ὁμως χρόνια πέρασαν, ὥσπου νὰ τελειώσῃ τὸ νέο Ἀρχιεπισκοπεῖο. Μιὰ ἐπιγραφὴ στὸ δυτικὸ ἐξωτερικὸ τοῖχο μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ νέο κτήριο ἀνεγέρθηκε « ἐκ θεμελίων », τὸ 1754¹⁸.

Φαίνεται ὅτι τὸ νέο ἐπιβλητικὸ κτήριο ἀκολούθησε στὸ σχέδιο ἀρκετὰ τὸ παλιό. Ἔτσι ἡ μεγάλῃ αἴθουσα στὸ ἰσόγειο εἶναι ἐντελῶς ὁμοία μὲ ἐκείνῃ πού εἰκονίζει ὁ Κουερίνι στὸ ἔργο του. Τὸ κτήριο τοῦ Νάνι σώζεται μέχρι σήμερα στὸ ὕψωμα τοῦ Ἀγ. Ἀθανασίου καὶ εἶναι γνωστὸ σὰν « τὰ Παλιὰ Δικαστήρια » ἐξ αἰτίας τῆς μεταγενέστερης χρήσης του. Στὸ ἐσωτερικὸ καταστράφηκαν ἀπὸ τὶς ἐμπρηστικὲς βόμβες τοῦ τελευταίου Παγκοσμίου πολέμου ὅλες οἱ ξύλινες κατασκευές, ἀλλὰ σώζονται καλὰ οἱ ἐξωτερικοὶ τοῖχοι καὶ τὰ ἐσωτερικὰ χωρίσματα μέχρι καὶ τοῦ δευτέρου ὁρόφου.

Στὸ Ἀρχιεπισκοπεῖο¹⁹ σώζεται σήμερα ἓνα πολῦτιμο βιβλίον ἀπογραφῆς τῶν δημοσίων κτηρίων τῆς βενετσιάνικης ἐποχῆς (1771 ;). Ἐκεῖ ὑπάρχει σὲ κάτοψη καὶ τὸ Ἀρχιεπισκοπεῖο μὲ τὸν τίτλο Palazzo Archiepiscopale (fig. No XIX) (Πί ν. 55 β). Ἔτσι ἡ περιγραφὴ τοῦ κτηρίου εἶναι σίγουρη.

Ἀφήνοντας τὴν πλατεία τοῦ Ἀγ. Ἰακώβου καὶ προχωρώντας πρὸς τὸ ὕψωμα τοῦ Ἀγ. Ἀθανασίου θὰ ἀνέβῃ κανεὶς πρῶτα μιὰ σκάλα καὶ μετὰ θὰ φθάσῃ στὸ ἐπίπεδο πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι κτισμένο τὸ μέγαρο.

Στὴ βόρεια αὐτὴ πλευρὰ μιὰ σκάλα ἀπὸ 11 πενταγωνικὰ σκαλιὰ ὁδηγεῖ μέσα ἀπὸ τὴν κεντρικὴ εἴσοδο στὴ μεγάλη στενόμετρο αἴθουσα τοῦ ἰσογείου. Ἡ πρόσοψη τοῦ κτηρίου εἶναι ἀπλὴ καὶ ἔχει αὐστηρότητα καὶ λιτότητα. Τὰ ὀρθογώνια παράθυρα κοσμοῦνται μὲ λίθινα πλαίσια πού ἐξέχουν λίγο ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου. Διακοσμητικὸ στοιχεῖο τῆς πρόσοψης τὸ μπαλκόνι στὸν πρῶτο ὄροφο (Πί ν. 56 β). Τὸ δεύτερο πάτωμα ὑψώνεται μόνο στὸ κεντρικὸ τμήμα. Τέσσερις πεσσοὶ στηρίζουν ὀριζόντιο ἐπιστύλιο καὶ στέφεται ἀπὸ τὸ ἀέτωμα, ὅπου ὑπῆρχε μέσα σὲ κύκλο ἀνάγλυφο λιοντάρι, τὸ σύμβολο τῆς Βενετίας²⁰.

Σὰν περνοῦσε κανεὶς τὴν τοξωτὴ θύρα στὸ ἰσόγειο, ἔμπαινε στὴ μεγάλη αἴθουσα, ὁμοία μὲ αὐτὴν πού εἰκονίζει ὁ Quirini. Ἀπέναντι ἀπὸ τὴν εἴσοδο, ἄλλῃ πόρτα τοξωτὴ

16. Σπ. Θεοτόκης, ἑ.ἀ. σ. 28 - 9.

17. Ἰωσήφ Πάρτς, Ἡ νῆσος Κέρκυρα (μετάφρ. Π. Βέγια), Κέρκυρα 1892, σ. 124.

18. A. Rusconi, Monumenti Araldici ed Epigrafici Veneti dell' Isola di Corfù, εἰς Annuario XXVII - XXIX (1949 - 1951) ἀριθ. 130.

19. Τὸν Δ/ντὴν τοῦ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου Κερκύρας κ. Λακιώτῃ εὐχαριστῶ γιὰ τὴ βοήθειά του.

20. Rusconi, ἑ.ἀ. ἀριθ. 129.

όδηγεί στην πίσω μεγάλη αυλή. Το ισόγειο, χωρισμένο στα τρία, έχει τρία δωμάτια δεξιά και άλλους τρεις χώρους αριστερά: 'Ο μεσαίος όμως αριστερά είναι ένα ωραίο λίθινο κλιμακοστάσιο που οδηγεί στον επάνω όροφο. Οι σκάλες από κόκκινη πέτρα φωτίζονται από δύο κομψά τοξωτά παράθυρα στην ανατολική όψη (Πί ν. 56 γ). 'Ο πίσω αριστερά χώρος είναι το μαγειρείο, με τη μεγάλη έστια. Προς την πίσω αυλή, όταν ξβγαίνει κανείς, περνοῦσε πρώτα από μια τοξοστοιχία που στηριζόταν σε τέσσερις πεσσούς. 'Ενῶ αριστερά μια μικρή βοηθητική σκάλα οδηγούσε στο πάνω πάτωμα, στα δεξιά υπήρχε ο πυλώνας της αυλής, ή βοηθητική δυτική είσοδος. Σήμερα αυτά δε σώζονται, γιατί ή τοξοστοιχία έχει κατεδαφισθῇ, πιθανότατα από τους 'Αγγλους. 'Υπόγεια είχε, αλλά μόνο στο ανατολικό μέρος, που τὰ στήριζαν μεγάλοι θόλοι.

'Ανεβαίνοντας τη μαρμαρίνη σκάλα βρίσκεται κανείς στο πάνω πάτωμα, που ακολουθούσε στη διάταξη το κάτω με μικρές διαφορές. Πάνω από το δυτικό πυλώνα υπήρχε παρεκκλήσιο. Πάνω από την ανοικτή τοξοστοιχία του υπογείου υπήρχε μακρὺς διάδρομος. Το κλιμακοστάσιο συνεχιζόταν ξύλινο, για τὸν τελευταῖο όροφο που κατελάμβανε σταυροειδῶς τὸ κέντρο τοῦ κτηρίου αφήνοντας ἄκτιστες τὶς 4 γωνίες που σκεπάζονταν με μικρὲς ξεχωριστὲς στέγες.

Τὸ μεγαλόπρεπο κτήριο τοῦ 1754 δὲν ἐξυπηρέτησε τὸν σκοπὸ του γιὰ πολλὰ χρόνια. Στὰ 1797 ἡ ἐπικράτηση τοῦ Βοναπάρτη στὴν 'Ιταλία καὶ ἡ πτώση τῆς Βενετίας ἔφεραν τοὺς Γάλλους ἕως τὰ 'Επτάνησα. Οἱ Γάλλοι τῆς Δημοκρατίας δὲν ὑποστήριξαν τὶς ἀπαιτήσεις τῶν Λατίνων ποὺ τοὺς παρέσυρε ἡ πτώση τῆς βενετσιάνικης ἀρχῆς. 'Ο τελευταῖος Λατίνος 'Αρχιεπίσκοπος, ὁ Φραγκίσκος Φέντση, ἐκδιώχθηκε ἀπὸ τὸ μέγαρο τῆς 'Αρχιεπισκοπῆς²¹ καὶ ἀργότερα καὶ ἀπὸ τὴν Κέρκυρα, καὶ στὸ κτήριο συνεδρίαζε ἡ Δημαρχία. Φαίνεται ὅμως ὅτι τὸ κτήριο μετὰ ἔμεινε ἀχρησιμοποίητο ὡς τὸ 1799²². Τότε μετὰ τὴν ἀγρυπνὴ ἐποπτεία τοῦ Οὐζάκωφ συγκαλέστηκε ἐκεῖ ὁ 'Ορθόδοξος κλῆρος τῶν νησιῶν γιὰ νὰ ἐκλέξῃ τὸν πρῶτο Μητροπολίτη τῆς Κέρκυρας.

'Εκλέχθηκε ὁ μέχρι τότε Μέγας Πρωτοπαπᾶς, Γεώργιος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος²³. 'Επειδὴ ὅμως αὐτὸς πέθανε πολὺ γρήγορα, ἀκολούθησαν νέες ἐκλογές, ὁπότε καὶ πάλι χρησιμοποιήθηκε τὸ παλιὸ 'Αρχιεπισκοπικὸ μέγαρο γιὰ τὶς διαπραγματεύσεις ποὺ προηγήθηκαν (1800)²⁴.

Μαθαίνουμε ξανὰ γιὰ τὸ μέγαρο στὰ 1836, στὰ χρόνια τῆς 'Αγγλοκρατίας, ὅταν ὁ ταγματάρχης Mc-Niven στὸ ὥραιο σχεδιάσμα του τῆς πόλης τῆς Κέρκυρας²⁵, εἰκονίζει στὴν κορυφὴ τοῦ ὑψώματος τοῦ 'Αγ. 'Αθανασίου τὸ μέγαρο τῶν ἄλλοτε Λατίνων 'Αρχιεπισκόπων μετὰ τὴ χαρακτηριστικὴ διάταξη σὲ σχῆμα σταυροῦ τῆς στέγης μετὰ τὸ ἀέτωμα. Στὶς σημειώσεις κάτω ἔχει τὸν ἀριθ. 7 καὶ τὴν ὀνομασία « Palace of Justice ». Φαίνεται ὅτι οἱ 'Αγγλοι ἦταν ἐκεῖνοι ποὺ ἐγκατέστησαν μέσα στὸ κτήριο τὶς δικαστικὲς ἀρχές. Μετὰ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ φαίνεται ὅτι ἔγιναν ἀλλαγές στὸ κτήριο: διαμορφώθηκε ἀλλιῶς ὁ πυλώνας στὸ δυτικὸ μέρος, ὁπότε θὰ μετασκευάστηκε καὶ ἡ λίθινη πύλη τῆς εἰσόδου (ἀριθ. 6) (Πί ν. 56 δ), κατεδαφίστηκε ὁ ἀνοικτὸς διάδρομος μετὰ τὴν τοξοστοιχία στὴν

21. E. De Gubernatis « Memorie italiane nelle Isole Ionie », Milano 1908, σ. 20.

22. 'Εμ. Ροδοκανάκης, 'Ο Βοναπάρτης καὶ οἱ 'Ιόνιοι Νῆσοι (μεταφρ. Ν. Πασσιᾶ), Κέρκυρα 1937, σ. 100.

23. Παπαγεωργίου, ἔ. ἀ. σ. 125.

24. Παπαγεωργίου, ἔ. ἀ. σ. 127.

25. Panoramic view of Corfu, drawn from Nature by Major Mc. Niven, Engraved by Robert Hawell, London 1836.

αὐλή καὶ ὁ σκεπαστὸς διάδρομος στὸν πάνω ὄροφο. Ἐπίσης ἐνοποιήθηκαν στὸ ἐσωτερικὸ δύο συνεχόμενα δωμάτια τοῦ ἰσογείου καὶ ὁ διαχωριστικὸς τοῖχος ἀντικαταστάθηκε μὲ τοξοστοιχία.

Καὶ μετὰ τὴν Ἑνωσὴ (1864) χρησιμοποιεῖται τὸ κτήριο ἀπὸ τὰ Δικαστήρια ὡς τὸ 1943, ὁπότε αὐτὰ μεταφέρθηκαν σὲ νέο κτήριο, κάτω στὸ λιμάνι.

Τελευταία προσθήκη, πρὶν ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τοῦ 1943, ἦταν ἡ κατάργησις, τουλάχιστον στὴν πρόσοψη, τῶν μικρῶν ἀκριανῶν στεγῶν καὶ τὸ κτίσιμο δύο δωματίων, δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Τοῦτο κατέστρεψε τὴν ἰσορροπία τοῦ ὡραίου κτηρίου, ἀλλὰ ἤρθαν οἱ βομβαρδισμοὶ καὶ κατέστρεψαν πολὺ περισσότερα (Πί ν. 56 α). Μετὰ τὸν πόλεμο κηρύχθηκε ἱστορικὸ διατηρητέο Μνημεῖο²⁶ καὶ ἀργότερα ἀγοράστηκε ἀπὸ τὴν Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος γιὰ νὰ χρησιμεύσῃ, ἀναστηλωμένο, σὰν Ὑποκατάστημά της

Π. ΚΑΛΛΙΓΑΣ

26. Ὑπουργ. Ἀποφ. 35/62 (Φ.Ε.Κ. τ. β' 2/2/62).

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΤΟΥ ΛΥΣΙΚΡΑΤΟΥΣ *

(Πί ν. 57 — 65)

« Le monument de Lysicrate n'en est pas moins une de plus charmantes productions de l'art gr.c ».

E. Breton, Athènes, Paris 1968 (2), σ. 275.

Ἀφιερώνεται στὸν Καθηγητὴ κ. Heinz Ladendorf

Γιὰ πρώτη φορὰ ἀπεικόνισε τὸ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους ὁ Cyriacus dei Pizzicoli ἀπὸ τὴν Ancona¹. Ἐμπορος, ἀρχαιοδίφης, συλλέκτης συμπλήρωνε τὶς σημειώσεις του μὲ σχεδιάσματα τῶν μνημείων, ποὺ συναντοῦσε στὸ δρόμο του². Τὰ σχεδιάσματα αὐτὰ δὲν ἔχουν οὔτε θὰ ἤθελαν νὰ ἔχουν καμιὰ καλλιτεχνικὴ ἀξία, ἐπιβάλλονται ὁμως σὰν πρῶτες προσπάθειες «σχηματικῆς» συνειδητοποίησης τῶν λειψάνων τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος. Εἰδικὰ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ χορηγικοῦ αὐτοῦ μνημείου (Πί ν. 57 α) μὴ ἀχνή σκιαγραφία, δὲν εἶναι μόνο ἡ πρώτη μορφικὴ τοῦ ἀπόδοσης, ἀλλὰ καὶ ἡ πρώτη «ἐπιστημονικὴ» του σύλληψη: ἡ λέξις *ΛΥΣΙΚΡΑΤΗΣ* ἀκολουθώντας τὴ φορὰ τοῦ ἐπιστυλίου, γραμμὴν μὲ καθαρὰ κεφαλαῖα γράμματα, φανερώνει τὴν προσπάθεια νὰ ταυτιστῇ τὸ Μνημεῖο μὲ βάση τὴν ἐπιγραφὴν, ποὺ ὑπάρχει πάνω σ' αὐτό³. Ἡ περίπτωσις αὕτη παραμένει γιὰ ἓνα τεράστιο χρονικὸ διάστημα μοναδική. Τὸ Μνημεῖο, αἰῶνες πρὶν καὶ αἰῶνες μετὰ, ὀνομάζεται «Φανάρι» σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴν ἀρχαία παράδοσις γιὰ τὸν Δημοσθένη καὶ τὸν Διογένη⁴.

* Σὲ περίπτωσις ποὺ στίς ὑποσημειώσεις ἀναφέρεται μόνο τὸ ἐπίθετο τοῦ συγγραφέα μαζί μὲ τὸ ἔτος ἐκδόσεως, σημαίνει τοῦτο, ὅτι ἡ πλήρης βιβλιογραφικὴ ἐνδειξη ὑπάρχει στὸ Ἐπίμετρο 3 σ. 183 (Βιβλιογραφία).

1. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 5.

2. Τὸ γνωστότερον ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτὰ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ δείχνει τὴ δυτικὴ πρόσοψιν τοῦ Παρθενῶνα χρονολογεῖται στὰ 1435. Πρβλ. M. W. Waltenbach, Neues Archiv, 1833, σ. 337, πίν. 8. Adolf Michaelis, Eine Originalzeichnung des Parthenon von Cyriacus von Ancona, AZ 40 (1882) 367 — 385, πίν. 16. Chr. Hülsen, Il libro di Giuliano da Sangallo. Codex Barberinianus lat. 4424 (1910), suppl. πίν. 50.

3. IG 2 1242 = 2 ἔκδοσις, 3042 :

Λυσικράτης Λυσιθείδου Κικινεὺς ἐχορήγει

Ἀκαμαντὶς παίδων ἐνίκᾳ Θέων ἡύλει

Λυσιάδης Ἀθηναῖος ἐδίδασκε Εὐαίνετος ἤρχε.

Αὕτη τὴν ἐπιγραφὴν προσπάθησε νὰ ἀντιγράψῃ πρῶτος ὁ Cyriacus (στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸν Ἀπρίλιον τοῦ 1436 ὡς τὸν Μάρτην τοῦ 1447), πρβλ. Theodor Mommsen, Über die Berliner Excerptenhand-schrift des Petrus Donatus (Vortrag I. Dez. 1882) στὸ Jb. d. Kgl. Preuss. Kslg. 4 (1888) 73 — 89 f. 88 (ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Λυσικράτειου στὸ f. 86), πρβλ. ἐπίσης Epigrammata rec. per Illyricum a Cyriaco. 1747, X. Paton, 1951, 175. Μετὰ τὸν Cyriacus βρίσκομε τὴν ἐπιγραφὴν στὸν Ἀνώνυμο τοῦ Codex Ambrosianus c 61 int., πρβλ. ὑποσ. 4, III. Ἡ ἐπιγραφὴ δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1743, πρβλ. Παπαδόπουλος 1852, σ. 9.

4. Πρβλ. Breton 1868 (2), σ. 270 ὑποσ. 5. Θ. Φιλαδελφεὺς 1902, I, σ. 389, ὑποσ. 5. Hans Riemann στὴν Pauly — Wissowa RE Suppl. 8, σ. 268.

Ἐπάνω σὲ μιὰ στρογγυλὴ βάση διακρίνονται ἀμυδρὰ τέσσερεις κολόνες νὰ συγκρατοῦν τὸ θόλο, πού στὸ κυκλικό του περίγραμμα, ὅπως ἀναφέραμε, βρίσκεται γραμμένη μὲ κεφαλαῖα γράμματα ἡ λέξις *ΛΥΣΙΚΡΑΤΗΣ*. Τίποτα ἄλλο πού νὰ ἀφορᾷ τὶς λεπτομέρειες, τὸ ρυθμό, τὶς ἀναλογίες. Θὰ χρειαστῇ ἀκόμη πολὺς καιρὸς, ὥσπου νὰ ξεπεραστῇ ἡ σχηματικὴ παρατήρηση τῶν ἀρχαίων λειψάνων σὲ ἑλληνικὸ ἔδαφος καὶ νὰ δῇ ὁ ἐνδιαφερόμενος ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τους.

Μόλις τὸ 1675, δύο αἰῶνες περίπου μετὰ τὸν Cyriacus, συναντοῦμε μιὰν ἄλλη ἀπεικόνιση τοῦ Μνημείου (Πίν. 57 β). Γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Spon, ὅπως καὶ γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Wheler⁵ ἔχει χρησιμοποιηθῇ τὸ ἴδιο σχέδιο· οἱ παραλλαγές στὶς χαλκογραφίες πού χρησιμοποιήθηκαν γι' αὐτὰ τὰ βιβλία πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν στὸ χαρακτὴρ. Ὁ δημιουργὸς τοῦ σχεδίου εἶναι ὁ Wheler, ὅπως δείχνει ἡ τεχντροπία τῶν ἄλλων σχεδίων στὸ βιβλίο του. Σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα βρίσκουμε πολλὰς ὁμοιότητες μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Cyriacus,μποροῦμε ὅμως νὰ διαπιστώσουμε μὲ τὴν πρώτη ματιὰ καὶ πολλὰς διαφορές. Σχηματοποίηση καὶ ἀπλοποίηση χαρακτηρίζει καὶ τὰ δύο σχέδια πού παρουσιάζουν τὸ μνημεῖο ἀποκαταστημένο. Ἐκεῖ, ὅπως καὶ ἐδῶ, τὸ κτήριο ἔχει ἀφαιρεθῇ ἀπὸ τὸ περιβάλλον του καὶ ἐνῶ στὸν Cyriacus ὁ χώρος παραμένει ἀδιόρατος, στὸν Wheler ὑπονοεῖται μὲ προοπτικὴ, φωτεινὲς μεταλλαγές καὶ φυσικὰ στοιχεῖα («σύννεφα», στὸ ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας). Βέβαια, στὴν περίπτωση τοῦ σχεδίου Wheler, ἔχομε μιὰ εἰκόνα μὲ καλλιτεχνικὲς - διακοσμητικὲς ἀξιώσεις : σκοπὸς τῆς εἶναι νὰ διακοσμήσῃ ἓνα βιβλίο καὶ νὰ βοηθήσῃ στὴν πληρέστερη κατανόηση τοῦ κειμένου, πρᾶγμα πού δὲ συμβαίνει μὲ τὸ σχέδιο - σημείωση τοῦ Cyriacus. Ἡ διαφορὰ ὅμως πού ἐνδιαφέρει περισσότερο, εἶναι, ὅτι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Wheler ἀποδίδει ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ λεπτομέρειες τοῦ μνημείου. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Cyriacus καὶ χάρις στὴ διαπαιδαγώγηση τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν, πού παίρνουν σιγὰ - σιγὰ ὑπόσταση, ὀξύνεται ὅλο καὶ περισσότερο τὸ βλέμμα στὴν παρατήρηση τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν ἐρειπίων⁶.

Μέχρι τώρα οἱ περιηγητὲς ἀναζητοῦσαν στὴν Ἑλλάδα τὰ ἰδιαίτερα φυσικὰ φαινόμενα καὶ ὅ,τι ἄλλο παρουσιαζόταν πρωτότυπο, ἰδιόμορφο. Ἡ λατρεία τῶν *curiosa* μὲ χαρακτὴρα μανίας μαρτυρεῖ ὅλο τὸ πνευματικὸ ξάφνιασμα τῶν ματιῶν, πού ἀνακαλύπτουν τὴν πολυμορφία τοῦ κόσμου.

Βέβαια ὁ Wheler ζῇ περισσότερο ἀπὸ τὸν Cyriacus σὲ μιὰ «μυθικὴ πραγματικότητα» τοῦ λείπει πέρα γιὰ πέρα ἡ κριτικὴ διάθεση, πού ὁδηγεῖ στὴν ἐρευνα καὶ στὴν ἀναζήτησι τῆς ἀλήθειας. Ἀρκεῖται σ' ὅ,τι βλέπει καὶ ὅ,τι ἀκούει⁷. Τὸ μνημεῖο δὲν εἶναι

5. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 29.

6. Πρβλ. Max Wegner, *Land der Griechen*, Berlin 1942, σ. 255 κ.έ.

7. Τὴν πρώτη περιγραφὴ τοῦ Λυσικράτειου μᾶς δίνει ὁ Ἀνώνυμος τοῦ Codex Ambrosianus, πρβλ. Ἐπίμ. 2, IV, λίγα χρόνια μετὰ τὸν Cyriacus. Αὐτὴ ἡ περιγραφὴ, ἀντικειμενικὴ καὶ σαφής, εἶναι πιὸ περιεκτικὴ ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση. Τὸ σκοπὸ ὅμως τοῦ Μνημείου δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τὸν ἐξηγήσῃ, πρβλ. Erich Ziebarth, *Ein griechischer Reisebericht des 15. Jhdts.* AM 24 (1899), 75. Μιὰ ἄλλη περιγραφὴ λίγον καιρὸ ὕστερα ἀπὸ τὸν ἐντειχισμό τοῦ Μνημείου στὴ Μονή, μᾶς δίνει ὁ du Loir, πρβλ. Ἐπίμ. 2, V. Τούτῃ ἀναφέρεται σὲ λεπτομέρειες (colomnes cannelées κτλ.), πού θὰ παρουσιαστοῦν στὴν ἀπεικόνιση πολὺ ἀργότερα. Οἱ περιγραφές τοῦ Robert de Dreux καὶ τοῦ Ἀνώνυμου 1669 (πρβλ. Ἐπίμ. 2, VI, VII) ἐπιμένουν ὑπερβολικὰ στὸ παραμῦθι τοῦ « σπιτιοῦ τοῦ Δημοσθένη ». Ἔτσι βλέπουν καὶ περιγράφουν τὸ Μνημεῖο σὰν κατοικῆσιμο χῶρο, πρβλ. H. Riemann, Pauly - Wissowa RE Suppl. 8, 269. Ὁ Babin μὲ τὴν περιγραφὴ του, πρβλ. Ἐπίμ. 2, VIII, ἀνοίγει τὸ δρόμο γιὰ μιὰ κάπως ἀκριβέστερη παρατήρηση. Γενικὰ οἱ ἀφελεῖς παρατηρήσεις του καὶ ἡ ἀστήρικτη κριτικὴ του ἀνταποκρίνονται τέλεια στὸ πνεῦμα τῆς ἀπεικόνισης τοῦ Wheler. Οἱ De Barres, Felice Gallo,

γι' αὐτὸν πρόβλημα, εἶναι ἓνα *curiosum*, πὺ τραβᾷ καὶ δεσμεύει τὴν προσοχή. Παρουσιάζεται σὰν «δεδομένη» μορφή. Δὲν ἀπασχολεῖται μαζί του «ἐρευνητικά». Ἔτσι δὲν ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἐπάνω σ' αὐτὸ ὑπάρχει μιὰ ἐπιγραφή, ἐκεῖ πὺ ὁ ἐπιγραφολόγος Cyriacus βλέπει προπάντων τὴν ἐπιγραφή. Ἀρκεῖται στὴ λαϊκὴ ὀνομασία τοῦ Μνημείου: «Monument Fanari Demosinis dictum». Ἀσχολεῖται ὅμως μὲ τὴν ἀπόδοση ἄλλων λεπτομερειῶν ἢ μᾶλλον χαρακτηρίζει τὰ μέρη τοῦ Μνημείου μὲ στοιχεῖα πὺ ἔχουν τυποποιηθῇ: μὲ τὸ σχηματοποιημένο κορινθιακὸ κιονόκρανο δείχνει πὺς τὸ Μνημεῖο ἔχει κιονόκρανα κορινθιακά, τὸ ἴδιο γίνεται καὶ μὲ τὰ ὑπόλοιπα μέρη, τὴ βάση, τὴ ζωφόρο, τὸ ἀνθήμιο. Μὲ ἄλλα λόγια βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ τυποποιημένη ἀπόδοση χαρακτηριστικῶν. Ἔτσι φαίνεται τὸ Μνημεῖο στὴν εἰκόνα τοῦ Wheeler, νὰ ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὸ λαϊκὸ τοῦ ὄνομα «φανάρι» ἀπ' ὅ,τι στὴν πραγματικότητα. Ἐδῶ συνδέονται ἐντυπώσεις μὲ ἀποκτημένες κιόλας παραστάσεις: ἀπὸ τὸ Μνημεῖο πὺ μοιάζει μὲ φανάρι καὶ λέγεται «φανάρι», δημιουργεῖται ἓνα πραγματικὸ φανάρι⁸.

Ἀλλὰ ἡ εἰκόνα τοῦ Wheeler δὲ μᾶς λείει τίποτε γιὰ τὴν κατάσταση τοῦ μνημείου τὸν καιρὸ πὺ σχεδιάστηκε. Αὐτὸ βέβαια ἐξηγεῖται ἀπὸ τὴν «ἀφηρημένη» του τυποποίηση πὺ τὸ παρουσιάζει, ὅπως πρέπει νὰ ἦταν στὴν Ἀρχαιότητα. Ἀπὸ τὸν Robert de Dreux⁹, Καπουτσῖνο μοναχό, πὺ ἦρθε στὴν Ἑλλάδα ἀκόλουθος τοῦ Γάλλου πρέσβυ de la Haye - Vandeleit¹⁰ λίγα χρόνια νωρίτερα ἀπὸ τὸν Wheeler (1669), μαθαίνουμε πὺς εἶχε γίνει τὸ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους τμῆμα τῆς μονῆς τῶν Καπουτσίνων¹¹.

Αὐτοὶ εἶχαν ἐγκατασταθῇ στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ 1658, ἀγόρασαν τὸ Μνημεῖο ἀπὸ ἓναν Ἑλληνα γιὰ 150 σκούδα (écus) καὶ τὸ ἐντεῖχισαν στὴ Μονὴ τους, ἔτσι πὺ νὰ φαίνεται μόνο ἓνα μέρος του μὲ τρεῖς ὁλόκληρες κολόνες καὶ μία μισή¹². Οἱ τουρκικὲς ἀρχὲς δὲν εἶχαν ἀναγνωρίσει στοὺς Καπουτσίνους τὴν ἰδιοκτησία τοῦ Μνημείου ἀλλὰ μόνον τὴν ἐπικαρπία (jouissance), γιὰ νὰ μείνῃ τοῦτο προσιτὸ στοὺς ἐπισκέπτες¹³. Οἱ περι-

πρβλ. Ἐπίμ. 2, X καὶ XI, εἶναι πολὺ συνοπτικοί. Ἀναφέρουν τὸ Μνημεῖο πάντα σὲ σχέση μὲ τὸν Δημοσθένη καὶ ἀρκοῦνται νὰ μιλοῦν γιὰ μιὰ λεπτομέρεια πὺ τοὺς ἔκαμε ἰδιαίτερη ἐντύπωση.

8. Σχετικὰ μὲ τὸ «ἰδιαίτερο βλέμμα» μιᾶς πνευματικῆς ἐποχῆς πρβλ. W. H. Riel, *Das landschaftliche Auge*, Stuttgart 1859. W. Waetzoldt, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927, Κεφ. 3, σ. 26 : «Das landschaftliche Auge».

9. Πρβλ. Ἐπίμ. 2, VI.

10. Πρβλ. Max Wegner, *Land der Griechen*, Berlin 1955, σ. 307.

11. Πρβλ. Paton 1951, σ. 13 : «In 1658 the French Capucins established a mission in Athens, and eleven years later, in 1669, Father Simon of Compiègne bought the choragic monument of Lysikrates and the adjoining buildings for a Convent...» πρβλ. καὶ Καμπούρογλου 1922, σ. 270.

12. Πρβλ. Ἀλ. Φιλαδελφεὺς, Ἀνασκαφὴ παρὰ τὸ Λυσικράτειον Μνημεῖον, ΑΕ 1921, σ. 84.

13. Ὁ πωλητὴς τοῦ μνημεῖου μετανόησε ἀμέσως μετὰ καὶ γι' αὐτὸ ἀνέλαβαν τὴν ὑπόθεση οἱ Δημογέροντες, πὺ ἀποφάνθηκαν πὺς ἡ πώληση τοῦ μνημεῖου εἶναι παράνομη σύμφωνα μὲ τὰ ἔθιμα τοῦ τόπου. Τότε ὅμως μπῆκε στὴ μέση ὁ Κατὴς γιὰ λογαριασμὸ τοῦ πατέρα Σίμωνα : «ὁ τόπος ἐξηγέρθη τότε» εὐρέθη ὅμως ἡ μέση καὶ πάντοτε συμβιβαστικὴ ὁδός. Νὰ λάβουν δηλ. τὸ φανάρι οἱ Καπουτσῖνοι, ὑπὸ τὸν ὄρον ὅμως τοῦ νὰ μὴ τὸ παραβιάσουν, ἰδίως δὲ νὰ μὴ τὸ μεταβάλουν εἰς εὐκτήριον τῶν καὶ νὰ ἐπιτρέψουν ἐλευθέρως τὴν ἐπίσκεψή του εἰς τοὺς ξένους». Πρβλ. Καμπούρογλου 1922, σ. 355. Θ. Φιλαδελφεὺς 1902, 1, σ. 177. Robert de Dreux στὸν H. Omont, *Rev. ét. gr.* XIV (1901), 274. Spon 1675, II 187. Laborde 1854, I 75, 219 κ. ἔ. Ross, *Archäol. Aufsätze* II (1862), 254, 275. C. Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Altertum*, Leipzig 1874, 756. Harrison - Verall 1890, 244. Ὁ ἐντεῖχισμός ὅμως τοῦ Μνημεῖου στὴ Μονὴ δὲν ἀνταποκρίνεται στὸ πνεῦμα τῆς τουρκικῆς διαταγῆς, παρ' ὅλο πὺ σῶθηκε μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀπὸ τὴν καταστροφή. Ἐμείνε μόνο μιὰ πλευρὰ τοῦ ἐλευ-

γραφές του de Dreux και του Babin¹⁴, ενός άλλου περιηγητή, που επισκέφτηκε την Αθήνα το 1672, είναι όπωσδήποτε πιο κατατοπιστικές από την εικόνα του Wheeler, όχι όμως και λιγότερο άφελεις.

Τα μέτρα που δίνουν οι περιγραφές τους μεταφέρονται με τον καιρό και στην εικόνα, που τώρα επιδιώκει, όπως σ' ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο, την ακρίβεια στην απόδοση των αναλογιών. Η απεικόνιση του Roscoe (Πί ν. 58 α), έναν αιώνα σχεδόν μετά τον Wheeler, συμπληρώνεται με αρχιτεκτονικά μελετήματα, κλίμακες αναλογιών και σημείο προσανατολισμού. Κι όμως η απεικόνιση αυτή, παρ' όλη την ακριβή της απόδοση, τη σωστή εκτίμηση της βάσης, που φαίνεται μισοχωμένη στο έδαφος, παρουσιάζεται πιο «φανταστική» από εκείνη του Wheeler, προπάντων σ' ό,τι αφορά το πάνω τμήμα του Μνημείου. Τούτο συμβαίνει, επειδή ο σχεδιαστής θέλει να το παραστήσει προοπτικά, αφού το σημείο οράσεως είναι στο ύψος της μορφής, που, σαν μέτρο αναλογίας, βρίσκεται άριστερά. Και αν το Μνημείο σχεδιαστή προοπτικά από το σημείο αυτό, δε φαίνεται κανονικά ή στέγη παρά μόνο το πάνω μέρος του ανθεμωτού ακρωτηρίου. Ο σχεδιαστής όμως θέλει ν' αποδώσει και τη στέγη και την αποθέτει χωρίς προοπτική αλλοίωση επάνω στο υπόλοιπο Μνημείο που συλλαμβάνεται προοπτικά. Το ότι έχει κατανοήσει σχετικά σωστά την καμπυλότητα του θόλου, αποδεικνύουν οι τομές δεξιά και κάτω δεξιά. Εκεί που ξεφεύγει ολότελα από την πραγματικότητα είναι στην απόδοση της φοιτωτής στέγης που τόσο πολύ τονίζεται στον Wheeler. Το ανθεμωτό ακρωτήριο, που αποδίδεται στην τομή, όπως φαίνεται προοπτικά από χαμηλό σημείο οράσεως, παραμένει στην απεικόνιση τυποποιημένο και άτροφικό. Οι ακανθωτοί έλικες στη στέγη παραλείπονται τελείως. Σε πολλά σημεία ή τυποποίηση των επί μέρους χαρακτηριστικών, ή απομόνωση του Μνημείου, ο φανταστικός χώρος, όπωσδήποτε πραγματικότερος από ό,τι στον Wheeler, θυμίζουν τον σχεδιαστή αυτόν, που είναι και ο πρόδρομος τούτης της εικόνας. Η κάτοψη κάτω άριστερά δείχνει το άνοιγμα που υπήρχε στο Μνημείο, όταν ο Roscoe το απεικόνιζε. Έδω όμως έχει εξηγηθεί σαν πόρτα ενός ναού¹⁵.

Με τον Roscoe, έχουμε προωθηθεί στο τέλος της μεγάλης εποχής του Barock, που, αφού εξάντλησε όλη την υπερτροφική της δύναμη σε τεράστια όνειρα, ταλαντεύεται τώρα στους ίσκιους μιας έκπλεπυσμένης, διάφανης τεχνοτροπίας. Σιγά σιγά φαίνονται νέες δυνάμεις να κυριαρχούν, δυνάμεις που έχουν γεννηθεί σαν αντίδραση στον ενδόμυχο κορεσμό από τις παλιές αξίες. Η ανάγκη να ξεπεραστεί η πνευματική κόπωση στρέφει τα πνεύματα σε πηγές καθαρές και αμόλυντες, που βρίσκονται στη φύση και στην αρχαιότητα. Βέβαια και οι δυο αυτές έννοιες αντιμετωπίζονται με το πνεύμα που έχει δημιουργηθεί σύμφωνα με την παράδοση¹⁶. Έτσι υποθάλπεται ένας κλασικισμός,

θερη για τους ξένους, ή οποία πάλι χωριζότανε στα δυο από τον τοίχο του κήπου που άκουμπούσε πάνω στο Μνημείο. Έτσι ήταν το ένα τμήμα του μέσα στην περιτειχισμένη αβλή και το άλλο έξω στο δρόμο. Αυτός ο τοίχος ύψώθηκε περισσότερο αργότερα, όπως θα δούμε και πιο κάτω στη σύγκριση των απεικονίσεων των Le Roy, Stuart και Thürmer, πρβλ. ύποσ. 26.

14. Πρβλ. 'Επίμ. 2, VI και VIII.

15. Πρβλ. 'Επίμ. 2 προς το τέλος.

16. Πρβλ. St. Lydakis, Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei. Diss. Köln 1963, σ. 64 : « Diese Menschen, die 'zurück zur Natur' und 'der Natur vollkommen treu sein' möchten (πρβλ. Walter Rehm, Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens, München 1936, σ. 58), verstehen wohl unter Natur das, was sie durch ihre geistige Einstellung aus der Natur machen, also eine Kombination von jenen Elementen, die ihnen passen und in ihren Zusammenhang jene Welt gestalten, in der sie gerne leben möchten ».

πού στην οδσία είναι ρομαντική νοσταλγία¹⁷. Αυτό που πέτυχε ή νέα αυτή κίνηση, ήταν το ότι σταθεροποίησε το περίγραμμα του κόσμου δημιουργώντας νέες προϋποθέσεις για τα πνευματικά σχήματα. 'Η αλλαγή πετυχαίνεται στα μέσα του 18ου αιώνα.

Στή δική μας περίπτωση παρουσιάζεται ολοκληρωμένη στο έργο των 'Αγγλων περιηγητών Stuart και Revett¹⁸. 'Η άπεικόνιση του Μνημείου του Λυσικράτους από τον Stuart (Πί ν. 59 β) άποτελεί, σε σχέση με τους προηγούμενους άπεικονιστές του, ένα τεράστιο άλμα: πολύπλευρη συνθετική παρατήρηση, συνδυασμένη μ' ένα καλλιτεχνικό ένστικτο πρωτόφαντο στην περίπτωση μας. 'Η άπεικόνιση αυτή δέν μπορεί πιά νά συγκριθί μ' εκείνη του Pococke. 'Ο,τι κάνει τή μιá τόσο διαφορετική άπό τήν άλλη δέν είναι μόνο ο τρόπος τής άπεικόνισης, αλλά και ο τρόπος τής παρατήρησης. Βέβαια, σημασία έχει όχι μόνο ή εποχή, στην όποία δημιουργείται ένα έργο, αλλά και ο δημιουργός άνθρωπος με τις προϋποθέσεις του. 'Αλλιώς άποδίδει το πνεύμα τής εποχής ο έρασιτέχνης και άλλιώς ο έμπνευσμένος καλλιτέχνης. 'Ο Pococke είναι ένας έρασιτέχνης, ενώ ο Stuart είναι ένας φτασμένος ζωγράφος με ταλέντο¹⁹. 'Αν λοιπόν σάν σύνθεση το έργο του παρουσιάζει άπαιτήσεις μιās ωραίας ζωγραφικής σύλληψης, μπορούμε νά πούμε πώς μ' αυτόν άρχίζει ή καλλιτεχνική άπόδοση του Μνημείου. 'Η εικόνα άποδίδει το κτηριακό συγκρότημα τής Μονής των Καπουτσίνων, όπου είναι έντειχισμένο το Μνημείο κι ένα τμήμα του κήπου της. Μιά πρώτη λοιπόν άπεικόνισή του στο φυσικό του περιβάλλον και στην τωρινή πραγματική του κατάσταση. 'Αν οί προηγούμενοι άπεικόνιζαν το Μνημείο για νά συμπληρώσουν τήν περιγραφή τους, ο Stuart το περιγράφει μέσα στο χώρο και στην ιστορική του μοίρα, ενώ τήν άρχιτεκτονική άνάλυση και τήν έπιστημονική του έπεξεργασία τήν έκτελεί χωριστά σε σειρά όλόκληρη άρχιτεκτονικών σχεδίων²⁰. 'Ο,τι άρχισε ο Pococke, στα πλαίσια μιās μόνο εικόνας, γίνεται έδώ θέμα για πολλές, έπι μέρους εικόνες, πού ζητούν νά άποδώσουν το Μνημείο άπό κάθε πλευρά του. 'Ο Le Roy²¹, πού σε

17. Πρβλ. Emil Kauffmann, *Klassizismus als Tendenz und als Epoche. Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 3 - 4, 1930 / 1932. Bernard Kraus, *Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik*, Reutlingen 1925 = *Tübinger Forschungen zur Archäol. und Kunstgeschichte*, τόμ. 4.

18. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. 27. 'Η σπουδή των αρχαίων μνημείων έχει αυτόν τον καιρό άπλωθί πολύ. Πρβλ. A. E. Brinckmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jhdts. in den romanischen Ländern* (= Hb. d. Kw.) Potsdam s.d., σ. 244 κ.έ. 'Ενας άπό τους πιό σπουδαίους αντιπροσώπους των ένθουσιασμένων αυτόν μελετητών είναι ο J. G. Soufflot, πού μελέτησε πρώτος τους ναούς του Paestum, πρβλ. G. P. M. Dumont, *Suite de plans... de trois temples antiques tels qu'ils existaient en 1750 dans la bourgade de Paesto... mesures et dessinés par J. G. Soufflot...* Paris 1764 (Στά άγγλικά : London και Paris 1769). Τις μετρήσεις του μεταχειρίστηκε μειά ο 'Αγγλος Thomas Major για το έργο του : *The Ruins of Paestum, otherwise Posidonia in Magna Graecia*, London 1768.

19. Στην πραγματικότητα είναι ο Stuart αυτοδιδάκτος. 'Υστερα άπό ένα βραβείο πού του άπένευμε ή Soc. of Arts για μιá αυτοπροσωπογραφία του (μολύβι) στα 14 ή 15 χρόνια του, σπούδασε άκουαρέλλα και συνέχισε μετά τις σπουδές του στη Ρώμη (1742 — 1750) μαζί με τον N. Revett. Πρβλ. Thieme - Becker, K. *Lex.* 32, σ. 225/226.

20. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. άριθ. 27 κ.έ. — Neugebauer, AA 1920, σ. 19.

21. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. άριθ. 17. 'Ο 'Αγγλος έκδότης Robert Sayer είχε τήν ιδέα νά συνθέση σ' ένα φύλλο διάφορα μνημεία, όπως τά είχε σχεδιάσει ο Le Roy, στον τύπο εικόνων του Pannini ή του H. Robert. Πρβλ. Robert Sayer, *Ruins of Athens, with Remains and other valuable Antiquities in Greece*, London 1759 και τή γερμανική έκδοση : Georg Christoph Kilian, *Ruinen und Überbleibsel von Athen nebst anderen merkwürdigen Alterthümern von Griechenland*, herausgegeben von M. R. Sayer... Augsburg 1764.

ήλικία 23 μόνο χρόνων πατάει το ελληνικό έδαφος με τις ίδιες ή και μεγαλύτερες φιλοδοξίες από τους ώριμους Άγγλους καλλιτέχνες, αποδίδει και έπεξεργάζεται το Μνημείο κατά ένα παρόμοιο τρόπο (Πί ν. 59 α) Και όμως στο έργο του, ακόμη και ύστερα από μια έπιφανειακή παρατήρηση, αισθανόμαστε πολύ πιο έντονα πώς είμαστε στα πλαίσια της παράδοσης και αντιλαμβανόμαστε το συγγενικό πνεύμα, που τον συνδέει με τους προηγούμενους περιηγητές.

Οί δύο άπεικονίσεις έχουν διαφορά 3 ή 4 χρόνων μεταξύ τους. Είναι δηλαδή περίπου σύγχρονες²². Οί δημιουργοί τους όμως είναι δύο διαφορετικοί κόσμοι και δύο διαφορετικές εποχές. Ο Stuart στην άρχή του Κλασικισμού, είναι διαμορφωμένος κλασικιστής. Ο Le Roy είναι το κύκνειο άσμα της τελευταίας περιόδου του Barock. Βλέπει την Ελλάδα με τα μάτια του Piranesi²³, σαν ένα κομμάτι ιταλικής γης και τα άπομεινάρια της αρχαιότητας όπως τα ρωμαϊκά έρείπια. Αυτή κιόλας ή ιδιομορφία του του αφαιρεί κάθε ικανότητα να δ ή και να άφομοιώση «έλληνικά» τα μνημεία της αρχαιότητας που θέλει να άπεικονίση. Ο νέος άρχιτέκτονας, που έχει κιόλας δύο βραβεία άρχιτεκτονικών διαγωνισμών πίσω του²⁴, είναι σε πολλά σημεία αυθαίρετος και επιπόλαιος, κάτι που γίνεται προπάντων αισθητό στα άρχιτεκτονικά του σχέδια. Στα άρχαιολογικά του κείμενα ακολουθεί άνεξέλεγκτα τον Spon και κάνει τα ίδια λάθη μ' εκείνον. Όλα όμως αυτά δικαιολογούνται ίσως από τη βιασύνη του: τρία χρόνια μετά τον έρχομό του στην Άθήνα, το 1758, κατόρθωσε να δώσει στη δημοσιότητα ένα τεράστιο σε όγκο έργο, εκεί που ο Stuart χρειάστηκε δέκα δλόκληρα χρόνια, για να ετοιμάση μόνο τον πρώτο τόμο του «Antiquities of Athens» (1762, ο δεύτερος εκδόθηκε το 1788, ο τρίτος το 1795 και ο τέταρτος το 1814)²⁵. Και ενώ ή σύνθεση δε ζημιώνεται πάντα, αντίθετα χαρακτηρίζεται συχνά σαν δροσερή και άμεση, εκείνο που ένοχλεί είναι το πολύ «ίταλικό» πνεύμα που άποπνέει ή εικόνα του.

Ο Le Roy στην άπεικόνιση του Μνημείου του Λυσικράτους διηγείται: Ένας Μοναχός, που θα μπορούσε να είναι ο τότε ήγούμενος της Μονής, ο Πατήρ Άγαθάγγελος,

22. J. M. Paton στον G. Ph. Stevens, *The Erechtheum*, Cambridge/Mass. 1927, σ. 608, με βάση τη Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome (Έκδότες Montaignon και Guiffrey) X, 229, 272, 282, 287, 295, 314. XI, 15, 21, 23, 28, 503. Πρβλ. επίσης Le Roy 1758, σ. 1 κ.έ., θεωρεί για χρόνο έπισκέψεως του Le Roy στην Ελλάδα το 1755. Ός σήμερα πιστευότανε, πώς ο Le Roy ήρθε στην Ελλάδα πριν από τον Stuart (ο Stuart με τον Revett ήταν στην Άθήνα από τις 18.3.1751 - 5.3.1753. Μετά και ως το 1754 έπισκεφθήκανε τις Κυκλάδες και τη Θεσσαλονίκη, πρβλ. τον πρόλογο στον πρώτο και στον τέταρτο τόμο των «Antiquities of Athens», καθώς και Adolf Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig 1875, σ. 69 και 99). Πρβλ. Max Wegner, *Land der Griechen*, Berlin 1955, 309· κατ' αυτόν ήταν ο Le Roy στην Ελλάδα το 1750. Κατά τον H. Riemann, Pauly - Wissowa RE Suppl. 8, σ. 271 ο Le Roy ήταν στην Άθήνα το 1754.

23. Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778), πρβλ. Hyatt Mayor, G. B. Piranesi, New York 1952. Ο Piranesi άνήκει σ' εκείνη την κατεύθυνση που άρχισε με τον Pannini και τον P. A. de Machy και συνεχίστηκε με τον Hubert Robert. Όπως και σε κείνους, παίζει το άρχιτεκτονικό ειδύλλιο και σ' αυτόν ένα μεγάλο ρόλο. Δέ βλέπει τα έρείπια με το βλέμμα του ιστορικού, αλλά με κείνο του ζωγράφου και του ποιητή.

24. Πρβλ. Stevens, *Erechtheum* 1927, σ. 608. Το 1749 πήρε το δεύτερο άρχιτεκτονικό βραβείο από την Roy al Acad. και το 1750 το πρώτο βραβείο, πρβλ. H. Lemonier, *Procès - verbaux de l'Académie de l'Architecture*, σ. 128, 147.

25. Ο Le Roy παρουσίασε το έργο του στην Άκαδημία στις 7 Αύγουςτου 1758. Έκλέχθηκε μέλος δεύτερης σειράς, μιά τιμή σπάνια για ένα νέο άνδρα, πρβλ. H. Lemonier, *Procès - verbaux de l'Académie de l'Architecture*, σ. 329, 334, 337.

όδηγεί κάποιον ξένο, ίσως τόν ίδιο τόν σχεδιαστή, προς τήν άψιδωτή έξώπορτα, πάνω από τήν όποία κρέμεται τό έμβλημα τής Γαλλίας. Στο δρόμο, άριστερά από τήν έξώπορτα, μιá παρέá από γυναίκες κι ένα γεροντότερο άνδρα, φαίνονται νά παρακολουθούν οί μισοί τούς χορευτές και οί άλλοι μισοί τή γυναίκα εκείνη, πού, δείχνοντας τό χορό, φαίνεται νά τούς μιλά σχετικά. Ή άλυσίδα των χορευτών, πού αποθαυμάζουν παρατηρητές και από τόν έξώστη τής Μονής και από τά παράθυρα και τήν πόρτα του γειτονικού σπιτιού άκολουθεί τό ρυθμό των ήχων ενός τυμπανιστή και ενός αϋλητή. Άλλά άκόμη και ό ουρανός έχει κάτι νά πη: σύννεφα πού φαίνονται νά άπλώνουν και πουλιά πού πετούν, θέλουν νά δηλώσουν τήν εποχή κοντά στο διακοσμητικό τους χαρακτήρα πού ανταποκρίνεται στο πνεύμα τής εικόνας. Μέσα σ' αυτό τόν κινούμενο ζωντανό κόσμο, τό Μνημείο με τήν άκινήσία του, πού συμμετέχει ταυτόχρονα στο παρελθόν και στο παρόν, σάν ένα κομμάτι τής αιωνιότητας, δημιουργεί τό έορταστικό φόντο αυτού του πανηγυριού. Παραμένει όμως τοúτο τό κύριο θέμα πού δεσπόζει στην εικόνα αποτελώντας τόν άξονα, γύρω από τόν όποιο περιστρέφονται, όλα τά άλλα στοιχεία τής σύνθεσης. Ή εικόνα του Stuart, αντίθετα, άντανακλά τό πνεύμα τής Μονής, πού είναι πνεύμα ειρήνης: Ό ουρανός πεντακάθαρος, όπως ταιριάζει στον έλληνικό ουρανό, ενώ ό κήπος με τή βλάστησή του δικαιολογεί τέλεια τή φήμη του. Τή «μεσημεριάτικη» ήσυχία δηλώνει ή στάση του Μοναχού, ίσως του πατρός Άγαθάγγελου, μπροστά στο στρογγυλό τραπέζι, πού φαίνεται νά είναι τμήμα από κάποιο άρχαίο κτήριο ή παλιά βάση ενός αγάλματος²⁶.

Άπό τήν επίσκεψη τής Άννας Akerhjelm (1687)²⁷ μαθαίνουμε για τό έσωτερικό του Μνημείου, πού έπικοινωνούσε μ' ένα δωμάτιο τής Μονής²⁸. Στις άρχές του 19ου αιώνα έχουμε μιá διεξοδικότερη περιγραφή του έσωτερικού από τόν Dodwell²⁹, πού τώρα χρησιμεύει σάν δωμάτιο σπουδής στον ήγούμενο. «The monument is at present the library of the superior of the Convent. The upper part of this monument is

26. Στην εικόνα τής άρχικής έκδοσης, London 1762, 1, Κεφ. IV, πίν. 1. Χαράκτης A. Walker, πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 27, κάθεται ό μοναχός κάτω από μιá κληματαριά κοιτάζοντας τό κρανίο, πού είναι πάνω σ' ένα βιβλίο μπροστά σ' ένα σταυρό. Στην αντίστοιχη εικόνα τής γερμανικής έκδοσης, Die Alterthümer zu Athen, Leipzig και Darmstadt 1829 - 1833, I, πίν. 10, τό τραπέζι είναι άδειο και ό μοναχός κοιμάται. Αιτές οί διαφορές έξηγοούνται από τούς διάφορους χαρακτες. Και στη μιá όμως περίπτωση και στην άλλη δέ χάνεται ή έκφραση ενός «Biedermeier», πού φαίνεται άσυνήθιστο για τόν καιρό του Stuart. Οί διαφορές άνάμεσα στις εικόνες του Le Roy και του Stuart περιορίζονται σε μερικές λεπτομέρειες: όπως τό μικρό παράθυρο δεξιά, πάνω από τό μνημείο, στο ύψος του άκανθωτού άκρωτηρίου στην εικόνα του Stuart, πού λείπει στην εικόνα του Le Roy. Τό άνώφλι τής πόρτας του κήπου στον Le Roy είναι άψιδωτό, στον Stuart όμως εϋθύ. Ύστερα ή διαφορά άνάμεσα στο ύψος τής βάσης από τό έδαφος και άλλες μικρολεπτομέρειες μπορούν νά έλεγχθούν με βάση τήν εικόνα του Thürmer, Πίν. Άπεικ. άριθ. 28. Άπό αυτό τόν έλεγχο άποδεικνύεται κατά παράδοξο τρόπο πως ό Le Roy είναι άκριβέστερος από τόν Stuart.

27. Πρβλ. Laborde 1854, II, 279: «Nous allâmes voir aussi un capucin qui se sert pour chambre de la lanterne de Démosthène, et qui régala de vin, de pain, de pommes, de figues et de granades». Ή κυρία αυτή ήταν στην Έλλάδα από τό 1686 ως τό 1688 συνοδός τής γυναίκας του στρατηγού κόμη Koenigsmark, πρβλ. Max Wegner, Land der Griechen, Berlin 1955, σ. 308.

28. Ό Καμπούρογλου, Τό φανάρι, Άπομνημονεύματα των άθηναϊκών έρειπίων, Παναθήναια Α' (1900) σ. 29, αναφέρει ότι στην εποχή πού τό επισκέφθηκαν ό Stuart και ό Le Roy, τό έσωτερικό του μνημείου χρησίμευε για δωμάτιο ενός ύπηρέτη τής Μονής.

hollow, and contains a space of nearly six feet diameter, witch is at present the library of the superior of the Convent»²⁹.

Στὴν εἰκόνα ποὺ συνοδεύει τὸ κείμενο, ἔργο τοῦ Pomardi³⁰ (Πί ν. 58 β), βλέπομε πὼς τὸ ἐσωτερικὸ ἔχει χωριστὴ σὲ δύο πατώματα μὲ τὴν προέκταση τοῦ δαπέδου τοῦ δωματίου, στὸ ὁποῖο ἀνοίγεται³¹. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα εἶναι τόσο πρωτότυπη, ὅσο καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Stuart. Μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ μποῦμε μέσα στὴ Μονὴ τῶν Καπουτσίνων καὶ νὰ παρακολουθήσουμε τὴν τύχη τοῦ Μνημείου. Ἡ εἰκονογραφία του, παράλληλα μὲ τὶς περιγραφές, μᾶς δείχνει τὴ στάση τοῦ περιηγητικοῦ πνεύματος ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ ἀρχαῖο ἔργο τέχνης καὶ μᾶς παρουσιάζει ἀνάγλυφον τὴν ἱστορία του, τουλάχιστον ἀπὸ τὸν Pococke καὶ ἔπειτα. Τὸ χορηγικὸ αὐτὸ Μνημεῖο, ποὺ δὲν εἶχε ποτὲ τὴν ἀποστολὴ ν' ἀποτελῇ κατοικήσιμο χῶρο, θεωρήθηκε ἀπὸ τοὺς μυθολόγους σὰν ναὸς ἢ σὰν κατοικία τοῦ Δημοσθένη³²: « Ma penssée est qu'elle luy servoit de temple, au il adoroit ses idoles, à l'honneur desquelles il allunoit des lampes qui aidé à noircir ce marbre, et à cause, desquelles probablement on appelle ce lieu lanterne au fanal ».

Οἱ Καπουτσίνοι ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἰδέα ὅτι τὸ Μνημεῖο ἦταν κατοικήσιμο τὸ ἐντειχίζον στὴ Μονὴ τοὺς ἔτσι, ποὺ ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς νὰ εἶναι προσιτὸ σὰν χρησιμοποίησιμος χῶρος³³.

Γιὰ νὰ φτάσουν σ' αὐτὴ τὴν ἰδέα πρέπει νὰ προϋποθέσουμε πὼς τὸν καιρὸ ποὺ ἀγόρασαν τὸ Μνημεῖο οἱ Καπουτσίνοι εἶχε τοῦτο κάποιο ἀνοιγμα στὴν πλευρὰ ποὺ ἐντειχίστηκε, γιατί ἄλλιῶς θὰ ἦταν δύσκολο νὰ τὸ σκεφτοῦν κοῖλο. Μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ Μνημεῖο, ὅπως εἶναι σήμερα, καὶ στὸ τμήμα του ποὺ φαίνεται στὴν εἰκόνα τοῦ Pomardi, μᾶς καθορίζει ἀκριβῶς τὸ μέρος ὅπου ἦταν τὸ ἀνοιγμα αὐτὸ—τὸ ὁποῖο ἀργότερα πρέπει νὰ μεγάλωσε — καὶ ποὺ τώρα ἔχει συμπληρωθῇ μὲ ξένο ὕλικό. Ὁ ζωγράφος δείχνει μ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα ἀκόμη, ὥς ποῦ φθάνει ἡ ἐπίδραση τῆς Ὁλλανδικῆς ζωγραφικῆς ἐσωτερικῶν χώρων, πόση σημασία ἔχουν γιὰ τὴν προοπτικὴ δημιουργία τοῦ

29. Ὁ Dodwell ἦταν στὴν Ἑλλάδα τὸ 1801 καὶ 1805 - 1806, πρβλ. A classical and topographical tour through Greece during the years 1801, 1805 and 1806. London 1819, I, σ. 290. Γιὰ τὴν ἰδέα τῆς μεταφορᾶς τοῦ Μνημείου στὸ Λονδίνο, πρβλ. Arthur Hamilton Smith, Lord Elgin and his Collection' JHS 36 (1916) 180 - 181, 277 (γράμμα τοῦ Lusieri πρὸς τὸν Elgin, 8 Αὐγούστου 1802): « I would remind You, My Lord, of the Monument of Lysikrates. Possibly with money your Excellency will find means of getting it from French Capucin who resides at Constantinople, and is heat of the monastery », σ. 288 (γράμμα τοῦ Elgin πρὸς τὸν Lusieri, 9 Αὐγούστου 1802): « Continue your acquisitions and add to my obligations — the lantern of Demosthenes ». Τὸ 1800 κιόλας, κατὰ διαταγὴν τοῦ Elgin, ἔγινε ἓνα γύψινο ἐκμαγεῖο τῆς ζωφόρου γιὰ λογαριασμό του καὶ ὁ Sebastiano Ittar ἔφτιαξε ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια. Πρβλ. Smith 1916, σ. 182, ἓνα σχέδιο τοῦ Ittar στὴν σ. 175, εἰκ. 3. Ἐπίσης τὸ 1829 θέλησε ἓνας ἀγνωστος περιηγητὴς νὰ μεταφέρῃ τὸ Λυσικράτειο στὴν Εὐρώπη. Οἱ Τοῦρκοι ἔδωσαν τὴν ἄδεια, ἀλλὰ τὴν τελευταία στιγμή ὁ περιηγητὴς, μετάνιωσε, γιατί βρῆκε τὸ μνημεῖο πολὺ βαρὺ. Πρβλ. Καμπούρογλου 1922, σ. 366.

30. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 22.

31. Πρβλ. Καμπούρογλου 1922, σ. 360: « Σύγχρονος τοῦ Βύρωνος περιηγητὴς ἀναφέρει τὸν τρόπον καθ' ὃν ὁ Παῦλος διήρεσε τὸ μνημεῖον εἰς δύο πατώματα: τοῦ ἐπάνω μέρους χρησιμοποίηθ' ἔντος διὰ σπουδαστήριον ἢ μάλλον ἡσυχαστήριον δωματίου τινὸς τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τῆς Μονῆς, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἐχωρίζετο διὰ παραπετάσματος πρασίνου χρώματος ». Πρβλ. ἐπίσης Smith, JHS 1916, 179. John Cam Hobhouse, A Journey through Albania and other Provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople, London 1813, I, σ. 301.

32. Πρβλ. Ἐπίμ. 2, VIII.

33. Πρβλ. Καμπούρογλου 1922, σ. 360.

βάθους οί μισάνοιχτες ή όλότελα άνοιχτές πόρτες, πού αφήνουν νά φαίνωνται, δοσμένα προοπτικά, τά διάφορα άντικείμενα μέσα στα δωμάτια. Τά διάφορα μικροπράγματα, οί νεκρές φύσεις, δίνουν ένα *genre* — χαρακτηήρα στην όλη σύνθεση και δημιουργούν μιá ιδιόρρυθμη ατμόσφαιρα σπιτικής θαλπωής.

Άπό τó 1818 και έπειτα αρχίζει ή κατάρρευση τής Μονής τών Καπουτσίνων³⁴. Τουτό βέβαια δέ φαίνεται στο φύλλο του Thürmer³⁵ (Πί ν. 60 α), πού την έποχή αὐτή σχεδιάζει τó Μνημείο, όπως είναι έντοιχισμένο, από τó ίδιο σχεδόν σημείο πού πρίν από μισό και περισσότερο αιώνα τó είχε σχεδιάσει ó Le Roy. Μόνο λίγα πράγματα έχουν αλλάξει: ó τοίχος του κήπου έχει ύψωθί ώς τή διακοσμητική ζώνη με τούς τρίποδες και έχει σκεπαστή από κεραμίδια γιά νά προφυλαχτή από τή διάβρωση τής βροχής. Πάνω από τήν άψιδωτή πόρτα υπάρχει τώρα ένα προφυλακτικό προστέγασμα σκεπασμένο με κεραμίδια, ενώ μπροστά από τó Μνημείο μιá μεγάλη όρθογώνια πέτρα χρησιμεύει γιά κάθισμα. Άλλά και απέξω ó τοίχος του κήπου έχει ένισχυθί με άντηρίδες γιά περισσότερη ασφάλεια. Πέρα άπ' όλα αὐτά ή εικόνα στη σύνθεση παρουσιάζει πολλές διαφορές άπ' εκείνη του Le Roy, παρ' όλο πού αποδίδεται τó Μνημείο από τήν ίδια όπτική γωνία, όπως είδαμε. Ή σύνθεση του Le Roy άνοίγεται στο πλάτος, κάνοντας έτσι τήν όδό τών Τριπόδων νά φαίνεται πλατύτερη άπ' ό,τι είναι, ενώ άρκείται στο τμήμα πού είναι έντειχισμένο τó Μνημείο φέρνοντάς το σάν κύριο θέμα, μπροστά. Άντίθετα, ó Thürmer δημιουργεί μιá συμμαζεμένη σύνθεση, πού κύριος άξονάς της και θέμα δέ φαίνεται νά είναι τó Μνημείο, αλλά ó στενός δρόμος με τήν ήσυχη ζωή. Ή όλη σύνθεση αποπνέει τó πνεύμα τών Nazarener, Deutsch - Römer με τήν καθαρή «μυστικιστική» - ρομαντική διάθεση. Έτσι όμως μεταφέρεται τó Λυσικράτειο σέ μιá γειτονιά τής Ρώμης τών Ρομαντικών, κάτι πού τονίζεται ιδιαίτερα από τó «Ιταλικό» κτήριο τής Μονής.

Τó 1827 μπορούσε ακόμη νά δή ó Laborde τó Μνημείο σ' αὐτή τήν είδυλλιακή ατμόσφαιρα³⁶. Σέ λίγο όμως πυρκαϊά κατέστρεψε τή Μονή, χωρίς εύτυχώς νά προξενήση πολú μεγάλες ζημιές στο Μνημείο, πού από τότε ξμεινε ανάμεσα στα έρείπια ώς τήν τέλεια άπελευθέρωσή του άπ' αὐτά. Έτσι όπως ήταν, άμέσως μετά τήν καταστροφή, σκεπασμένο σχεδόν από τούς σωρούς τών έρειπίων, τó σχεδίασε ó Gill³⁷ (Πί ν. 60 β). Έστερα από τó καλλιτεχνικό επίπεδο πού είχαμε φτάσει με τήν άπεικόνιση του Thürmer μάς φαίνεται ή άδεξιότητα του Gill μεγαλύτερη άπ' ό,τι είναι στην πραγματικότητα. Ή παρατηρητικότητα του είναι περιορισμένη και συλλαμβάνει μόνο γενικά σχήματα. Ή άπεικόνισή του όμως σέ ακουαρέλλα, άν και άρκετά μονόχρωμη, έχει σημασία γιά τήν εικονογραφία του μνημείου· γιά πρώτη φορά μάς δίνεται μιá εικόνα του σέ διαφορετική τεχνική από τή χαλκογραφία. Γιά άλλα μνημεία, όπως είναι ó Παρθενώνας, ή χρωματική άπόδοσή τους είχε άρχισι τó δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, παράλληλα με τήν έξαιρετη

34. Πρβλ. Laborde, I, 76.

35. Πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 28.

36. Έτσι καταρρέει ή έκδοχή του Dodwell (σόν Stuart I, 1825², 53 κ.έ.) ότι ή Μονή καταστράφηκε στη κατοχή τής Άθήνας από τόν Όμερ Βριόνη στις 30 Σεπτεμβρίου 1821. Ό Καστριώτης, Μνημεία τών Άθηνών, Άθήναι 1902, σ. 153, άντιγράφει τόν Dodwell. Ό E. Blaquiere, πού ήλθε στην Άθήνα στις 28 Ιουλίου 1824 (Visits to Greece, 1825) άναφέρει τó Λυσικράτειο χωρίς καμιá ζημιά, πρβλ. H. Riemann, Pauly - Wissowa, RE, Suppl. 8, σ. 271. Πρβλ. έπίσης A. Mommsen, Athenae christianae, 1868, σ. 58 κ.έ., Nr. 52 : « Μοναστήριον τών Αυτικών »· και αὐτός στηρίζεται σόν Laborde I, 76 και άναφέρει πώς ή Μονή ήταν άπείραχτη ώς τó 1927.

37. Πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 12.

χαλκογραφική και λιθογραφική τους απόδοση³⁸. Μελλοντικά ή χρωματική παράσταση του Μνημείου θα συμβαδίζει με τη μονόχρωμη γραφική.

Από την καταστροφή της Μονής και έπειτα συναντούμε συχνότερα απεικονίσεις του Λυσικράτειου, έτσι που να μπορούμε άβιαστα να παρακολουθήσουμε τα στάδια της απελευθέρωσής του από τα έρείπια και την ανάδυση της βάσης του από το έδαφος με τις ανασκαφές, που επιχειρούνται από καιρό σε καιρό. Έτσι μετά τον Gill και αφού έχουν παραμεριστεί κάπως οι σωροί των έρειπίων, μάς παρουσιάζει το Μνημείο ο Ravonisié³⁹ (Πίν. 61 α): όλη ή περιοχή γύρω του έχει έρειπωθή και φαίνεται σά θαύμα πως το Μνημείο στέκει όλοζώντανο ανάμεσα στα έρείπια με το λεπτό άνθεμωτό του άκρωτήριο άπειραχτο, κάτι που εξηγείται μόνο αν παραδεχτούμε πως ό τοίχος της Μονής, στόν όποιο ήταν έντειχισμένο το Μνημείο, έπεσε προς τα μέσα. Άκουμπάει άκόμα ό τοίχος του κήπου με την άψιδωτή έξωπορτα στο Μνημείο, ενώ στα άριστερά της εικόνας φαίνονται οι έσωτερικοί τοίχοι της Μονής. Μπροστά από άλλα έρείπια της όδοϋ Τριπόδων ξεχωρίζουν δυό μορφές, ίσως πατέρας και γιός, που ενώ τραβούν το δρόμο τους, κοιτάζουν το Μνημείο και συνομιλούν. Η σύνθεση έχει κεντρικό θέμα και άξονα το Μνημείο του Λυσικράτους. Η παράσταση προϋποθέτει όλη τη μεγάλη και θαυμαστή παράδοση της « Ruinenmalerei », που ξέρει να άποδίδη τα έρείπια σάν φορείς άξιων και διαθέσεων με κείνη την ιδιόρρυθμη άτμόσφαιρα της μελαγχολίας του περασμένου και της ανάμνησης ενός παραμυθένιου κόσμου⁴⁰.

Ο Chachaton (1837)⁴¹ τοποθετεί το Μνημείο του Λυσικράτους στο δεξιό άκρο της εικόνας του (Πίν. 61 β), άφήνοντας να φανή όλόκληρη ή άνατολική πλευρά της Άκρόπολης και τα έρείπια της Μονής των Καπουτσίνων. Παρ' όλα αυτά, το Μνημείο κυριαρχεί σάν κύριο θέμα αυτής της σύνθεσης, γιατί σε τουτο συγκεντρώνεται ή προ-

38. Η έγχρωμη απόδοση των έλληνικών μνημείων άρχίζει στην πραγματικότητα με τον W. Pars (1742 — 1782), που έπισκέφτηκε την Έλλάδα σάν μέλος της «Ίωνικής Άποστολής» (1765 — 1766). Πρβλ. St. Lydakis, Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei. Diss., Köln 1963, σ. 61 κ.έ.

39. Πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 23. Το 1829 έγινε ένας καθαρισμός της περιοχής γύρω από το Μνημείο, όπου βρέθηκε και μιá έπιγραφή, πρβλ. Πιττάκης AE I, 23, 1841, 440 κ.έ. Το 1831 συνεχίστηκε ό καθαρισμός και έγινε μιá συμπλήρωση, πρβλ. Harrison — Verrall, Myth. a Mon. of Anc. Athens, 1890, 244 κ.έ. M. Collignon, Hist. d. l. Sculpt. grecque II 1897, 366. Το 1845 συμπληρώνει το Μνημείο ή Commission des Monuments historiques de la France. Η Γαλλία θεωρούσε το Λυσικράτειο για περιουσία της από τον καιρό που οι Καπουτσίνοι το άγόρασαν από έναν Έλληνα. Πρβλ. ύποσ. 11, και παρ' όλο που από το 1831 όλα τα έλληνικά μνημεία κηρυχθήκανε με νόμο περιουσία του έλληνικού κράτους, πρβλ. Καστριώτης 1902, σ. 153, Φιλαδελφεύς AE 1921, σ. 85, ή Γαλλία διαμαρτυρήθηκε για την ανασκαφή του Φιλαδελφεία το 1921, πρβλ. Gabriel Welter, Die Tripodenstrasse in Athen, AM 72 — 75, AZ 32 (1874), 162. Russack 1942, σ. 123, Πρβλ. και την έπιγραφή 1892 στο νοτιοανατολικό πεσσό του κιγκλιδώματος, Φιλαδελφεύς, AE 1921, 85. Το 1876 ανέλαβε ό άρχιτέκτονας Boulanger μιάν απελευθέρωση της βάσης και μιá συμπλήρωση κατά την έντολή του Γάλλου πρέσβη Ct. de Gobineau, πρβλ. Lützow 1867, σ. 235 κ.έ., Russack 1942, σ. 123. Το 1877 άνάσκαψε το Μνημείο ό E. Pottier για να έχη περισσότερα στοιχεία για μιάν άναπαράσταση. Πρβλ. BCH II (1878) 280. 412 κ.έ. Η σημερινή κατάσταση του Μνημείου άνάγεται στη συμπλήρωση του 1892 από τη γαλλική Κυβέρνηση. Πρβλ. H. F. de Cou AJA VIII (1893) 44. Τέλος τον Ίανουάριο του 1821 έσκαψε και ό F. Studniczka για την εξέταση της κρηπίδας. Πρβλ. AA 1921, 318 κ.έ.

40. Πρβλ. Wilhelm Waetzoldt, Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht, Leipsig 1927, σ. 101, όπου αναλύεται με θαυμαστό τρόπο ό κόσμος των συναισθημάτων που προκαλεί το μνημειακό έρείπιο.

41. Πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 3.

σοχή του ζωγράφου. Η οπτική γωνία είναι σέ πολύ χαμηλό σημείο, έτσι πού ή καμπύλη της στέγης χάνει τόν οργανικό της χαρακτήρα, κάτι πού δέ συμβαίνει ούτε καί σήμερα, ύστερα από τήν τέλεια αποκάλυψη της βάσης, πού έδωσε ύψος στο Μνημείο καί χαμήλωσε ή οπτική γωνία. Τέτοια λάθη ταραίζουν τή θαυμάσια άρμονία πού χαρακτηρίζει τό Μνημείο.

Ένα σχέδιο του Davidoff (1840)⁴² μάς παρουσιάζει τό Μνημείο από τήν πίσω πλευρά του (Πί ν. 62 α). Στα δέκα χρόνια πού πέρασαν, τó περιβάλλον του έχει αλλάξει. Τα έρείπια της Μονής, πού ακουμπούσαν ή γειτόνευαν άμεσα μ' αυτό, έχουν σχεδόν απομακρυνθί, έκτός από τή σκάλα, πού όδηγοΰσε στο ίδιο τó Μνημείο, τó άνοιγμα του όποιου έχει τώρα κλειστή⁴³. Τό άρκετά παράξενο στις αναλογίες, όσο καί έλκυστικό αυτό σχέδιο, πού θυμίζει Mantegna στήν πέτρινη ύφή του, μπορεί νά συγκριθί άμεσα με εικόνα του Chenavard⁴⁴ (Πί ν. 62 β), πού αποδίδει τó Μνημείο καί τó περιβάλλον του γραμμικά από τήν ίδια άκριβώς οπτική γωνία όπως καί ό Davidoff.

Η χρονική διαφορά ανάμεσα σ' αυτές τις δυό άπεικονίσεις είναι τρία περίπου χρόνια: ή ζωή γύρω στο Μνημείο αρχίζει δειλά νά άπλώνεται στον έρειπωμένο χώρο: μερικά σπίτια φυτρώνουν πρόχειρα από τó έδαφος⁴⁵. Ο Chenavard είναι άρχιτέκτονας καί βλέπει τά πάντα με τó μάτι του άρχιτέκτονα, σάν γραμμικά άρχιτεκτονικά σχήματα. Καθαρή, αΰστηρή, άψυχη γραμμή αποδίδει διαγράμματα, πού είναι ξένα από κάθε πλαστικό στοιχείο, όλα αυτά γίνονται έντονότερα, αν αντιπαραβάλλη κανείς τήν άπεικόνιση του Chenavard με τή λιθογραφία του ζωγράφου άρχιτεκτονικών Μνημείων E. Rey⁴⁶, του συνοδοΰ του, πού άπεικόνισε τó Μνημείο τήν ίδια έποχή (Πί ν. 63 α). Όπως φαίνεται άμέσως ότι τó σχέδιο του Chenavard έγινε από χέρι άρχιτέκτονα, έτσι μπορεί κανείς άμέσως νά αισθανθί τόν ζωγράφο στήν άπεικόνιση του Rey. Η γραμμή του τελευταίου είναι περισσότερο πλαστική σκιά παρά γεωμετρικό στοιχείο. Μιά έσωτερική, άπαλή ζωή αναδίδεται από τις τρεμουλιαστές επιφάνειες, έτσι πού νά παρουσιάζονται όλα στο μισοσκόταδο του καθορισμένου καί του άκαθόριστου. Ένώ ό Chenavard με κέντρο τó Μνημείο άπεικονίζει καί τόν γύρω χώρο, ό Rey, γεμίζει σχεδόν όλη τήν επιφάνεια της εικόνας με τó κύριο θέμα άπεικονίζοντας τó Μνημείο από τήν αντίθετη πλευρά από εκείνη πού τó έχει άπεικονίσει ό Chenavard καί πού είναι ή πιό συνηθισμένη.

Ο Theophil von Hansen είναι άναμφισβήτητα ό μεγαλύτερος άρχιτέκτονας του 19ου αιώνα στήν Αθήνα. Η δεξιοτεχνία αυτού του καλλιτέχνη «dem die Antike künstler-

42. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. άριθ. 7.

43. Ο καθαρισμός έγινε στα 1831. Τότε έγινε γνωστό τó ύψος της βάσης. Πρβλ. Καστριώτης 1902, σ. 153. Πρβλ. καί τó υπόμνημα πού ύπόβαλαν στήν έλλην. κυβέρνηση ό Κλεάνθης καί ό Shaubert, στόν Κώστα Μπίρη, Τό υπόμνημα Κλεάνθους καί Σάουμπερτ για τά σχέδια των Αθηνών. Αθηναϊκαί Μελέται, 1938.

44. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. άριθ. 4.

45. Η σκάλα μπροστά στο Μνημείο, όπως μπορεί νά δθ κανείς στόν Davidoff, είναι εκείνη, πού από τó έσωτερικό της Μονής όδηγοΰσε σ' αυτό. Ο Chenavard πού φαίνεται νά μñ έχη ξεκαθαρίσει άπόλυτα τó μέρος από τó όποιο είχε έντειχιστεί τó Λυσικράτειο στή Μονή, μπερδεΰει τή σκάλα πού ύπάρχει στήν εικόνα του Stuart καί πού όδηγεί στή Μονή, με κείνη πού όδηγεί στο Μνημείο: « L' hospice a été détruit; il n'en reste que le petit escalier exterieur qui se remarque dans la vue prise par Stuart et qui conduifoit au premier étage de cette habitation ».

46. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. άριθ. 25.

scher Besitz und geistige Heimat geworden war »⁴⁷ τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τοῦ ἀπλοῦ ἱστορισμοῦ, ἀναζώντας καὶ ἀναδημιουργώντας στὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας κλασσικῆς τεχνοτροπίας. Βέβαια, δὲν κατορθώνει πάντα νὰ λυτρωθῇ ἀπὸ μιὰ πτυχή Βιεννέζικου Neorokoko, ποὺ γίνεται ἀντιληπτὴ προπάντων στὸ διακοσμητικὸ φόρτο καὶ στὶς λεπτομέρειες. Μιὰ ἀνάμειξη τεχνοτροπικῶν στοιχείων θολώνει πολλές φορές τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα⁴⁸, ἐνῶ ἡ προσπάθεια καὶ ἡ σοφία ἀπὸ τὴ μελέτη, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ κρυφτῇ, δίνει κάποια ψυχρότητα στὸ ἔργο. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ Μνημείου τοῦ Λυσικράτους ἀπὸ τὸν Hansen ἀπηχεῖ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του, προπάντων ὅμως τὴν ἀρχὴ ἀπὸ τὴν ὁποία ἐπηρεαζόταν ὅλη του ἡ δουλειά: « In der Kunst liegt alles in den Verhältnissen »⁴⁹.

Τρεῖς ὁλόκληρους μῆνες μελετᾷ τὸ Μνημεῖο, καὶ ὅταν τὸ 1859 ἐπιστρέφει στὴν Ἀθήνα, ξαναελέγχει τὰ ἀποτελέσματα τῆς πρώτης του δουλειᾶς.

Τὰ σχέδια ἔγιναν στὶς διαστάσεις τοῦ πρωτοτύπου σὲ ἀκουαρέλλες. Ὅ,τι γνωρίζομε ἐμεῖς σήμερα ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτά, ποὺ φαίνεται νὰ ἔχουν χαθῇ γιὰ πάντα, τὸ ὀφείλομε στὶς χαλκογραφίες μικρῶν διαστάσεων ποὺ ἔφτιαξε ὁ H. Büldenmeier στὴ Βιέννη μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ ἴδιου τοῦ Hansen. Στὴν ἀναπαράστασή του αὐτὴ ὁ Hansen στηρίζεται στὴν ἀναπαράσταση τοῦ Stuart, ὅπως μαρτυρεῖ καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν βαθμίδων τῆς κρηπίδας⁵⁰ (Πίν 64 α).

Τὸ Μνημεῖο ἐπάνω σὲ κρηπίδα ἀποκτᾷ ἀέρα καὶ κομψότητα, ἀφοῦ ἡ βάση παύει νὰ εἶναι ἓνα βαρὺ μονοκόμματο στηρίγμα καὶ μεταβάλλεται αἰσθητικὰ σὲ ὀργανικὸ σῶμα ποὺ αὐξάνει βαθμιαῖα πρὸς τὰ πάνω προσδίδοντας μεγαλύτερη κομψότητα στὸ σύνολο. Οἱ θάμνοι, οἱ μορφές μπροστὰ στὸ Μνημεῖο μὲ τὴ σκιά τους, ποὺ διασπᾶται στὶς βαθμίδες σὰν προοπτικὸ τέχνασμα — ἐνῶ χρησιμεύουν σὰ μέτρο ἀναλογιῶν — ὁ συννεφιασμένος οὐρανὸς εἶναι στοιχεῖα ποὺ δημιουργοῦν ἀτμόσφαιρα. Ἡ ἀτμόσφαιρα αὐτὴ εἶναι ἡ ἴδια ποὺ βασιλεύει σ' ὁλόκληρη τὴν «ἡρωικὴ ζωγραφικὴ» (Idealmalerei) καὶ ἀνταποκρίνεται περισσότερο σὲ νοσταλγικὰ ὄνειρα ἀρχαίας ὁμορφιᾶς παρὰ σὲ ἑλληνικὴ πραγματικότητα. Ἔτσι ἔχομε μὲ τὸν Hansen τὴν ἰδεατὴ ἀντιμετώπιση τοῦ Μνημείου, στὸ πνεῦμα τοῦ Roussin⁵¹, ποὺ συμπληρώνεται μὲ τὰ θαυμάσια σχέδια τῆς ἀποκαταστημένης ἀπόδοσης τοῦ κιονοκράνου καὶ τοῦ ἀκανθωτοῦ ἀκρωτηρίου.

Ἡ πρώτη φωτογραφία τοῦ Λυσικράτειου προέρχεται ἀπὸ τὸ Album τῶν 24 φωτογραφικῶν ἀπόψεων, ποὺ πῆρε τὸ 1851 ὁ Cl. A. Normand⁵². Γιὰ πρώτη φορὰ μπορούμε νὰ μελετήσουμε μιὰν ἀντικειμενικὴ παράσταση τοῦ Μνημείου, χωρὶς τὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο τῆς τεχνοτροπίας καὶ τοῦ ιδιόρρυθμου βλέμματος τοῦ σχεδιαστῆ. Βέβαια, μὲ

47. Πρβλ. Russack 1942, σ. 118.

48. Παράδειγμα ἡ Βαλλιάνειος Βιβλιοθήκη, ποὺ μπροστὰ στὴν αὐστηρὴ δωρικὴ τῆς πρόσοψη τοποθετεῖ μιὰ «ροκοκὸ» σκάλα.

49. Πρβλ. Russack 1942, σ. 126.

50. Γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ Stuart πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 27. Ἡ κρηπίδα ἔχει τέσσερις βαθμίδες μόνο ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ ποὺ τὸ θεμέλιο εἶναι βαθύτερο καὶ ὅπου ἡ πρώτη βαθμίδα ἔχει τὸ χαρακτῆρα εὐθυντηρίας. Πρβλ. F. Studniczka, AA 1921, 318 κ.έ., εἰκ. 1/4. A. Φιλαδέλφους, AE 1921, 87 κ.έ., εἰκ. 5/8. G. Welter, AM 47 (1922) 73 κ.έ., εἰκ. 1/2.

51. Πρβλ. Georg Niemann, Ferdinand von Feldegg, Theophilus Hansen und seine Werke, Wien 1893, σ. 12.

52. Πρβλ. Georges Daux, L'Athènes antique en 1851 : Photographies d'Alfred Normand, BCH 80 (1956) 619 – 624, πίν. 24. Matton 1963, πίν. 79, εἰκ. 131.

τὴν ἀντικειμενικὴ ἀπόδοση χάνεται σ' ἓνα μεγάλο βαθμὸ ἢ μαγεία τῆς προσωπικότητος, ποὺ διαφορετικὰ κρύβεται μέσα στὴν εἰκόνα. Ἐκεῖνο ποὺ στὴ φωτογραφία ἔχει σημασία καὶ τῆς δίνει καλλιτεχνικὴ ἀξία εἶναι ἡ σύνθεση, στὴν ὁποία βρίσκεται καὶ τὸ μόνο πραγματικὰ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο. Ὅλα τ' ἄλλα ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὰ μέσα ποὺ διαθέτει ὁ φωτογράφος καὶ τὶς τεχνικὲς τοῦ ἱκανότητες. Ἡ φωτογραφία αὐτὴ θυμίζει ἀμέσως τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ravoisie⁵³, παρμένη καθὼς εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια ὀπτικὴ γωνία, ἀπ' ὅπου καὶ ἡ φωτογραφία. Κάποιο σπιτάκι ἔχει κτιστῇ ἀνάμεσα στὰ ἐρείπια καὶ στὸ πάνω μέρος τοῦ ἔχουν ἀπλώσει ροῦχα νὰ στεγνώσουν.

Τὸν κύκλο αὐτὸ τῶν ἀπεικονίσεων τοῦ Μνημείου πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ κλείνει μιὰ ξυλογραφία τοῦ Breton (1858)⁵⁴ (Πίν. 63 β). Ὁ Waschmuth⁵⁵, ποὺ χαρακτήρισε τὴν ἐργασία τοῦ περιηγητῆ αὐτοῦ σὰν « Guidenarbeit », νομίζομε πὼς ἐχαρακτήρισε σωστὰ καὶ τὸ ἀπεικονιστικὸ μέρος της, ὅταν γράφῃ πὼς μιὰ τέτοια εἰκόνα ἔχει μόνον κατατοπιστικὸ χαρακτήρα.

Δώδεκα χρόνια μετὰ τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ 1867 μᾶς σχεδιάζει τὸ Μνημεῖο ὁ Joseph Durm⁵⁶. Τὸ σχέδιο εἶναι καθαρὸ καὶ κατατοπιστικόν, στὸ πνεῦμα τῆς νέας ἐποχῆς, στὴν ὁποία ἡ ἐπιστημονικὴ παρατήρηση ἔχει ὀξυνθῇ καὶ ἡ φωτογραφία σὰν μέσο πιστῆς ἀπεικόνισης παρέχει εὐρύτερες ὑπηρεσίες στὸν τομέα τῆς ἐπιστήμης. Τὸ 1877 ἀνοίχτηκε ἡ ὁδὸς Λυσικράτους, γκρεμίστηκαν τὰ γύρω κτήρια, ἐπισκευάστηκε καὶ καθαρίστηκε ὁ χώρος⁵⁷. Ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ Ἰ. Α. Φιλαδελφέως τὸ 1921 ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ φωτογραφίες τοῦ συνόλου καὶ τῶν λεπτομερειῶν ἀπὸ τὸν Gabriel Welter, οἱ ὁποῖες ὅμως στὴν ἀνατύπωσή τους στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίδα εἶναι ἀποκαρδιωτικὲς⁵⁸.

ΜΙΜΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΤΟΥ ΛΥΣΙΚΡΑΤΟΥΣ ΜΕΤΑ ΤΟΝ STUART (ΚΛΑΣΣΙΚΙΣΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ)

Στοὺς νεώτερους χρόνους, μετὰ τὴ δημοσίευση τοῦ ἔργου τῶν Stuart καὶ Revett, μὲ τὸ ὁποῖο ἔγινε γνωστὴ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Μνημείου, ξαναβρίσκει τοῦτο μελετητὲς, μιμητὲς ἢ καὶ ἀρχιτέκτονες, ποὺ δεσμευμένοι ἀπὸ τὴν ἐπίδρασή του παραπλανιοῦνται σὲ «ἀρχιτεκτονικὰ περίεργα»⁵⁹.

Τὸ 1802 κατασκεύασαν οἱ ἀδελφοὶ Trabuccci ἓνα ἀντίγραφό του ἀπὸ τερρακόττα καὶ τὸ τοποθέτησαν στὴν αὐλὴ τοῦ Louvre⁶⁰. Ἀπὸ αὐτὸ ἐμπνεύστηκε ὁ J. G. Legrand ἓνα παρόμοιο, ἀλλὰ πολὺ μακρύτερο κτήριο, γιὰ τὸν κῆπο τοῦ St. Cloud, ὅπου χρησίμευε γιὰ Belvedere (ἀνοικτὸς μονόπτερος μὲ πολὺ ψηλοὺς κίονες καὶ δύο πλαστικούς γρύπες

53. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 23.

54. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 1.

55. Πρβλ. Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum, Leipzig 1874, τόμ. I, σ. 7.

56. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 8. Ἡ ἀποψη ἀπὸ τὸ Νότο. Μιὰ ἄλλη νοτιοανατολικὴ ἀποψη ἀμέσως μετὰ τὴ περίφραξή του : Anderson καὶ Spiers, Die Architektur von Griechenland und Rom (= Hiersemanns Handbücher I, 1925), εἰκ. 70 στὴ σ. 124. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Durm ἔγινε τὸ 1879. Ἡ χρονολογία 1869 στὸν Neugebauer AA 1920, 21, ὑποσ. 2 πρέπει νὰ εἶναι τυπογραφικὸ λάθος.

57. Πρβλ. Gabriel Welter, Die Tripodenstrasse in Athen, AM 72 – 75, AZ 32 (1874) 162. Russack 1942, σ. 123.

58. Πρβλ. AE 1921, 83 – 97.

59. Πρβλ. Hans Riemann, Pauly – Wissowa RE, Suppl. 8 σ. 334, VI.

60. Τὸ ἀντίγραφο αὐτὸ ἔγινε διάσημο σὰν « Lanterne de Diogène ». Καταστράφηκε τὸ 1870. Κομμάτια βρίσκονται στὸ Μουσεῖο Céram. Sèvres. Πρβλ. Thieme – Becker K. – Lex. 33, σ. 335.

στη στέγη)⁶¹. Σαν Belvedere έκτισε και ο K. Fr. Schinkel ένα κτήριο, στον τύπο του Μνημείου του Λυσικράτους για τον ανακτορικό κήπο του Glienike (Βερολίνο 1835)⁶² (Πί ν. 64 β). Σε μία τεράστια κυλινδρική βάση, που το επάνω της μέρος έχει διαμορφωθεί σε κυκλική περίπτερη στοά, υψώνεται μικρό, πολύ δυσανάλογο, και μόνο στις λεπτομέρειες παραλλαγμένο, το Μνημείο του Λυσικράτους. Το 1820 μεταχειρίστηκε το χορηγικό μνημείο ο G. St. Repton για έπιστέγασμα του θόλου στην εκκλησία του 'Αγίου Φιλίππου στο Λονδίνο (Regent - Street)⁶³. Σε μιάν άλλη εκκλησία, στην ίδια πόλη, στην εκκλησία του St. - Pancras, μεταχειρίστηκαν ο W. και H. W. Inwood το 1819/1922 το Λυσικράτειο μαζί με τον «πύργο των ανέμων» και τη Στοά με τις κόρες του 'Ερεχθείου⁶⁴.

Στην περίπτωση του σπιτιού της οδού Μενάνδρου στην 'Αθήνα (Πί ν. 65 β), έξογκώνει ο άγνωστος αρχιτέκτονας το χορηγικό μνημείο απ' όλες τις πλευρές, για να δημιουργήσει κατοικήσιμο χώρο, αφού αυτή τη φορά δεν πρόκειται για κτήριο με μνημειακό χαρακτήρα, αλλά για σπίτι. Το αποτέλεσμα είναι αισθητικά υποφερτό, αλλοιώνεται όμως από το παράξενο στρίμωγμα αυτού του «πύργου» ανάμεσα στους δύο «κυβικούς» δγκους που το πλαισιώνουν.

Προς το τέλος του αιώνα, ένα αντίγραφο του Μνημείου στο πρώτο Νεκροταφείο της 'Αθήνας, στον τάφο της οικογένειας Καραπάνου (1895) (Πί ν. 64 γ), δείχνει τον ίδιο τύπο, όπως χρησιμοποιήθηκε από τον ύστερο 'Ελληνισμό. 'Εδώ εκμεταλλεύεται ο μιμητής του⁶⁵ τον μνημειακό χαρακτήρα του κτηρίου. Το μεταχειρίζεται σαν «σήμα». 'Απάνω στο ακανθωτό άκρωτήριο, στη θέση του τρίποδα υπάρχει ένα δοχείο, απ' όπου ξεπετιώνται φλόγες· σ' αυτές καίγεται μία πεταλούδα. Τον ίδιο συμβολισμό του θανάτου εκφράζει και η όστεοδόχος στην κορφή του τάφου El. Chazne της Πέτρας⁶⁶.

Ο τύπος του χορηγικού μνημείου παρουσιάζεται ακόμα μεταποιημένος σε κρήνη: Μία σχηματοποιημένη μετάπλαση υπάρχει στον Πόρο (Πί ν. 65 γ). Στην 'Αθήνα, στην πλατεία του Μεταξουργείου, έχουμε ακόμη μια ελεύθερη παραλλαγή (Πί ν. 65 α).

61. 'Η χρησιμοποίηση αρχαίων πρωτότυπων μοτίβων αρχίζει στη Γαλλία με το β' μισό του 18ου αιώνα. Πρβλ. A. E. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jhdts. in den romanischen Ländern* (= Hb. d. Kw.) s. t. 1915. Thieme - Becker K. - Lex. 22, σ. 572.

62. Πρβλ. Paul Ortwin Rave, *Karl Fr. Schinkel, München - Berlin 1953*, εικ. 60 (= *Deutsche Lande Deutsche Kunst*). August Grisebach, *Carl Fr. Schinkel, Leipzig 1924*, σ. 168. 'Η χρονολογία έδω: 1837.

63. Πρβλ. E. Dodwell στο *Stuart - Revett I* (2) 61c.

64. Πρβλ. *Kirchenbau des Protestantismus*, 1893, 504, 955.

65. Μέχρι της στιγμής δεν μπόρεσα να εξακριβώσω ποιός είναι ο δημιουργός της καλής αυτής αντιγραφής.

66. Κατά τον Παπαδόπουλο 1852, σ. 11 κατασκεύασε στη Μαδρίτη ο Tomeo ένα αντίγραφο του Λυσικράτειου. Περισσότερα στοιχεία λείπουν.

Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο 1.

Πίνακας ἀπεικονίσεων τοῦ μνημείου τοῦ Λυσικράτους

Ὁ παρακάτω πίνακας βασίζεται στὸ ἄρθρο τοῦ H. Riemann γιὰ τὸ Λυσικράτειο στὸν 8^ο τόμο Suppl. τῆς Pauly - Wissowa RE σ. 273 κ.έ. καὶ στὸν πίνακα ἀπεικονίσεων τῶν ἐλληνικῶν Μνημείων καὶ τῆς ἐλληνικῆς γῆς στὴ διατριβὴ τοῦ Stylianos Lydakis, Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei, Köln 1964, σ. 156, ἀριθ. Κατ. 377 - 390. Πέρα ἀπὸ αὐτὰ συμπληρώνεται ὁ πίνακας μὲ νέο ὕλικό, ποὺ προέρχεται ἀπὸ Βιβλιοθήκες, Μουσεῖα καὶ Ἀρχεῖα τῆς Ἀθήνας.

1. Breton, Ernest (1853;), Monument de Lysikrate, Breton 1868 (2), πίν. 7. — σ. 270 : Plan du monument de. L. — σ. 271 : Coupe du piédestal. — σ. 272 : Chapiteau. — σ. 274 : Fragment de la frise. — σ. 275 : Palmettes et postes, Plan du Phleuron.

2. Breton, L. (1876), Monument de Lysikrate. Χαλκογραφία μὲ βάση μιὰ φωτογραφία, πρβλ. Phocion Roque, Athènes d' après le Colonel Leake, Paris 1876, σ. 167.

3. Chachaton, J. N. H. de, Τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ἀκουαρέλλα. Ἀθήναι, Μουσ. Μπενάκη — Συλλογ. Δαμιανοῦ Κυριαζῆ, ἀριθ. Εὐρ. 282.

4. Chenavard, Antoine Marie, 1843, Vue du monument choragique de Lysikrates. — Dubouchet sculp. Πρβλ. Chenavard 1869, πίν. 19.

5. Cyriacus dei Pizzicoli Anconitanus, 1437, Σκιαγραφία τοῦ Μνημείου στὸ χειρόγραφο τοῦ Petrus Donatus f' 86, Berlin. Πρβλ. Bernard Ashmole, Cyriac of Ancona. Ital. Lect. Br. Acad. τομ. 45, London (1957), πίν. 14ε. — Theodor Mommsen, Über die Berliner Excerpten Handschrift des Petrus Donatus (Δ.άλεξη 1 Δεκ. 1882). Jb. d. kgl. Preuss. Kunstsgl. 4 (1888), 73 — 89.

6. Dalton, Richard (1749), A temple of Hercules, commonly called the Lantern of Demosthenes. — A. Radigues sculp. Πρβλ. A series of engravings representing views, on Sicily, Greece, Asia Minor and Egypt. London 1752.

7. Davidoff, Τὸ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Πρβλ. Matton 1963.

8. Durm, Joseph, 1879, Das Lysikratesdenkmal, πρβλ. Durm, Die Baustile. Historische technische Entwicklung, Darmstadt 1892 (2), σ. 296, εἰκ. 217. Τοῦ ἴδιου, Baukunst der Griechen 1910 (3), εἰκ. 351. G. Ebe, Abriss der Kunstgeschichte des Altertums (1895), εἰκ. 417.

9. Dyer, Thomas Henry, View of monument of Lysikrates. Μὲ βάση μιὰ φωτογραφία πρβλ. Dyer, Ancient Athens, its history, topography and remains. London 1873, σ. 301.

10. Gasparini, Andrea (1842). Τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη. Πρβλ. Die Ruinen von Athen, 1842/1844.

11. Gell, William (1800 — 1803 καὶ 1812 — 1813), The choragic monument of Lysikrates. Ἰχνογράφημα. Τετράδιο σχεδίων 13 (9 1/8 × 12 7/8 in.), φυλ. 98. London ; Brit. Mus., Print — Room.

12. Gill, E. (1827 ;), Τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη, Ἀκουαρέλλα, Ἀθήνα, Μουσ. Μπενάκη, Συλλ. Δ. Κυριαζῆ, Ἀριθ. Εὐρ. 1917.

13. Hansen, Theophil von, 1845. Rekonstruktion des Lysikratesdenkmal. — A. Büldenmeyer sculp. Πρβλ. von Lützow, Ztschr. f. b. Kunst 1868. Russack 1942, σ. 122. A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums, München 1887, τόμ. 2 σ. 839, εἰκ. 922. Πρβλ. ἐπίσης : « Korinthische Säule des Lysikratesdenkmals », A. Büldenmeyer sculp. Russack 1942, σ. 124. — « Rekonstruktion des Knaufs auf dem Lysikratesdenkmal », A. Büldenmeyer sculp. Russack 1942, σ. 125.

14. Hübsch, Heinrich (1818), Das Lysikratesdenkmal. — Felsing sculp. Πρβλ. H. Hübsch καὶ Franz Heger, Malerische Ansichten von Athen, Darmstadt 1823. Schorns Kunstblatt 1828, σ. 232.

15. Kretschmer, Johann Hermann (1840 — 1841), Das Monument des Lysikrates in Athen. Λάδι. Πρβλ. Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jhdts, Leipzig 1948 (2), τόμ. 1, 2, σ. 122.

16. Klenze, Leo von, 1834, Teilrekonstruktion des Knaufs des Lysikratesdenkmals. Unger sculp. Πρβλ. L. von Klenze, Die schönen Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei, München s. d., πίν. 9. Για μιάν άλλη παράσταση τοῦ ἀκανθοῦ ἀκρωτηρίου πρβλ. Gottfried Semper, Der Stil, II, 242.

17. Le Roy, Jean, David (1750), Vue de la Landerne de Démosthène à Athènes. Πρβλ. Le Roy 1758, 2 μέρος, πίν. 13. — de Laborde, Athènes aux 15e, 16e, 17e siècles, Paris (1854), τόμ. 1, πίν. 9, σ. 74 ἀπὸ τὸν A. Meryon κατὰ Le Roy. Τὸ πρωτότυπο τοῦ Meryon φυλάγεται στὴ Στοκχόλμη, Nat. Mus., Inv. Nr. 197/1047. Ἀναπαράσταση: Le Roy, 2 μέρος, πίν. 25. Τομή: 2 μέρος, πίν. 26.

18. Loviot (1878), Τρία σχέδια τοῦ Λυσικράτειου σ' ἓνα φύλλο. Πρβλ. d'Espuy, Fragments d'architecture antique. πίν. 21: ἀριστερά μιὰ ἀναπαράσταση τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς. Δεξιὰ ἀπάνω: Τομή, κάτω ἀπὸ αὐτὴν ἓνα σχέδιο τοῦ μνημείου στὴν πραγματικὴ του κατάσταση. Πρβλ. ἐπίσης Lübke καὶ von Lützow, Denkmäler der Kunst 7 (1893), πίν. 15,2.—Neugebauer 1920, σ. 23. BCH II (1878), 412 κ.ε. Τὸ πρωτότυπο στὴν Ecole des Beaux Arts, Paris.

19. Müller, Rudolf (μεταξὺ 1822 καὶ 1835), Das Lysikratesdenkmal, Berlin, Nat. Gal. Ἀριθ. Εὐρ. 9.

20. Persius, Reinhold (:), Μέσα τοῦ 19 αἰώνα. Τὸ Λυσικράτειο καὶ ἡ γύρω περιοχή. Ἀκουαρέλλα, 35,5 × 53 cm. Ἰδιοκτησία μιᾶς συγγενοῦς τοῦ Persius, Berlin.

21. Pococke, Richard (1739–1740), A temple in Athens. Πρβλ. R. Pococke, A description of the East and some other countries, London 1743, τόμ. 3, σ. 71.

22. Pomardi, Simone (1805–1806), Monument of Lysikrates. — Heath sculp. Πρβλ. Edward Dodwell, A classical and topographical tour through Greece during the years 1805 and 1806, London 1819, τόμ. 1, σ. 288.

23. Ravasié, Amable (1829), Athènes. Monument choragique de Lysikrates vulgairement appelé Lanterne de Démosthène. — Lemaitre sculp. Πρβλ. Guillaume Abel Blouet, Expédition scientifique de Morée, Paris 1831–1838, τόμ. 3, πίν. 96.

24. Rechberg, Das Tagebuch des Grafen (1804). Das Lysikratesdenkmal. Μολύβι, 36,7 × 27,7 cm. Πρβλ. Essen (Mus. Folkwang), Ausstellungskatalog: In Griechenland um 1800. Das Tagebuch des Grafen Rechberg aus dem Besitz des Dt. Archäol. Inst. Essen, 1964, σ. 17, ἀριθ. Κατ. 56.—Ἀπεικόνιση τῆς ζωφόρου, Μολύβι. 14 × 32,4 cm. Ἀριθ. Κατ. 57.

25. Rey, Etienne, 20 Ὀκτωβρίου 1843. Monument choragique de Lysikrates à Athènes. Dess. d. ap. Nat. et lith. par E. Rey. Πρβλ. E. Rey, A. Chenavard, Voyage pittoresque en Grèce et dans le Levant fait en 1843–1844. Journal de Voyage, Lyon 1847, τόμ. 1, πίν. 26.

26. Schirmacher (:), Das Lysikratesdenkmal in Athen. Berlin, Nat. Gal., ἀριθ. Εὐρ. 17.

27. Stuart, James (1751–1754), A view of the choragic Monument of Lysikrates in its present condition, taken from the farther end of the garden belonging to the Capuchins. A. Walker sculp. Πρβλ. J. Stuart–N. Revett, The Antiquities of Athens, London 1762, I, κεφ. 4, πίν. 1 (Γερμανικὴ ἔκδοση 1835, πίν. 1). The Plan, J. Basire sculp. πίν. 2. The elevation of this building restored as far as the remains found on the spot will authorize, and no farther, E. Rooker sculp. πίν. 3. The section, πίν. 4. The Base of column etc., E. Rooker sculp. πίν. 5. The Plan reversed etc. πίν. 7. A quarter of the upper surface of the tholus or cupola etc., J. Basire sculp. πίν. 8. The flower on the top of the tholus or cupola etc., J. Basire sculp. πίν. 9. Fries. 10–26, πρβλ. Fr. Matz στὸ Göttinger Anz. 1871, σ. 1942, ὑποσ.—Legand, Les monuments de la Grèce (Breton 1868, σ. 274, ὑποσ. 2). Carl Ottfried Müller, Denkmäler der alten Kunst, Göttingen 1854, τόμ. 1, πίν. 37. Salomon Reinach, Répertoire de reliefs grecs et romains, Paris 1901, τόμ. 1, σ. 14. Διεξοδικά: H. Riemann στὸν 8. Suppl. τῆς Pauly–Wissowa RE. σ. 281, b.

28. Thürmer, Joseph (1818–1819), Südöstliche Ansicht von dem Denkmal des Lysikrates. Πρβλ. J. Thürmer, Ansichten von Athen und seinen Denkmälern nach der Natur gezeichnet und radiert, Rom 1823–1825. Φύλλα 15. Russack 1942, σ. 121. Matton 1963, πίν. 77, εικ. 125.

29. Wheler, George (1675–1676), Monument Fanari Demosinis dictum. Πβλ. G. Wheler, A Journey into Greece, London 1682, βιβλίο 5, σ. 397. Τὸ ἴδιο σχέδιο ἀπὸ ἄλλο χαρακτὴ στὸν J. Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait es années 1675 et 1676, Lyon 1678, τόμ. 2, σ. 173, πίν. 2.

Π α ρ α τ ῆ ρ η σ η: Τὸ 1800 σχεδίασε ὁ S. Ittar, πρβλ. ὑποσ. 29, μὲ ἐντολὴ τοῦ Elgin τὸ Μνη-

μείο. Τὰ σχέδια αὐτὰ βρίσκονται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, Print-Room. Δὲν ἔχουν δημοσιευτῇ. Πρβλ. Stevens, *The Erechtheum*, 1927, App. C., σ. 617, Nr. 26. Στὸ πλαίσιο τοῦ σχεδίου πόλεως τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τοὺς Κλεάνθη—Schaubert (1871, 1832), ἀπεικονίζεται ἀνάμεσα σὲ ἄλλα μνημεῖα καὶ τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Τὸ πρωτότυπο ἔχει χαθῇ, ἓνα ἀντίγραφο ὑπάρχει στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας.

Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο 2.

Περιγραφές και όνομασίες τοῦ Μνημείου τοῦ Λυσικράτους

I. Ἀνώνυμος Βιέννης (Anonymus vindobonensis), πρβλ. Θ. Φιλαδελφεύς, 1902, II, 389 κ.έ. Τὸ χειρόγραφο χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Καμπούρογλου πρὶν ἀπὸ τὸν 8ο αἰώνα, ἀπὸ τὸν Θ. Φιλαδελφέα (σ. 386) στὸν 11ο ἢ 12ο αἰώνα, ἀπὸ τὸν Otto Müller, αὐτὸν ποὺ τὸ ἀνακάλυψε, πρὶν ἀπὸ τὴν τουρκικὴ κατοχή, γύρω στὰ 1450. Ὁ Ludwig Ross, Archäol. Aufs. I (1855) 252, ποὺ δημοσίευσε τὸ χειρόγραφο πρῶτος (1840), τὸ χρονολογεῖ μετὰ τὴν Ἀλωση τῆς Κωνσταντινούπολης, ἀνάμεσα 1456 καὶ 1459, τὸ ἴδιο καὶ ὁ Laborde (πρβλ. ἐπίσης, C. Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum, I, (1874, 734). Ὁ τίτλος τοῦ χειρογράφου εἶναι : « Τὰ Θέατρα καὶ διδασκαλεῖα τῶν Ἀθηνῶν » : « ... ἔστι δὲ καὶ ὠρολόγιον τῆς ἡμέρας μαρμαρίτινον· ἀντικρὶς δὲ τούτου πρὸς μεσημβρίαν ὑπῆρχε διδασκαλεῖον λεγόμενον τοῦ ἀριστοφάνους καὶ ἀνατολικά ἀκμὴν ἴσταται ὁ λύχνος τοῦ δημοσθένους ».

II. Τὴν ἴδια ὀνομασία, « ὁ Δημοσθένους λύχνος », συναντοῦμε καὶ στὴν ὁμιλία τοῦ Μητροπολίτη Μιχαὴλ Ἀκομινάτου (πρὶν 1175). Πρβλ. Ἀκομινάτου τὰ σωζόμενα, ἔκδ. Σπυρ. Λάμπρου, I, σ. 98. F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Athen I (1889) 21 κ.έ.

III. Ἀνώνυμος τοῦ Παρισιῶ (Anonymus parisiensis), πρβλ. D. Detlefsen, AZ 20 (1862) 378. C. Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum, Leipzig (1874) I, 742. R. Forester, AM 8 (1883) 31. J. Psichari, Rev. Arch. 25 (1907) II 98. Judeich, Top. 1931 (2), 17, I. Χρονολογεῖται (Psichari 99) στὰ 1670, ἀπὸ τὸν Καμπούρογλου 1922, σ. 363 στὰ 1690, πρβλ. ἐπίσης Θ. Φιλαδελφεύς 1902, σ. 189. Ὁ τίτλος : « Περὶ τῆς Ἀττικῆς ». « ... εἰς τὸν ἅγιον γεώργιον τὸν ἀλέξανδρον (Ἀλεξανδρινὸν πρβλ. A. Mommsen, Athenae christianae, Leipzig 1868, σ. 30) εἰς τὴν πλάκα εἶναι (10) κανδήλι μαρμαραίνιον τοῦ Δημοσθένους ». Πρβλ. ἐπίσης : Κ. Παπαρρηγόπουλος, στὴν « Πανδώρα » 13, σ. 558.

IV. Codex Ambrosianus C61 inf. (Ἀνώνυμος) : πρβλ. Erich Ziebarth, Ein griechischer Reisebericht des 15. Jhdts. AM 24 (1899) 75. Κατὰ τὸν Ziebarth πρέπει τὸ χειρόγραφο νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Francesco Scuarcone (ἢ Squarcione), πρβλ. Max Wegner, Land der Griechen, Berlin 1955 (2), σ. 261, 305, καὶ μ' αὐτὸν τὸν συσχετισμὸ τὸ χρονολογεῖ στὰ 1470 : « 9. Item non molto longi fora de la terra al presente habitata verso oriente nel borgo è uno edificio molto bello di marmore fino, la fazza del quale è precisamente un quadro cercadoi passi largo per fazza, sopra del qual sono 6 colonelle e tra l' una e l' altra sono lastre, che vanno al fondo in f(orm)a de una lanterna, e sopra questre colonne è un bello cornicione, dove sono questi versi da la parte, che è verso levante

αποκράτης λισιθίδου κυκνευς εχορηγει

suo loco q(uae)re. La cuba è bellissima fatta a schaglie con uno fiore in triangolo ; a che proposito fusse fatto tal aedificio non ho potuto comprender. ». Πρβλ. καὶ Judeich 1931², 16 κ.έ. V. Nicolas du Loir, Les voyages du Sieur du Loir, Paris 1654, σ. 316. Ἦταν στὴν Ἑλλάδα τὸ 1639 καὶ 1841, πρβλ. Max Wegner, Land der Griechen, Berlin 1955 (2), 306. Paton 1951, σ. 59 : On nous montra près de ce temple un petit bâtiment de marbre blanc, fait comme un fanal avec six colonnes cannelées hautes de huit pieds, qui soutiennent un cercle espais, gros d'un pied et haut de deux et demy, autour duquel sont des bas reliefs d'une riche sculpture qui represente des jeux marins, et un inscription grecque si effacée qu'on ne la peut lire. Ce cercle est couvert d'une seule pierre faite en coquille, qui se tourne aisement, et qui a un chapiteau de feuillages merveilleusement bien travaillé de la hauteur de deux pieds. On nous a voulu faire passer ce fanal pour l'étude de Demosthene : mais i ay grande peine à croire qu'elle ait jamais servy à cét (sic) usage, et ie fus fort indigné de voir qu'une pauvre femme en faisoit son pouillier ».

VI. Robert de Dreux, Voyage en Turquie et en Grèce... 1665-1669 (πρβλ. H. Omont, Rev. ét. gr. 14 (1901) 273 κ.έ.). Paris, Biblioth. Nat. Fol. 103r (ed. Pernot), 143/144. Πρβλ. Paton, 1951, σ. 168, ὑποσ. 36 : « (Notre ancien compagnon) me fit d'abord remarquer que la maison de

notre hospice où il étoit logé est le lieu où Démosthène, ce grand orateur de Grèce, avoit fait sa demeure, et il y rest encore dans son entier un fort beau cabinet tout de marbre, qui est bâti en forme de tourelle, qui est couverte d'une seule pierre de marbre, si grande et si épaisse (fol. 103u) qu'elle est creusée au dedans comme un colotte et élevée au dehors un petit dosme, dont la superficie est faillée en forme de coquilles, et l'entablement sur lequel elle est posée est enrichi d'une infinité de basreliefs qui representent plusieurs figures d' hommes et de bestes, avec un délicatesse admirable ; et il me dit que quand on lui avoit vendu cette maison c'avoit été à condition que tous ceux viennent voir les antiquités d'Athènes, auroient la liberté de venir voir le pavillon de Démosthène, qui en est une des plus belles et de plus entières ».

VII. Paris, Biblioth. Nat., Fonds fr. 14285. Πρβλ. Paton 1951, σ. 156, ὅπoc. 5, σ. 163, ὅπoc. 27, σ. 168/169. Χρονολογείται γύρω στὰ 1669 : «(Lanterne de Démosthène). En entrant dans la ville on trouve une petite tour de marbre dont la moitié est dans la rue et l'autre est enfermée dans un maison. On nous dit que c'étoit l'endroit où Démosthène se refiroit pour étudier. Cella est fort étroit et fort haut, tout noir par dedans et ne reçoit de jour que par une très petite fenestre, ce qui fait que l'on l'appelle Lanterne. La couverture est d'une seule piece de marbre d'une pied et demy d'épaisseur sur laquelle il y a comme un bonquet de plumes travaillé dans la même piece ».

VIII. Jaques Paul Babin, Relation de l'état présent de la ville d'Athènes. Lyon 1674, σ. 37 - 38. - Labord 1954, I 201. - Harrison - Varrell, Myth. a Mon. of Anc. Athens 1890, σ. 244. - Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen in Altertum, Leipzig (1874), I, 756 - 757, § 12. Paton 1951, σ. 168, ὅπoc. 36. Ὁ Babin ήταν στην Ἑλλάδα τὸ 1672, πρβλ. Max Wegner, Land der Griechen, Berlin 1955 (2), σ. 307 : « -A la maison qu'ont achetée dequies peu les Pères Capucins, il y a une antiquité bien remarquable, et qui depuis le tems de Démosthène est demeurée en son entier, on l'appelle ordinairement la lanterne de Démosthène, et les plus habiles Atheniens m'ont dit que c'étoit le lieu où ce grand Orateur se retira, s'étant fait raser la barbe, et les cheveux, pour se contraindre soy - même par ce moyen à garder la solitude, afin d'acquérir par la meditation et dans le silence les plus belles connoissances et les plus belles lumières de la Philosophie, comme aussi les traits les plus subtils de l'Eloquence. Cette lanterne ou ce fanal est une petite, tour, toute de (σ. 38) marbre blanc, maintenant un peu noirci dessus, tant par la pluie que par les incendies, qui ont consumé les maisons voisines, et les salles et chambres où ce grand Orateur étoit retiré : car je ne puis me persuader qu'il fût toujours enfermé comme dans un cachot dans cette petite tour qui n'est que de la hauteur d'un homme, et qui ne peut contenir que trois personnes. Ma pensée est qu'elle luy servoit de Temple, où il adoroit ses idoles, a l'honneur desquelles il allumoit des lampes qui' ont aidé à noircir ce marbre, et à cause, desquelles probablement on appelle ce lieu lanterne ou fanal. Il est vray aussi que sa figure luy (σ. 39) peut avoir procuré ce nom ; car cette petite tour est faite comme un fanal avec six colonnes canelées hautes de huit pieds, qui soutiennent un cercle épais et gros d'un pied, et haut de deux et demy, autour duquel sont des bas reliefs d'une riche sculpture, qui representent des Dieux marins. Entre ces colonnes il y a de grandes pieces de marbre fort larges et de même hauteur que les colonnes. Ce cercle est cou (σ. 40) vert d'une seule pierre en coquille, qui a un chapiteau de feuillages, fort bien faits de la hauteur de deux pieds.

IX. Guillet de St. Georges (Sieur de la Guilletière), Athènes ancienne et nouvelle, Paris 1675, σ. 233 - 244, πρβλ. Paton 1951, σ. 168, ὅπoc. 36. Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum, Leipzig (1874), I, σ. 68 : « ... l'Hospice des Capucins... Le vulgaire l'appelle indifferement de deux noms, To Phanari tou Demosthenis, et To Palati tou Demosthenis, tantost la Lanterne de Demosthenes, tantost son Palais ».

X. Antoine de Barres, L'estat present de l'archipel. Seconde Partie, Paris 1678, σ. 199 - 200. Πρβλ. Paton 1951, σ. 69 : « On y (σ. 200) void la lanterne de Demosthene enrichie de plusieurs figures, et fuit partie de leur ausine ».

XI. Felice Gallo, Firenze, Archivio di Stato, Archivio Mediceo 1577. Lettere al Segrìo Apollonio Bassetti ; Venezia e Dominio, 1687 - 1688. Lettere di Alessandro Guasconi, Nr. 212, πρβλ. Paton 1951, σ. 70 : « La scola di Demosthene in ottangola figura, e la Lanterna fù suo studio ridotto in chiesiola in cui sta Prete (Padre?) Cappuccino missionario della Provincia di Francia ».

XII. Rinaldo de la Rue, Relazione d'alcune principali Antiquità d'Atene (ὁ τίτλος τοῦ χειρογράφου : Trovandosi egli stesso all'acquisto della medesima Città, nella Campagna dell' Anno 1687, in qualità di Bombista) Firenze, Archivio di Stato, Miscelanea Medicea. Filza 128, Nr. 39 (ὁ

παλιός αριθμός : F 57, Nr. 17). Πρβλ. Paton 1951, σ. 149/150. F. v. Duhn, AZ 36, 1878 55 κ.έ. : « (σ. 16) All estremità del borgo dove hora é il Convento de P. P. Cappucini, si vede la Lanterna di Demosthene di figura exagon con colonne piccole ; questi altre volte era un tempio d'Ercole, del quale si vede la figura in basso rilievo sopra il fregio con la clava alla mano, e la pelle del leone in testa ; in quella (σ. 17) si ritirò Demostene, sino che gli si sciolse l'empedimento della lingue coll' andar ogni notte declamando a marina, e là compose quelle belle orazioni che ci restano ».

XIII. Relazione delle Cose più curiose, ed antiche, che si ritrovano in vicinanza di Atene (Teglia to Gondi, 1956, Dicembre 21, 1687). Πρβλ. Paton 1951, σ. 153 : « (σ. 3) Nel Convento de PP. Capucini era il Tempio di Hercole ; poscia servi di Scuola a Demostene, oggidì vien detto la lambada di Demosthene di figura essagona con sei colonne, e la figura di Hercole di basso rilievo colla vistità e la pelle del leone ».

‘Ο Spon (1675) που άναγνώρισε τὸ Λυσικράτειο γιὰ πρώτη φορά σάν μνημεῖο ἐνός μουσικοῦ άγώνα τὸ ἀποκαλεῖ μετὰ τὴ λαϊκὴ του ὀνομασία (πρβλ. καὶ τὴν Anna Akerjelm 1687) : Lanterne de Démosthènes. ‘Ο Pococke [(1739) πρβλ. J. H. Jäck, Berühmte Reisen II, 1 (1831) 92] τὸ βλέπει σάν ἓνα μικρὸ κυκλικὸ ναῖσκο θεωρώντας τον ἓνα ἀπὸ τοὺς « ναοὺς τῆς ‘Αθήνας ». Πρβλ. πίν. ‘Απεικ. ἀριθ. 32. ‘Ο Dalton (1749), καθὼς εἶχε κάνει καὶ ὁ ‘Ανώνυμος τοῦ « Relazione delle cose più curiose » (1687), ἀποδίδουν τὸν « ναῖσκο » αὐτὸν στὸν ‘Ηρακλῆ κατὰ τὸ ἀποδεικνύει « la figura di Hercole di basso rilievo colla vistità e la pelle del leone », μιὰ ἰδέα ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸν Spon, πρβλ. H. Riemann στὴ Paul. – Wiss., 8 Suppl. 270. ‘Ο Guillet (1669), ποὺ ἔχει πάρει τὶς εἰδήσεις του ἀπὸ τοὺς Καπουτσίνους τῆς ‘Αθήνας, ἀναφέρει ἓνα ἄλλο χορηγικὸ μνημεῖο μετὰ τὸ ὄνομα « τὸ Φανάρι τοῦ Διογένη » : Athènes anc. et nouv. Paris 1675, σ. 212 ; « Nous fumes voir proche delà un petit edifice, que les Athéniens appellent to Phanari tou Diogenis, c'est - à - dire la lanterne de Diogène, c'est le reservoir des eaux d'une fontaine. Les Anciennes le nommoient Analogaeon, parce qu'il est basti en pulpitre. Mais, parce qu'il y a au - d ssus une couppe faite en lanterne, le vulgaire dit aujourd'huy, que c'est la lanterne de Diogène, faisant allusion à un frait plaisant et satyrisque de ce philosophie ». « Τὸ Φανάρι τοῦ Διογένη », ὅπως καὶ τὸ « Φανάρι τοῦ Δημοσθένη » σημειώνονται στὸ σχέδιο πόλεως τῶν Καπουτσίνων μετὰ τὸν ἀριθμὸ 16, πρβλ. Laborde (1854), 1. 78. – H. Omont, Athènes au XIIe siècle (1898) σ. 39, 40. Τοῦτο τὸ μνημεῖο, ποὺ ὁ Guillet τὸ νομίζει δεξαμενὴ γιὰ ἓνα πίδακα καὶ ποὺ οἱ ἀρχαῖοι τὸ ὀνόμαζαν ‘Αναλόγειον, μαζί μετὰ τὸ « Φανάρι τοῦ Δημοσθένη », ἀναφέρονται σ’ ἓνα γράμμα τοῦ Père Barnabé (Laborde 1854, II, 32, I). Πρέπει μετὰ τὸ 1670 νὰ καταστράφηκε, γιὰτὶ ὁ Spon καὶ ὁ Wheler μάταια τὸ ζήτησαν τὸ 1675, πρβλ. Spon 1678, II, 168 κ.έ. Τὸ ὄνομα τοῦ καταστραμμένου μνημείου μεταφέρθηκε στὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη γιὰ πρώτη φορά στὴν ἐπιστολὴ τοῦ A. Bulifon 1687, ποὺ ὀνομάζεται τοῦτο casa di Diogene, πρβλ. Laborde 1854, II 189, L. Ross, Archäologische Aufsätze, II, 261, 4. ‘Ετσι ἔμεινε αὐτὴ ἡ ὀνομασία κοντὰ στὴν ἄλλη ἕως τὸν 19ο αἰώνα, πρβλ. H. G. Lolling στὸ Müller Hb. III (1889) 326, 2. ‘Η ὕπαρξη τοῦ δευτέρου μνημείου ἔχει ἀμφισβητηθῇ, πρβλ. Reich 1890, σ. 102, ὕποσ. 3. Καμπούρογλου 1922, σ. 364 - 365. Τὴ σωστὴ ὀνομασία ἔδωσε πρῶτος ὁ Transfeldt (1674 / 1676 στὴν ‘Αθήνα), ποὺ ἀνακάλυψε πάλι τὴν ἐπιγραφὴ (ἴσως νὰ εἶχε τούτῃ σκεπαστὴ ἀπὸ ἀσβέστωμα πρβλ. H. Riemann, Pauly – Wissowa RE. Suppl. 8 269). πρβλ. Adolf Michaelis, J. G. Transfeldts Examen reliquarum antiquitatum Atheniensium (1694, II, c. 5), AM I (1876), 114. Duhn, AZ 36, 65, ὕποσ. 39. F. Gregorovius, S. – Berichte d. Münch. Akad. 1881, I, σ. 348 κ.έ. Στὸ πλατὺ κοινὸ ἔγινε γνωστὴ ἡ ἐπιγραφὴ μετὰ τὸν Spon καὶ Wheler, Voyage 1675/1676, ἔκδοσις Amsterdam 1679, II, 338.

Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο 3.

Βιβλιογραφία

1. Ashmole, Bernard, Cyriac of Ancona, London 1957 = Ital. Lect. Br. Acad. τόμ. 45, πίν. 14ε.
2. Blouet, Guillaume Abel, Expédition scientifique de Morée, Paris 1831 – 1838, τόμ. 3, πίν. 96.
3. Breton, Ernest, Athènes décrite et dessinée par E. B., Paris 1862 (1868/2).
4. Chenavard, Antoine, Voyage en Grèce et dans le Levant, Lyon (1849), πίν. 19.
5. Dalton, Richard, A series of engravings representing views on Sicily, Greece, Asia Minor and Egypt. London 1751, 1752.
6. Dodwell, Edward, A classical and topographical tour through Greece, during the years 1805 and 1806, London 1819, τόμ. 1, σ. 288.
7. Dyer, Thomas Henry, Ancient Athens, its History, Topography and Remains, London 1873, σ. 301.
8. Φιλαδελεύς, 'Αλέξανδρος, 'Ανασκαφή παρὰ τὸ Λυσικράτειον Μνημεῖον, ΑΕ 1921, σ. 84 κ.έ.
9. Φιλαδελεύς, Θ.Ν., 'Ιστορία τῶν 'Αθηνῶν ἐπὶ Τουρκοκρατίας. 'Απὸ τοῦ 1400 μέχρι τοῦ 1800, 'Αθήναι 1902.
10. Gasparini, Andrea, Ruinen von Athen. s. l. 1842/1844.
11. Essen (Mus. Folkwang), Ausstellungskatalog, In Griechenland um 1800. Das Tagebuch des Grafen Rechberg aus dem Besitz des Dt. Archäol. Inst. Essen 1964, σ. 14, ἀριθ. Κατ. 56.
12. Hübsch, Heinrich, – Franz Heger, Malerische Ansichten von Athen, Darmstadt 1823 (26 φύλλα).
13. Καμπούρογλου, Δ. Γρ., Αἱ παλαιαὶ 'Αθήναι. 'Αθήναι, 1922, σ. 355 - 366.
14. Καστριώτης, Παναγιώτης, Μνημεῖα τῶν 'Αθηνῶν, 'Αθήναι 1902/4.
15. Klenze, Leo von, Die schönsten Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei gesammelt, gezeichnet und herausgegeben von L. v. Klenze, München s. d.
16. Laborde, Léon Emm. Simon Cte de, Athènes aux 15e, 16e, 17e siècles. Paris 1854.
17. Le Roy, Julie David, Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, Paris 1758.
18. Lützow, Carl von, Das choragische Monument des Lysikrates in Athen nach Theophil Hanssens Restaurationsentwurf. Ztschr. f. b. Kunst 3 (1868) 233. 264.
19. Matton, Lya et Raymond, Athènes et ses monuments du XVIIe siècle à nos jours Athènes 1963 (= Collection de l'Institut Français d'Athènes).
20. Παπαδόπουλος, Γ., Τὸ Λυσικράτειον Μνημεῖον, 'Αθήναι 1852.
21. Paton, James Morton, Mediaeval and renaissance visitors to greek lands, Princeton, New Jersey 1951.
22. Pococke, Richard, A description of the East and some other countries, London 1743, 1792/2.
23. Reisch, Emil, Griechische Weihgeschenke, Wien 1890.
24. Rey, Etienne, – A. Chenavard (et Dalgabio), Voyage pittoresque en Grèce et dans le Levant en 1843 – 1844. Journal de voyage, Lyon 1847, τόμ. 1, σ. 26.
25. Roque, Phocion, Athènes d'après de colonel Leake, Paris 1876.
26. Russack, Hans Hermann, Deutsche Bauen in Athen, Berlin 1942.
27. Spon, Jacob, – George Wheler, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait és années 1675 et 1676. Lyon 1678.
28. Stuart, James, – Nicolas Revett, Antiquities of Athens, τόμ. 1, κεφ. 4, πίν. 1.

ΣΤ. ΑΥΔΑΚΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΑ ΓΥΑΛΙΝΑ ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΠΥΛΟΥ*

(Πί ν. 66—69· Παρένθ. Πί ν. Γ'—Σ')

Α'. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ. Ο ΤΥΜΒΟΣ

Ἐκθέματα ζηλευτά στὴν ἀρχαιολογικὴ αἴθουσα τοῦ «Ἀντωνοπουλείου Μουσείου» τῆς Πύλου, εἶναι τρία χρωματιστὰ γυάλινα ἀκέραια ἀγγεῖα, εὐρήματα πρόσφατα ἀπὸ ἀνασκαφῆς ποὺ πραγματοποιοῖσε ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία στὰ ἔτη 1962 - 1965 στὴν περιοχὴ βόρεια τοῦ κόλπου τοῦ Ναυαρίνου, στὴ θέση Τσοπάνη Ράχη ἢ Ρεῖκια, μέσα στὰ κτήματα τῆς οἰκογένειας Κοκκέβη, ὅπου ἀποκαλύφθηκε τύμβος ἐλληνιστικῶν χρόνων (βλ. Σχέδ. 1 κάτοψη τοῦ τύμβου).

Ἡ θέση τοῦ τύμβου, κάπου πεντακόσια μέτρα ἀνατολικά τῆς ἀκτῆς, βρίσκεται σὲ ἀπόσταση τεσσάρων χιλιομέτρων Β - ΒΔ. τοῦ ἀρχαίου Κορυφάσιου, ὅπου τὰ ἴχνη τῆς κλασσικῆς, ἐλληνιστικῆς, ρωμαϊκῆς καὶ μεσαιωνικῆς Πύλου, πάνω ἀπὸ τὰ ὁποῖα δεσπόζουν σήμερα, στὴν κορυφὴ τοῦ ἀπόμενου αὐτοῦ βραχόβουνου, τὰ ἐρειπωμένα τεῖχη φραγκοβενετσιάνικου κάστρου, τοῦ γνωστοῦ Παλιόκαστρου ἢ Παλιοῦ Ναυαρίνου. Σὲ ἴση περίπου ἀπόσταση βρίσκεται ὁ τύμβος καὶ ἀπὸ τὰ ἴχνη τοῦ ἀρχαίου πολισματος, ποὺ βρισκόταν ἀπέναντι ἀπὸ τὴ νῆσο Πρῶτη, στὸ λιμανάκι τριγύρω τοῦ σημερινοῦ Μαράθου.

Ὁ τύμβος, ποὺ σὲ κάτοψη εἶναι ὠοειδῆς καὶ ποὺ καὶ τώρα ἀκόμα δεσπόζει, λίγο - πολύ, στὸ κέντρο τοῦ ἐκτεταμένου ἐκεῖ ψηλοῦ κάμπου, δὲν φαίνεται νὰ ἦταν ἀρχικὰ πολὺ πιὸ ψηλὸς ἀπὸ ὅσο σήμερα δείχνει, σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς ἀνασκαφῆς.

Ἐνας ὀγκώδης ἀστράγαλος ἀπὸ πουρὶ τῆς περιοχῆς, ἐπιτύμβιο σῆμα πρωτόφαντο, θὰ ἔπρεπε νὰ ἦταν στημένος στὴν κορυφὴ μᾶλλον τοῦ τύμβου, μιὰ καὶ βρέθηκε κυλισμένος στὰ ριζὰ του, λίγα μέτρα μόνο πιὸ πέρα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ του θέση, ποὺ τὴν προσδιό-

* Ἐκφράζονται θερμὲς εὐχαριστίες στὸν κ. Χρήστο Καροῦζο, ὅπως καὶ στὸν Καθηγητὴ κ. Ulrich Hausmann, γιὰ τὴν πρόθυμη καὶ πολὺπλευρὴ βοήθεια ποὺ πρόσφεραν στὸ ἄρθρο αὐτό. Ἐπίσης εὐχαριστῶ τὴν προΐσταμένη τῆς Νομισματικῆς Συλλογῆς Ἀθηνῶν, Ἐπιμελήτρια κ. Μάντω Οἰκονομίδη γιὰ τὶς πληροφορίες τῆς σχετικὰ μὲ τὴ χρονολόγησι καὶ τὸν καθορισμὸ τῶν τύπων τῶν νομισμάτων ποὺ βρέθηκαν στοὺς τάφους τοῦ τύμβου. Εὐχαριστίες ἐπίσης ἐκφράζονται καὶ πρὸς τὸν φωτογράφο τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου κ. Κ. Κωνσταντόπουλο γιὰ τὶς ἐγχρωμες φωτογραφίες τοῦ τῶν παρένθετων ἐδῶ τεσσάρων πινάκων, καθὼς καὶ πρὸς τὶς δδ. Ἰ. Ἰωαννίδου καὶ Λ. Μπαρτζιώτου γιὰ τὶς φωτογραφίες τῶν Πινάκων 66, 68 καὶ 69.

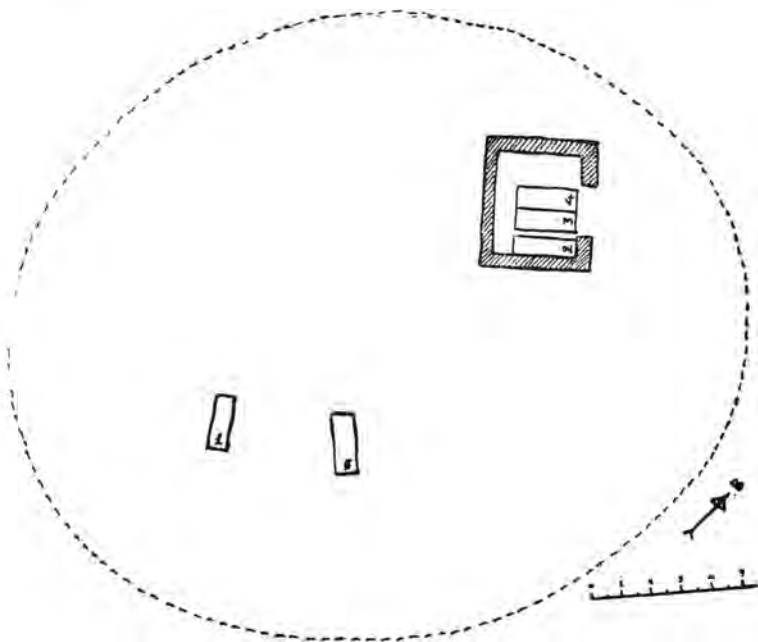
1. Στὸν ἀκάματο ἀνιχνευτὴ τῆς μεσσηνιακῆς γῆς κ. Χαράλαμπο Χριστοφιλόπουλο, πρῶην ἀρχαιοφύλακα, ἐκφράζεται εὐγνωμοσύνη γιατί μὲ τὶς ἐγκαιρὲς πληροφορίες του, βόηθησε στὸ νὰ σωθοῦν πολὺτιμα ἀντικείμενα τοῦ τύμβου, ποὺ εἶχαν περιέλθει σὲ ξένα χέρια, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ἐπισήμανση καὶ σὲ συνέχεια τὴ διερευνήσι του. Σύντομες ἐκθέσεις γιὰ τὶς δύο πρῶτες περιόδους τῆς ἀνασκαφῆς βλ. εἰς ΑΔ 17 (1961/2) : Χρονικά σ. 98 καὶ ΑΔ 18 (1963) : Χρονικά σ. 91.

2. Οἱ διαστάσεις τοῦ τύμβου ἔχουν ὡς ἑξῆς :

Σημερινὸ ὕψος : 1.50 μ. Μεγαλύτερη διάμετρος : 25 μ. Μικρότερη διάμετρος : 18 μ.

ρισαν υπολείμματα πέτρινου υπόβαθρου στο κέντρο πάνω της χωμάτινης τεχνητής επίχωσης του³.

Ο τύμβος περιείχε πέντε συνολικά τάφους σκαμμένους μέσα στο στερεό έδαφος. Οι δύο από αυτούς (τάφοι 1ος και 5ος), παράλληλα και κοντά ο ένας στον άλλον στα νότια του κέντρου του τύμβου, ήταν λάκκοι που περιείχαν αρχικά τὰ ξύλινα φέρετρα των νεκρών. Οι υπόλοιποι τρεις (τάφοι 2ος, 3ος και 4ος), ακριβώς στο πλάι ο ένας του



Σχέδ. 1. Κάτοψη τύμβου Τσοπάνη - ράχη. Με διακεκομμένη γραμμή σημειώνονται τὰ όρια του τύμβου.

άλλου και στα βόρεια αυτοί του κέντρου του τύμβου, είναι κιβωτιόσχημοι με πλευρές ντυμένες με πώρινες πλάκες· τούτους περιβάλλει φτηνός πέτρινος χτιστός ορθογώνιος περίβολος, που βρίσκεται σε ψηλότερο από τους τάφους επίπεδο και ο όποιος, μέσα στην τεχνητή επίχωση του τύμβου, καθόριζε απλώς την έκταση που αυτοί, βαθύτερα, κατείχαν⁴.

Έκτος από τη βορειοδυτική, ο χώρος προς τις υπόλοιπες τρεις πλευρές του ταφικού τούτου περιβόλου, δηλαδή το ένα τέταρτο σχεδόν της όλης έκτασης του τύμβου, περιείχε μικρές ή μεγαλύτερες λατρευτικές πυρές που το πάχος της σταχτόμαυρης ανθρακιάς τους, ανάκατο με σπασμένα τὰ περισσότερα αγγεία, ξεπερνούσε το ένα μέτρο⁵.

Στους τάφους και στις πυρές του τύμβου αποκαλύφθηκαν συνολικά μερικές εκατοντάδες διάφορα πήλινα αγγεία και σκεύη· επίσης μερικά από μολύβι, από χαλκό,

3. Βλ. ΑΔ (1963) : Χρονικά δ.π.π. πίν. 105α, όπου και εικονίζεται ο άστράγαλος στη θέση που βρέθηκε.

4. Βλ. ΑΔ 18 (1963) : Χρονικά πίν. 106α - 3.

5. Βλ. ΑΔ δ.π.π. πίν. 105 β - ζ', όπου διάφορες από την ανασκαφή των πυρών μαζί με ευρήματα.

από άσήμι κι από γυαλί. Βρέθηκαν ακόμα μετάλλινα έργαλεία και ποικίλα είδη καθημερινής ή πιό ειδικής χρήσης, όπως στλεγγίδες, μαχαιρίδια, κάτοπτρα, ψαλίδια, κοσμήματα κλπ.⁶

Σημειώνεται ότι κάθε τάφος περιείχε, μεταξύ άλλων, από ένα ως οχτώ λυχνάρια, καθώς και ότι σέ τρείς από αυτούς βρέθηκαν από ένα ως δύο χάλκινα ή άργυρά νομίσματα. Ένας τάφος (ό πρώτος) είχε δύο σκελετούς, που ό καθένας τους είχε στο κεφάλι του από μιá χρυσή ταινία⁷. Ένας άλλος τάφος ό (πέμπτος) περιείχε ένα μόνο σκελετό, που τó κεφάλι του βρέθηκε στεφανωμένο από τρία ζεύγη χρυσών ταινιών, οι όποιες, συνδεδεμένες ιδιόμορφα μεταξύ τους, σχημάτιζαν επάνω στο κρανίο δλόκληρο πλέγμα.

Τά δεδομένα της άνασκαφής γενικά, ειδικότερα μάλιστα τά νομίσματα και τά λυχνάρια, για τά όποια θά γίνη λόγος άμέσως παρακάτω, όπως και μιá σειρά δλόκληρη από άγγεία που βρέθηκαν στους τάφους και στις πυρές, τοποθετούν τόν τύμβο πρós τó τέλος του 3ου και τίς άρχές του 2ου π.Χ. αιώνα⁸.

Η άνυπαρξία έπιγραφής κάνει άδύνατη τήν έξακρίβωση του προορισμού του τύμβου· ώστόσο, οι χρυσοστεφανωμένοι νεκροί, ή πληθώρα των μαχαιριδίων και των στλεγγιδών, ό μεγάλος έπιτύμβιος άστράγαλος και ή ταυτόχρονη ταφή που διαπιστώθηκε στόν πρώτο τάφο, φανερώνουν ίσως ότι στόν τύμβο ήταν θαμμένοι μαχητές ή και άθλητές δοξασμένοι, που ιδιαίτερα τους τίμησαν οι συγγενείς και ή πόλη. Θά πρέπει έπίσης, λόγω της γεωγραφικής θέσεως του τύμβου, νά θεωρηθί σαν βέβαιη ή σύνδεσή του με τήν κοντινή, άκμάζουσα τότε, έλληνιστική Πύλο, που από τόν 3ο αιώνα τήν διεκδικούσαν οι Μεσσήνιοι και ή 'Αχαϊκή Συμπολιτεία.

Γιά τó όλο εύρημα θά άκολουθήση άναλυτική δημοσίευση. Έπειδή όμως αυτή θά βραδύνη λόγω του μεγάλου άριθμού των εύρημάτων, θεωρήθηκε σκόπιμο νά παρουσιαστούν έδω, χωρίτερα, τά τρία γυάλινα άγγεία του τύμβου, για τó ιδιαίτερο ένδιαφέρον τους και με σκοπό νά ρίξουν περισσότερο ίσως φώς στις γνώσεις μας γύρω από τó πραγματικά δύσκολο πρόβλημα της χρονολόγησης γενικότερα των γυάλινων άγγείων της έλληνικής άρχαιότητας. Άν έδω άναφέρωνται, σέ γενικές φυσικά γραμμές, πράγματα που άφορούν στόν τύμβο, για τó περιεχόμενο, τήν τοποθεσία και τήν έποχή του, γίνεται για νά δοθί μιá, γενική έστω, είκόνα του πλαισίου, μέσα στο όποιο άνήκουν τά τρία αυτά γυάλινα άγγεία, ώστε νά έκτιμηθί, νά κατανοηθί και νά έξαρθί περισσότερο ή άξία τους, μιá και άπομονώθηκαν από τó όλο εύρημα. Έκτενέστερα κάπως θά γίνη ακόμα έδω λόγος για τή χρονολόγηση του τύμβου, γιατί τουτο ένδιαφέρει άμεσα τόν προσδιορισμό της έποχής των τριών γυάλινων άγγείων αυτής της μελέτης. Τά τρία άγγεία, γυάλινα ξανατονίζεται, βρέθηκαν στους τάφους του τύμβου και όχι στις πυρές του. Άμεσα έτσι έδω ένδιαφέρει ή χρονολόγηση των ταφών στόν τύμβο και όχι των λατρευτικών πράξεων που ένδεχόμενο είναι νά έξακολουθήσαν και μετά τίς ταφές, στις πυρές του τύμβου, κατά τή διάρκεια μιās ή και δυό γενεών ακόμα, όπως τουλάχιστο διαπιστώθηκε στρωματογραφικά σ' αυτές.

Γιά τó λόγο τουτο θά άναφερθούν έδω σύντομα τά άπαραίτητα μονάχα στοι-

6. Μερικά από τά εύρήματα βλ. εις ΑΔ 17 (1961/2) δ.π.π. πίν. 103β και 104α - γ. Έπίσης ΑΔ 18 (1963) δ.π.π. πίν. 106 στ.

7. Βλ. ΑΔ 17 (1961/2) δ.π.π. πίν. 104α.

8. Βλ. ΑΔ 18 (1963) δ.π.π. σ. 91,

χειρά που κρίνονται αναγκαία για τη χρονολόγηση των τάφων του τύμβου και τα όποια προσφέρονται κατά κύριο λόγο από τα νομίσματα και τα λυχνάρια που βρέθηκαν σ' αυτούς.

Β'. ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΤΑΦΩΝ

Και πρώτα πρώτα θα γίνει λόγος για τα πέντε νομίσματα που βρέθηκαν σε τέσσερις τάφους του τύμβου⁹.

Ο πρώτος τάφος, στον οποίο βρέθηκε και ο σκύφος μιλλεφιόρι, περιείχε σύγχρονη ταφή δύο νεκρών, που τα στεφανωμένα με χρυσές ταινίες κεφάλια τους ήταν τοποθετημένα κανονικά το ένα δίπλα στ' άλλο. Στο ύψος των κεφαλιών βρέθηκαν δύο χάλκινα νομίσματα που σίγουρα συνόδευσαν καθέναν από τους νεκρούς.

Το ένα είναι μεγαρικό και έχει κεφαλή 'Αθηνᾶς από τη μιὰ μεριά και όβελίσκο ανάμεσα σε δελφίνια από την ἄλλη, μαζί με τα αρχικά του ονόματος της πόλεως. Το νόμισμα αυτό κυκλοφόρησε περίπου μετά τα 307 π. Χ.¹⁰

Το ἄλλο νόμισμα, με κεφαλή Δήμητρας μπροστά και τον 'Ιθωμάτα Δία με τρίποδα στην πίσω όψη, είναι των Μεσσηνίων και κυκλοφόρησε μετά τα 280 π. Χ. περίπου¹¹.

Γι' αυτά τα νομίσματα δεν μπορεί από την μέχρι σήμερα γνωστή βιβλιογραφία να προσδιοριστούν κατώτατα όρια κυκλοφορίας τους, ωστόσο πρέπει να πλησιάζουν ή να μην ξεπερνούν το 146 π. Χ., όριο δηλαδή που γενικότερα αποτελεί σταθμό για την ελληνική νομισματοκοπία, μιὰ και χάνουν από τότε οι πόλεις της Ελλάδας την ανεξαρτησία τους. Για τον τάφο αυτό του τύμβου, αφού ή ταφή των νεκρών είναι ταυτόχρονη, το 280 π. Χ., είναι ένα σίγουρο *terminus post quem*, ενώ στα μέσα του 2ου π.Χ. αιώνα (146 π. Χ.), καθορίζεται ένα πιθανό κατώτατο *terminus ante quem*.

Τα όρια αυτά επιβεβαιώνονται από ένα άσημένιο νόμισμα της 'Αχαϊκής Συμπολιτείας που βρέθηκε στον τρίτο τάφο του τύμβου: Στη μιὰ όψη του έχει παράσταση κεφαλής Διός και στην ἄλλη το γνωστό μονόγραμμα της Συμπολιτείας, κλεισμένο σε στεφάνι. Δυστυχώς το σύμβολο και το όνομα της πόλεως είναι δυσδιάκριτα λόγω φθοράς και δεν μπορεί να δοθῇ ἔτσι ειδικότερη χρονολογία. Πάντως το νόμισμα κόπηκε μετά τα 280 ή στα 251 π. Χ., και κυκλοφόρησε ίσαμε τα 146 π. Χ.¹²

Σημαντική για τον τύμβο χρονολογία είναι εκείνη που μάς δίνει ο δεύτερος τάφος του, στον οποίο και βρέθηκε ο άριθ. 2 γυάλινος κωνικός σκύφος. Στον τάφο αυτό υπήρχε ο σκελετός ενός μόνο νεκρού που τον συνόδευε ένα άσημένιο νόμισμα της μεσσηνιακής πόλεως της Κορώνης, με κεφαλή 'Αθηνᾶς μπροστά και τα γράμματα ΚΟΡ με τσαμπί σταφυλίου μέσα σε στεφάνι, στην πίσω όψη. Το νόμισμα αυτό κόπηκε στα 220 π. Χ. και κυκλοφόρησε ίσαμε το 182 π. Χ.¹³

9. Για τα νομίσματα του τύμβου θα ακολουθήσει ειδικό άρθρο της νομισματολόγου κ. Μάντας Οικονομίδη μαζί με τη δημοσίευση του όλου εύρηματος του τύμβου.

10. Πρβλ. όμοιο εις SNG Cop. άριθ. 484, όπου και αναφέρεται: «... this coin seems to be hitherto unpublished».

11. 'Η έπιγραφή της πίσω όψης είναι τελείως κατεστραμμένη από το νόμισμα τουτο. Πρβλ. όμοιο εις BMC σ. 111 άριθ. 21 κ.έ. και SNG Cop. άριθ. 508 κ.έ.

12. Πρβλ. όμοιο εις BMC σ. 2, άριθ. 5 κ.έ. 'Επίσης άλλο όμοιο εις SNG Cop. άριθ. 230 κ.έ., για το όποιο δίνεται διαφορετική χρονολογία: περί τα 251 - 146 π. Χ.

13. Πρβλ. όμοιο εις BMC σ. 114, 1 - 5.

Παρέχεται ἔτσι ἓνα *terminus post quem* καὶ ἓνα *terminus ante quem*, γιὰ τὸν τάφο, τὰ ὁποῖα καὶ περιορίζουν τὴν ταφή σ' αὐτὸν σὲ χρονικὴ διάρκεια λιγότερη ἀπὸ δυὸ γενιές.

Γιὰ τὸ χάλκινο νόμισμα ποὺ συνόδευε τὸν, ἐπίσης μοναδικό, νεκρὸ τοῦ πέμπτου τάφου καὶ στὸν ὁποῖο βρέθηκε ὁ ἀριθ. 2 γυάλινος «μεγαρικός» σκύφος, δὲν μπορεῖ νὰ γίνη λόγος γιατί ἔχει κατεστραμμένες καὶ τὶς δύο τοῦ ὄψεως.

Στὸν τέταρτο τάφο τοῦ τύμβου δὲ βρέθηκε νόμισμα.

Παρά τὴν ἔλλειψη νομισματικῶν χρονολογικῶν στοιχείων γιὰ τοὺς δύο αὐτοὺς τάφους, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι αὐτοὶ εἶναι σὲ ὅλα σύγχρονοι μὲ τοὺς τρεῖς προηγούμενους, πράγμα ποὺ στηρίζεται τόσο στὰ ἀνασκαφικὰ δεδομένα, ὅσο καὶ στὴν ὁμοιότητα τῶν πολυπληθῶν εὐρημάτων, τὰ ὁποῖα, κοινὰ σὲ ὅλους, σὲ καμιά περίπτωση δὲν μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν χαμηλότερα ἀπὸ τὸ α' τέταρτο τοῦ 2ου π.Χ. αἰώνα.

Σύμφωνα μὲ τὰ ὅσα ἐκτέθηκαν πιὸ πάνω γιὰ τὰ νομίσματα, συμπεραίνει κανεὶς εὐκολὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ τύμβου, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ περιοριστῇ στὴν περίοδο τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 220 ἴσαμε τὸ 182 π. Χ., χρονολογία δηλαδὴ ἀπόλυτα σίγουρη ποὺ προσφέρει τὸ νόμισμα τοῦ μοναδικοῦ νεκροῦ τοῦ δεύτερου τάφου καὶ τὴν ὁποῖα ἀδίσταχτα μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε καὶ σὰν τὴ χαμηλότερη χρονολογία γιὰ τὶς ταφές στὸν τύμβο, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ νομίσματα τῶν ἄλλων τριῶν τάφων, ἀλλὰ καὶ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ εὐρήματα ποὺ ἀποκαλύφθηκαν σ' αὐτοὺς, δικαιολογοῦν χρονολογίες ἀκόμα παλαιότερες.

Οἱ χρονολογίες ποὺ μᾶς δίνουν τὰ νομίσματα θὰ συσχετιστοῦν μὲ ἐκεῖνες ποὺ βγαίνουν γιὰ τοὺς τάφους, ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῆς χρονολόγησής τῶν λυχνariῶν ποὺ βρέθηκαν ἐπίσης σ' αὐτοὺς.

Στοὺς πέντε τάφους τοῦ τύμβου βρέθηκαν συνολικὰ δεκαπέντε λυχνάρια. Τέσσερα ἀπὸ αὐτὰ (βλ. Πί ν. 68 α-ζ' καὶ 69 β, ε), ἀποκαλύφθηκαν στοὺς ἀριθ. δεῦτερο, πέμπτο καὶ πρῶτο τάφους, οἱ ὁποῖοι περιεῖχαν ἀντίστοιχα τὰ ἀριθ. 1, 2 καὶ 3 γυάλινα ἀγγεῖα.

Τὰ τέσσερα αὐτὰ λυχνάρια, ποὺ τυπολογικὰ ἀνήκουν στὴν ἴδια ὁμάδα, ἔχουν παράλληλά τους ἐκεῖνα τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν, ποὺ ὁ Howland συγκεντρώνει στὸν τύπο 43 D καὶ γιὰ τὰ ὁποῖα δέχεται ὅτι ἐμφανίζονται περίπου ἀπὸ τὸ 225 π. Χ. καὶ ὅτι ἐξακολουθοῦν νὰ βρίσκωνται μέχρι λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 2ου π. Χ. αἰώνα¹⁴.

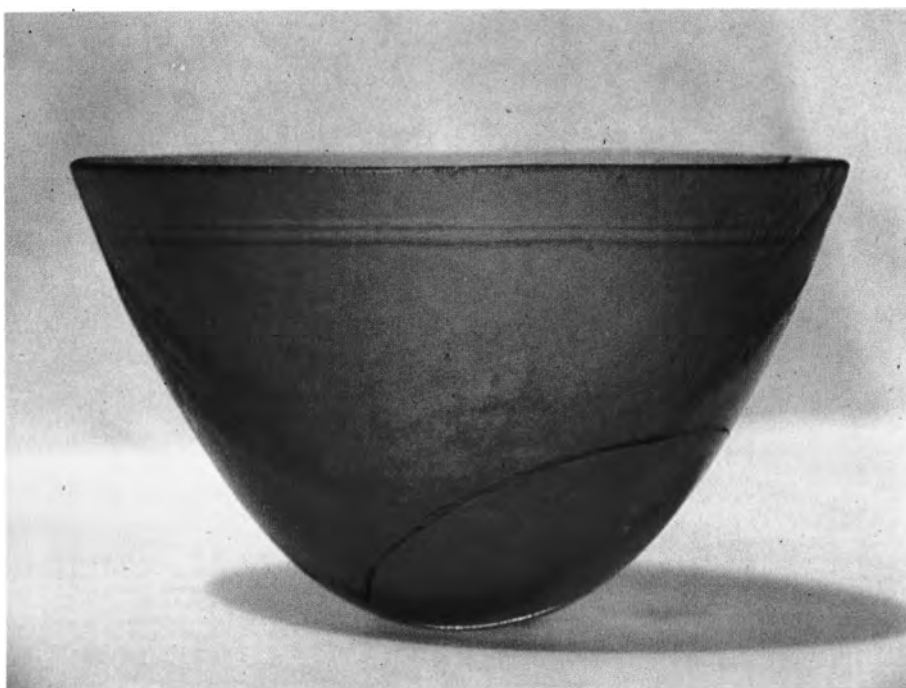
Μιὰ σύγκριση ἐπίσης τῶν λυχνariῶν αὐτῶν μὲ τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὶς ἀνασκαφές τῆς Κορίνθου ὁδηγεῖ στὰ ἴδια χρονολογικὰ ἀποτελέσματα¹⁵.

Μπορεῖ ἐπίσης γενικότερα νὰ εἰπωθῇ ἐδῶ ὅτι τὰ λυχνάρια καὶ τῶν πέντε τάφων τοῦ τύμβου ἔχουν παράλληλα ἀνάμεσα στὰ λυχνάρια ἐκεῖνα μόνο τοῦ 3ου καὶ 2ου π. Χ. αἰώνα ἀπὸ τὶς ἀνασκαφές τῆς Κορίνθου, ποὺ ὁ Broneer συμπεριλαβαίνει, σὲ διάφορες ποικιλίες καὶ ὁμάδες, ἀπὸ τὸν τύπο VIII μέχρι καὶ τοῦ τύπου XV, γιὰ τὸν ὁποῖο σὰν χαμηλότερη χρονολογία δέχεται τὴν ἐποχὴ λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 2ου π. Χ. αἰώνα.

Σημειώνουμε ἀκόμα ἐδῶ ὅτι δυὸ λυχνάρια τοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη, ἀπὸ τὸν τρίτο τάφο (βλ. Πί ν. 69 α, δ, γ, ς), διαφορετικοῦ αὐτὰ τύπου ἀπὸ τὰ ἄλλα, ἔχουν παράλληλά τους στὴν ὁμάδα ἐκείνη τῶν λυχνariῶν τῆς Κορίνθου, ποὺ ὁ Broneer συγκεντρώνει

14. Βλ. Howland, *The Athenian Agora*, Vol. IV, *Greek Lamps*, σ. 137–8, πίν. 46. Ἰδιαίτερα συγγενὲς εἶναι τὸ λυχνάρι ἀριθ. 554. Βλ. ἐπίσης στὸ τέλος τὸ *Chronological Distribution of Types*.

15. *Corinth*, Vol. IV, Part II, *Terracotta Lamps*. (Broneer).



α, β. Δύο γυάλινοι σκύφοι τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου (ἀριθ. 177 καὶ 501)



Ἄλλη ὄψη τοῦ σκύφου ἀριθ. 501 (Μουσεῖο Πύλου)

στὸν τύπο XVII¹⁶. Τὰ δύο αὐτὰ λυχνάρια μπορεῖ νὰ συγκριθοῦν ἐπίσης μὲ μερικά σχήματα λύχνων ποὺ περιλαμβάνονται στοὺς τύπους λυχναριῶν 33A καὶ 33B τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν καὶ τοὺς ὁποίους χρονολογεῖ ὁ Howland ἀνάμεσα στὰ 225 - 180 π. Χ., γιὰ τὸν τύπο 33B καὶ 225 - 125 π. Χ., γιὰ τὸν τύπο 33A¹⁷.

Γενικὰ ἐπίσης ἀναφέρεται ἐδῶ, ὅτι τὰ λυχνάρια τῆς Τσοπάνη Ράχη βρίσκονται πολὺ πιὸ κοντὰ μὲ ἐκεῖνα ποὺ ἀνήκουν στὶς ομάδες I - III ἀπὸ τὶς ἀνασκαφές τῆς Ταρσοῦ καὶ τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζονται ὡς Early-and Middle Hellenistic, ἐνῶ ἀντίθετα δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὰ λυχνάρια τῶν ομάδων IV - VIII, ἀπὸ τὶς ἴδιες ἀνασκαφές ποὺ χρονολογοῦνται ὡς Late Hellenistic¹⁸.

Ἡ χρονολογία πού, σύμφωνα μὲ τὰ προηγούμενα, δεχόμαστε γιὰ τοὺς τάφους τοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη, πλησιάζει ἔτσι, καὶ ἀπὸ τὰ πάνω καὶ ἀπὸ τὰ κάτω, τὸ ἔτος 200 π. Χ., πράγμα ποὺ συμφωνεῖ πέρα γιὰ πέρα καὶ μὲ τὴ χρονολογία ποὺ πρόσφερε κατὰ κύριο λόγο τὸ νόμισμα τοῦ δευτέρου τάφου τοῦ τύμβου, τὸ ὁποῖο, ξαναθυμίζουμε ἐδῶ, ἀνήκει στὴν περίοδο 220 - 182 π. Χ.

Τὴ χρονολόγηση τῶν γυάλινων ἀγγείων τοῦ τύμβου θὰ στηρίζουν ἐπίσης καὶ μερικά ἄλλα στοιχεῖα ποὺ σὲ συνέχεια θὰ ἀναφερθοῦν πιὸ κάτω στὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος.

Γ'. ΤΑ ΓΥΑΛΙΝΑ ΑΓΓΕΙΑ

Τὰ τρία γυάλινα ἀγγεῖα τῆς Τσοπάνη Ράχη, ποὺ ἐκθέτονται τώρα στὸ Μουσεῖο τῆς Πύλου, βρέθηκαν χωριστά, σὲ ἰσάριθμους τάφους τοῦ τύμβου, καὶ τὸ καθένα ἀνήκει σὲ διαφορετικὴ κατηγορία γυάλινων ἀγγείων. Ἄς τὰ δοῦμε ὁμῶς ἀπὸ κοντά.

1. Βαθὺς γυάλινος κωνικὸς σκύφος (Παρένθ. Πί ν. Γ α).

Ὑψος : 0,095 μ. Διάμ. χειλ. : 0,155 - 0,57 μ. Ἀριθ. Εὐρετηρίου Μουσείου Πύλου 177.

Βρέθηκε στὸν 2ο τάφο. Θυμίζουμε ἐδῶ ὅτι σ' αὐτὸ τὸν τάφο βρέθηκε τὸ ἀσημένιο νόμισμα τῆς Κορώνης (βλ. σ. 187), τὸ λυχνάρι τοῦ Πί ν. 68, γ, ζ' καθὼς ἐπίσης ἕνας μεγαρικὸς σκύφος, μερικά πινάκια, τρεῖς λάγηνοι κλπ.

Ὁ σκύφος εἶναι συγκολλημένος ἀπὸ πέντε κομμάτια. Ἐνα πολὺ μικρὸ τμήμα, τὸ μοναδικὸ ποὺ λείπει ἀπὸ τὰ τοιχώματά του, εἶναι τώρα συμπληρωμένο μὲ κερί· ὥστόσο τοῦτο, καθὼς καὶ οἱ συγκολλήσεις, δὲν ἀλλοιώνουν τὴν ὄψη, ἀλλὰ καὶ δὲν ἀφαιροῦν τίποτα σχεδὸν ἀπὸ τὴν κατὰ τὰ ἄλλα θαυμαστὴ διατήρηση τοῦ ἀγγείου.

Ἡ γυαλόμαζα ἔχει θαμπὸ λαδοπράσινο χρῶμα, τὰ δὲ τοιχώματά της, ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ λεῖα, διατηροῦν παντοῦ σταθερὸ πάχος τέσσερα χιλιοστά.

Τὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου, ἄψογο ταίριασμα τοῦ ἡμισφαιρικοῦ καὶ τοῦ κωνικοῦ, εἶναι τυπικὰ ἐλληνιστικὸ καὶ χαρακτηρίζει τὴν κεραμεικὴ αὐτῆς τῆς περιόδου, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸ 200 π. Χ. περίπου¹⁹.

Στὸ ἐσωτερικόν, λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τὰ χεῖλη, δυὸ ἄβαθα λεπτὰ αὐλάκια περιτρέ-

16. Πρβλ. ὁ.π.π. σ. 60, πίν. VI, ἀριθ. 296.

17. Βλ. Howland, ὁ.π.π. στὰ λεγόμενα γιὰ τοὺς τύπους 33A καὶ 33B.

18. Excavations at Gözli Kule, Tarsus : Vol. I, πίν. 93, ἀριθ. 1, 5, 6, 7 καὶ 11. Γιὰ τοὺς τύπους I - III βλ. ὁ.π.π. σ. 85 καὶ 99. Ἐπίσης γιὰ τοὺς τύπους IV - VIII πρβλ. ὁ.π.π. τὰ λυχνάρια στοὺς πίν. 94 καὶ 95.

19. Βλ. σχετικὰ γιὰ τὸ σχῆμα, στὴν πρόσφατη μελέτη τοῦ D. E. Strong : Greek and Roman Gold and Silver Plate, London 1966, σ. 108, εἰκ. 24.

χουν τὸ σῶμα τοῦ σκύφου· τὸ μοναδικὸ τοῦτο στολίδι, στὸ διάχυτο φῶς τῆς ἡμέρας εἶναι ὁρατὸ καὶ ἀπὸ τὰ ἔξω²⁰.

Οἱ δύο μικροὶ κανονικοὶ ὁμόκεντροι ἀσπρουδεροὶ κύκλοι ποὺ διακρίνονται σὰν ζωγραφημένοι στὸ κέντρο τοῦ πυθμένα, μᾶλλον ὀφείλονται σὲ καθιζήματα ὑγροῦ ποὺ τυχαῖα δύο φορὲς καταστάλαξε διαδοχικὰ στὸν τάφο, ἴσως ἀποτέλεσμα βροχῆς, ποὺ εἰσχώρησε καὶ μέσα στὸ σκύφο, μιὰ καὶ τοῦτος στεκόταν ὀρθίος, ἀκόμα κι ὡς τὴ στιγμή ποὺ βρέθηκε.

Ἀξίζει ἐδῶ νὰ σημειωθῇ ὅτι τὸ ἀγγεῖο ἦταν τοποθετημένο, μέσα στὸν τάφο, στὰ σκέλη ἀνάμεσα τοῦ νεκροῦ, λίγο πρὸ πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα· θέση ποὺ δικαιολογεῖ καὶ τὴν προσεκτικὴ τοποθέτησή του κατὰ τὴν ταφή, μὲ τὸ νὰ χωνευτῇ δηλαδὴ ὁ σκύφος στὸ βαθύλωμα ποὺ σχηματίζει ἐκεῖ τὸ ἄνοιγμα τῶν μηρῶν.

Ὁμοίος μὲ τὸ σκύφο τοῦτο τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου, εἶναι ἓνας ἄλλος ποὺ βρίσκεται στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης²¹. Εἶναι λίγο μικρότερος αὐτὸς καὶ ἀντὶ δύο, ἔχει τρία αὐλάκια γιὰ στολίσμα κάτω ἀπὸ τὰ χεῖλη. Ὁ Jerome Straus τὸν χαρακτηρίζει ὡς Late Hellenistic χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὸ αἰτιολογεῖ²². Ἀπὸ ὅσα ἀναφέρθηκαν πρὸ πάνω γιὰ τὴ χρονολόγησιν τῶν τάφων τοῦ Τύμβου Τσοπάνη Ράχη, τίποτε δὲν ἐμποδίζει νὰ δεχτοῦμε καὶ γι' αὐτόν, τὴν χρονολογία ποὺ δέχεται καὶ ὁ ὁμοίος του ἐδῶ, τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου, δηλαδὴ τὴν περίοδο τοῦ τέλους τοῦ 3ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 2ου π. Χ. αἰώνα.

Ἰδια ἐπίσης χρονολόγησιν θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε καὶ γιὰ μιὰ σειρά γυάλινα ἀγγεῖα, ἀνάλογα μὲ τὸν σκύφο τῆς Πύλου, ἂν φυσικὰ αὐτὰ δὲ δικαιολογοῦν διαφορετικὴ χρονολόγησιν ποὺ νὰ βασίζεται σὲ ἀνασκαφικὰ καὶ μόνο δεδομένα. Μεταξὺ αὐτῶν σημειώνουμε ἔτσι ἐδῶ, τοὺς μὲ ἀριθμὸ Εὐρετηρίου 2691, 2692, 2887 καὶ 2888 γυάλινους σκύφους τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου. Ἀπὸ αὐτούς, οἱ σκύφοι 2691 καὶ 2888 εἶναι καὶ πρὸς τὸ μέγεθος ἀκόμα ὅμοιοι μὲ τὸν σκύφο τοῦ Μουσείου Πύλου καὶ προέρχονται, ὁ πρῶτος μαζί μὲ τὸν 2692 ἀπὸ τὴ Μῆλο²³, καὶ ὁ δεύτερος μαζί μὲ τὸν 2887 ἀπὸ τὰ Κόκλα²⁴.

2. Γυάλινος «μεγαρικὸς» σκύφος (Παρένθ. Πίν. Γ, β καὶ Δ).

Ὑψος : 0,064 μ. Διάμ. χεῖλ. : 0,144 - 0,145 μ. Ἀριθ. Εὐρετηρίου Μουσείου Πύλου 501.

Βρέθηκε ἔξω ἀπὸ τὸν ταφικὸ περίβολο, στὸν 5ο τάφο. Σημειώνουμε ἐδῶ ὅτι ὁ τάφος αὐτὸς περιεῖχε, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, ἓνα πινάκιο, ἓνα λαγήνι, τὸ λυχνάρι ποὺ ἀναφέρθηκε πρὸ πάνω (σελ. 188· Πίν. 69 β, ε), τὰ τρία ζευγάρια χρυσῆς ταινίες, (σ. 185) καθὼς καὶ ἓνα ζευγάρι μεγάλες σιδερένιες στλεγγίδες γαντζωμένες στὸν κρίκο τους.

20. Πρβλ. τὸ σχῆμα, ἀλλὰ καὶ τὸ ὅμοιο στολίδι ποὺ ἔχει ὁ ἀσημένιος σκύφος ἀριθ. 459 τοῦ Μουσείου Πύλου, ἀπὸ τὸν 1ο τάφο τοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη, εἰς ΑΔ 17 (1961/2) : Χρονικά, πίν. 104α δεξ.

21. Βλ. JGS 1959, 106 No 5.

22. Βλ. JGS δ.π.π. σ. 107.

23. Ἡ προέλευσιν δὲν εἶναι βεβαιωμένη ἀπὸ ἀνασκαφές. Στὸ Εὐρετήριο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου σημειώνεται καὶ γιὰ τοὺς δύο αὐτοὺς σκύφους : « ἡγοράσθησαν παρὰ Πολυχρονοπούλου, Δεκέμβριος 1867, ἐκ Μήλου ὡς εἶπεν ὁ πωλήσας ».

24. Οἱ δύο αὐτοὶ σκύφοι προέρχονται ἀπὸ ἀνασκαφὲς τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας στὰ Κόκλα.

Ὁ γυάλινος «μεγαρικός» σκύφος εἶναι ἀκέραιος, ἡ δὲ διατήρησή του θαυμαστή.

Ἡ μάζα τοῦ γυαλιοῦ, μὲ μεγαλύτερο πάχος τοιχώματος στὸν πυθμένα (5 χιλιοστά), λιγότερο στὰ χεῖλια (4,5 χιλ.), καὶ ἀκόμα λιγότερο στὴ μέση τοῦ ὕψους τοῦ ἀγγείου (4 χιλ.), ἔχει τὸ χρῶμα καὶ τὴ διαφάνεια μάζας μελιοῦ.

Τὸ κύριο σῶμα τοῦ ἀγγείου εἶναι ἡμισφαιρικό, χωρὶς ἰδιαίτερη βάση, καὶ τελειώνει ἐπάνω μὲ ταινία, ἐλαφρὰ κοίλη, κάτω ἀπὸ τὸ χεῖλος.

Κάτω ἀπὸ τὸν πυθμένα ὑπάρχει μικρὸς ἐξάφυλλος ρόδακας ἐγγεγραμμένος σὲ σύστημα τριῶν ἀδλακωτῶν ὁμόκεντρων κύκλων ποὺ οἱ περιφέρειές τους ἀπέχουν ἀπὸ τὸ κέντρο του, ἀντίστοιχα, 23, 21 καὶ 19 χιλιοστά. Ἀπὸ τὴν περιφέρεια τοῦ ἐξωτερικοῦ κύκλου τοῦ κοσμήματος τούτου τοῦ πυθμένα, ἀνοίγονται ἀκτινωτὰ πρὸς τὰ πάνω, πυκνὰ ὅμως τὸ ἓνα πλὴν τοῦ ἄλλου, πλῆθος ἀδλακωτὰ μακρόστενα πέταλα, μὲ ράχες ὁπωσδήποτε ὀξεῖες, ποὺ ἀγκαλιάζοντας καὶ στολίζοντας τὸ σῶμα τοῦ σκύφου, φτάνουν λίγο πρὸς τὸ κάτω ἀπὸ τὴν κοίλη ταινία τοῦ χείλους, ὅπου καὶ σβήνουν. Στὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ ὕψους τοῦ ἀγγείου σχηματίζεται ὑποτυπώδης ὄμος, ἀπὸ ὅπου καὶ ξεκινάει ἡ κοίλη ταινία τοῦ χείλους γιὰ τὴν ὁποία μιλήσαμε πρὸς τὰ πάνω. Τὴν ταινία αὐτὴ περιτρέχουν συστήματα ἀπὸ λεπτότατες ἐπάλληλες ἀδλακώσεις, δηλαδὴ ἓνα τρίγραμμο σύστημα πρὸς τὸν ὄμο καὶ ἓνα δίγραμμο πρὸς τὰ χεῖλη, τὰ ὁποῖα καὶ σκύβουν ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔξω.

Σημειώνεται ὅτι ὁ σκύφος αὐτός, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ προηγούμενος τοῦ δεύτερου τάφου, βρέθηκε ὁμοία τοποθετημένος ἀνάμεσα στὰ σκέλη, λίγο πρὸς τὰ πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα, τοῦ μοναδικοῦ νεκροῦ τοῦ τάφου.

Στὸ Royal Ontario Museum τοῦ Toronto βρίσκεται ἓνας ἄλλος γυάλινος σκύφος, ἀπαράλλαχτα ὅμοιος μὲ τὸν ἐδῶ ἀριθ. 2 τῆς Τσοπάνη Ράχη²⁵.

Ὁ Axel von Saldern ὑποθέτει γιὰ προέλευσή του τὴν Ἀλεξανδρεία καὶ τὸν συσχετίζει μὲ τὴν παράδοση τῶν μεγαρικῶν σκύφων ἀκόμα δὲ καὶ μὲ τὴ μεταλλοτεχνία²⁶. Ἀναφερόμενος ὁ ἴδιος σὲ μιὰ σειρὰ παράλληλα μὲ τὸν σκύφο τοῦ Toronto, ἄλλα γυάλινα ἀγγεῖα, καταλήγει στὸ ὅτι σὲ Ἀλεξανδρινὰ ἐργαστήρια θὰ πρέπη νὰ ἀναζητηθῇ ἡ πατρίδα τῶν τέτοιου εἶδους, «μεγαρικοῦ» τύπου, γυάλινων σκύφων, ποὺ ἐκτὸς ἄλλων, καθὼς σημειώνει, δείγματά τους βρέθηκαν καὶ στὸ Γόρδιο τῆς Μικρᾶς Ἀσίας²⁷.

Ἐνα ἄλλο ἀγγεῖο, παράλληλο στὸ σχῆμα μὲ τοὺς σκύφους τοῦ Toronto καὶ τοῦ Μουσείου Πύλου, χωρὶς ὅμως ρόδακα καὶ ραβδωτὰ πέταλα, βρίσκεται στὴ Βιέννη²⁸. Ὁ William Douglas Hall τὸ χρονολογεῖ στὴν περίοδο τοῦ 3ου πρὸς τὸν 2ο π.Χ. αἰῶνα²⁹. Ἡ χρονολογία αὐτὴ συμφωνεῖ ἀπόλυτα μὲ ἐκείνη ποὺ δίνουν οἱ τάφοι τοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη καὶ γιὰ τὸν ἐδῶ γυάλινο σκύφο τοῦ Μουσείου Πύλου.

Τὸ Ἑθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο κατέχει ἐπίσης ἓνα γυάλινο σκύφο, ἀκριβῶς ὅμοιο μὲ τὸν σκύφο τῆς Βιέννης³⁰. Ἡ Gladys Davidson - Weinberg (βλ. προηγ. ὑποσημείωση), τὸν χρονολογεῖ στὸ α' μισὸ τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνα· ὥστόσο κι αὐτὸς μπορεῖ νὰ δεχτῇ χρονολογία ἀκόμα πρωιμότερη σύμφωνα μὲ τὰ ὅσα ἐκτέθηκαν πρὸς τὰ πάνω.

25. Ἀριθ. Μουσείου : 918, 21, 15. Βλ. JGS I (1959) σ. 36, εἰκ. 18 (Axel von Saldern).

26. Βλ. JGS δ.π.π. σ. 37 - 8 καὶ 43 - 4. Ἐπίσης γιὰ τὸ θέμα βλ. K. Parlaska, Das Verhältnis der megarischen Becher zum Alexandrinischen Kunsthandwerk JdI 70 (1955) σ. 129 - 154.

27. Βλ. JGS δ.π.π. σ. 37. αὐτ. ὑποσ. ἀριθ. 36.

28. Βλ. JGS III (1961) σ. 134 No. 3.

29. Βλ. JGS δ.π.π. σ. 135.

30. Συλλογὴ Ἑμπεδοκλῆ Ε 1526. Βλ. JGS I (1959) σ. 21 εἰκ. 27 (G. Davidson-Weinberg).

Ρόδακες περικλείστοι σὲ σύστημα τριῶν δμόκεντρων κύκλων, ὀκτάφυλλοι ὅμως αὐτοί, ὑπάρχουν σὲ γυάλινους ἐπίσης σκύφους, τοῦ St. Louis³¹ καὶ τοῦ Βατικανοῦ³².

Ὁ σκύφος τῆς Τσοπάνη Ράχη μπορεῖ ἀκόμα νὰ συγκριθῇ, γιὰ τὸ σχῆμα του, μὲ τὸν ἐπίσης γυάλινο σκύφο τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν, πού κι αὐτὸς δέχεται, ἀλλὰ καὶ δίνει συνάμα τὴ χρονολόγησιν τοῦ σκύφου τούτου, τοῦ Μουσείου Πύλου³³.

3. Σκύφος μιλλεφιόρι (Πί ν. 66 α, β καὶ Παρένθ. Πί ν. Ε α, β ΣΤ α, β).

Ύψος: 0,075 μ., διάμ. χειλ.: 0,129 μ. Ἀριθ. Εὑρετηρίου Μουσείου Πύλου 460.

Βρέθηκε ἔξω ἀπὸ τὸν ταφικὸ περίβολο, στὸν 1ο τάφο. Θυμίζουμε ἐδῶ ὅτι ὁ τάφος περιεῖχε τὰ δύο χάλκινα νομίσματα, τῶν Μεγάρων καὶ τῶν Μεσσηνίων σ. (186-7), τὰ δύο λυχνάρια (σ. 188· Πί ν. 68, α, δ, β, ε), τὸν ἀσημένιο σκύφο σ. 185), καθὼς καὶ πινάκια, λαγήνια καὶ διάφορα ἄλλα τυπικὰ ἑλληνιστικὰ ἀγγεῖα.

Ὁ σκύφος μιλλεφιόρι εἶναι συγκολλημένος ἀπὸ δέκα κομμάτια, ἀλλὰ τοῦτο δὲν ἀλλοιώνει, οὔτε καὶ ἀνεπαίσθητα ἀκόμα, τὴν ἐξαίρετη ὄψιν τοῦ πολύτιμου εὐρήματος³⁴.

Ἡ μορφή τοῦ ἀγγείου εἶναι ἄψογη, μὲ περίγραμμα πού πλησιάζει τὸ τέλειο ἡμισφαιρικὸ σχῆμα³⁵.

Τὰ τοιχώματα τῆς γυαλόμαζας δὲν εἶναι πολὺ λεπτά· ἔτσι, τὸ πάχος τους στὸν πυθμένα εἶναι τέσσερα χιλιοστά, ἐνῶ κατὰ τὰ χεῖλια, πρὸς τὰ ὁποῖα καθὼς ἀνεβαίνουν ὀλοένα μειώνονται, εἶναι κατὰ ἓνα χιλιοστὸ λεπτότερα. Ἴσως κάποιο ἄνισο ἀρχικὸ μοίρασμα τοῦ πάχους τῶν τοιχωμάτων, ἢ ἀκόμα καὶ κάποια διαφυγὴ ἀπὸ τὴν καμπύλη τοῦ περιγράμματος, στὴν κατασκευὴ ἀκόμα τοῦ καλουπιοῦ του, στεροῦν τὸ σκύφο ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη ἰσορρόπησιν τοῦ βάρους του, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν ἔχη εὐστάθεια μιὰ καὶ δὲ σχηματίζει στὸν πυθμένα, ἰδιαίτερη, ἔστω καὶ ὑποτυπώδη βάση, γιὰ τὴ στήριξή του.

Παρόμοια στὸ σχῆμα μὲ τὰ ἑλικωτὰ φλουδάκια πού ἀφήνει μὲ τὸ γύρισμά του σὲ ξύστρα ἓνα κοινὸ ξύλινο μολύβι, εἶναι τὰ ἀναρίθμητα πρασινωπὰ σπειροειδῆ σχήματα, μὲ τίς κίτρινες ἀκμές τους, πού μὲ ἔντονο ὀπτικὸ βάθος, γεμίζουν ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου, τοποθετημένα μέσα της, πυκνὰ τὸ ἓνα πλάι στ' ἄλλο, γυρτὰ κάπως καὶ χωρὶς ἰδιαίτερη γεωμετρικὴ τάξη. Ὅρατὰ καὶ ἀπὸ μέσα καὶ ἀπ' ἔξω, ἀλλοιώνουν μὲ τὸ πλῆθος τους, τὸ βασικὸ βαθὺ βιολετὶ χρῶμα τῆς θαμπῆς μάζας, ἰδιαίτερα ὅταν τὸ ἀγγεῖο δέχεται διάχυτο τὸ φῶς τῆς ἡμέρας, ὅποτε μὲ τὴ διάθλασή του μέσα στὴ γυάλινη μάζα, αὐτὰ χάνουν τὸ παιχνίδισμα τῆς ἑλικωτῆς φόρμας τους, ὁλόκληρο ὅμως τὸ ἀγγεῖο ἀποκτᾷ διαύγεια καὶ ἔντονα φεγγερὴ πρασινωπὴ ἀπόχρωση.

Ἡ διακόσμηση συμπληρώνεται μὲ δεκατρεῖς μικρὲς ἀνισόμορφες πλακωτὲς ψηφίδες, ἀπὸ ἄλλη, πιότερο θαμπή, χρωματιστὴ γυαλόπαστα· πέντε ἀπ' τίς ψηφίδες ἔχουν χρῶμα πορτοκαλὶ πρὸς τὸ κίτρινο, τρεῖς εἶναι βαθυγάλαζες πρὸς τὸ βιολετὶ καὶ οἱ ὑπόλοιπες εἶναι ἄσπρες. Βρίσκονται ὅλες στὰ μισὰ περίπου τοῦ ὕψους τοῦ ἀγγείου καὶ φανερόνουν πρόθεσιν τοῦ κατασκευαστῆ γιὰ ἰσόμετρες κανονικὲς μεταξὺ τους ἀποστάσεις.

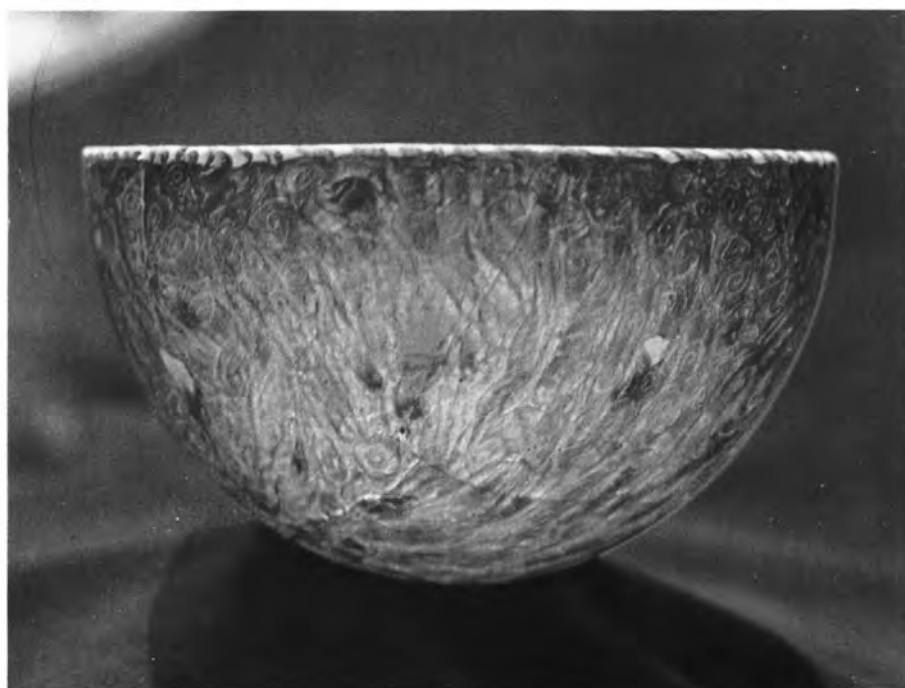
31. City Art Museum No. 288 : 23.

32. Museo Etrusco. Βλ. JGS I (1959) σ. 40 εἰκ. 25 καὶ 26 (Axel von Saldern).

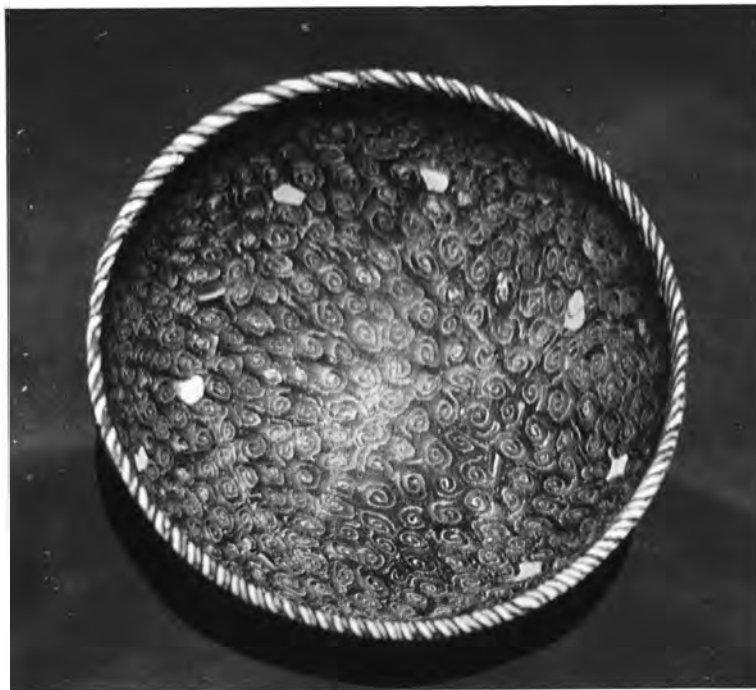
33. Hesperia 3 (1934) σ. 385 εἰκ. 73α.

34. Ἡ συγκόλλησις τοῦ σκύφου ὀφείλεται στὴ φιλότιμη ἐργασία τοῦ ἑκτακτοῦ τεχνίτη τοῦ Μουσείου Πύλου κ. Γεωργίου Ἀλεξάκη.

35. Βλ. ἀπεικόνισή του καὶ στὸ ΑΔ 17 (1961/2) : Χρονικὰ πίν. 104 α ἄνω ἀριστερὰ καὶ 104 γ.



α. Ὁ σκύφος «μιλλεφιόρν» ἀριθ. 460 τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου. β. Ὁ ἴδιος σκύφος μετὰ διάχυτο φῶς



α, β. Ἄλλες ὀψεις τοῦ σκύφου «μυλλεφιορίν» (ἀριθ. 460) τοῦ Μουσείου
τῆς Πύλου

Μιά χρωματιστή, ξέχωρη, λεπτή ταινία από την ίδια θαμπή γυαλόπαστα, επίστεψη μαζί και δριο, ζώνει τα χείλια του σκύφου, κατεβαίνοντας μέσα και έξω από τις άκρες τους, άλλοι λιγότερο κι άλλοι περισσότερο. Τη σχηματίζουν λεπτές, παράλληλες, εναλλασσόμενες άσπρες και κίτρινες γραμμές και ανάμεσά τους γαλάζιες λεπτότερες· είναι όλες σε πυκνή, λοξή και ανάλαφρα κυματιστή διάταξη και μοιάζουν με πινελιές ζωγράφου.

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου, μέσα κι' ὄξω, στερεΐται «γυαλάδας»· εἶναι τραχεῖα κάπως στὴν ἀφή καὶ βελούδινα χνουδωτὴ στὴν ὄψη, γνώρισμα τοῦτο ξεχωριστὰ θερμὸ καὶ πολύτιμο τῆς ιδιόμορφης τεχνικῆς τῶν ἀγγείων μιλλεφίורי.

Παρόμοιος μὲ τὸν σκύφο τοῦτο τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου, εἶναι ἕνας ἄλλος, ἐπίσης μιλλεφίורי, ποὺ βρίσκεται στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀδελφὸ πραγματικὰ γυάλινο ἔργο, καὶ μοναδικὸ σὲ μένα μέχρι τώρα, γνωστὸ παράδειγμα γιὰ σύγκριση³⁶ (Πί ν. 67 α - β).

Ἀξίζει γιὰ τὴ σπανιότητά τους λεπτομερέστερη ἐξέταση.

Εἶναι καὶ οἱ δύο κομπᾶ προϊόντα τῆς ἴδιας τεχνικῆς, ἀλλὰ καὶ συνάμα ἐξαίρετα δημιουργήματα τῆς ἴδιας καλλιτεχνικῆς ἀντίληψης. Φανερώνουν μὲ τὴν ὁμοιότητά τους κοινὴ τὴν προέλευση, ἀπὸ τὸ ἴδιο κι ὅλας ἴσως ἐργαστήρι, παρὰ τὶς μικροδιαφορὲς καὶ τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματα τοῦ καθενός.

Ἡ μορφή τους εἶναι ἡ ἴδια, ὁ σκύφος ὅμως τῆς Νέας Ὑόρκης δὲ φτάνει τὴν ἡμισφαιρικὴ τελειότητα στὴν ὁποία ἀβίαστα πλησιάζει ὁ σκύφος τοῦ Μουσείου Πύλου. Στὰ βασικὰ ἐπίσης χρώματα τῆς γυαλόμαζας καὶ τῶν στολιδιῶν της, ἀλλὰ καὶ στὰ χρώματα τῆς γιρλάντας τῶν χειλιῶν, οἱ ὁμοιότητες τῶν δύο σκύφων εἶναι σημαντικέες³⁷.

Μερικὲς διαφορὲς ὑπάρχουν κυρίως στὴ μορφή καὶ τὴ διάταξη τῆς διακόσμησης. Ἔτσι, τὰ σπειροειδῆ πλουμῖδια τοῦ σκύφου τῆς Νέας Ὑόρκης, μοιάζουν πιότερο μὲ ταινωτὰ μισάνοιχτα ἐλατήρια, ποὺ χωριστὰ τὸ καθένα καὶ σὲ ἀπόσταση, λίγο - πολὺ, τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, τοποθετήθηκαν στὴ γυαλόμαζα ἔτσι, ὥστε νὰ ἀναπνέουν καὶ νὰ «μετριοῦνται». Τὰ στολῖδια τοῦ σκύφου τῆς Πύλου, ἀντίθετα, εἶναι «ἀμέτρητα», χίλια θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ δι' θυμίζουν καὶ δείχνουν εἰκόνα ὅμοια μὲ περιδινούμενα ἀνοιχτὰ κωνοειδῆ κελύφια θαλασσινῶν ὀστράκων ποὺ συγκεντρώθηκαν ἀσφυχτικά καὶ χωνεύτηκαν στριμωγμένα ὀρθὰ τὸ ἓνα δίπλα στ' ἄλλο, σὰ σὲ βυθό, σπρωγμένα θαρρεῖς ἀπὸ ρεῦμα πελαγίσιο.

Τὰ στολῖδια τοῦ σκύφου τῆς Πύλου κάνουν σὰν νὰ σαλεύη δῶθε - κεῖθε τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου. Τὸ στοιχεῖο τοῦτο, παλμικὰ τονικὸ, δὲν βρίσκεται στὸ σκύφο τῆς Νέας Ὑόρκης, πράγμα ποὺ ὀφείλεται στὴ στατικότητα καὶ τὴν ἀκίνησιν τῶν δικῶν του, αὐθύπαρκτων στολιδιῶν.

Οἱ δύο σκύφοι διαφέρουν ἐπίσης στὴ μορφή, στὴ διάταξη καὶ στὴν πληθώρα τῶν διάσπαρτων χρωματιστῶν μικροψηφίδων, Mosaikglas, ποὺ πρόσθετα διακοσμοῦν τὶς ἐπιφάνειές τους.

Στὸ σκύφο τῆς Πύλου οἱ ψηφίδες αὐτὲς εἶναι μικρότερες καὶ δὲν ἀλλοιώνουν τὴν κύρια διακόσμηση.

Στὸν σκύφο τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀντίθετα, εἶναι σημαντικὰ μεγαλύτερες, ἀποτελοῦν

36. Βλ. Kisa, Das Glas im Altertume, 1908, σ. 523, εἰκ. 203 καὶ 273α.

37. Δὲν ἔχω δεῖ τὸ σκύφο τῆς Νέας Ὑόρκης, στεροῦμαι ἐπίσης καὶ ἐγχρωμῆς ἀπεικόνισής του· ἔτσι ἡ σύγκριση γιὰ τὰ χρώματα βασίζεται στὴ σύντομη περιγραφή ποὺ δίνει ὁ Kisa, δ.π. σ. 523.

δὲ καὶ μὲ τὸ πλῆθος τους, ὑπερδιπλάσιες σὲ ἀριθμό, κύριο καὶ ἐξ ἴσου σημαντικό μὲ τὰ σπειροειδῆ σχήματα, στοιχεῖο τῆς διακόσμησής του, τουλάχιστο στὴν ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου.

Ἐδῶ θὰ πρέπει ἀκόμα νὰ σημειωθῇ ὅτι στὸ σκύφο τῆς Πύλου οἱ ψηφίδες αὐτὲς εἶναι οἱ ἴδιες ὁρατὲς καὶ στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου, ἐνῶ δὲ φαίνεται νὰ συμβαίνει τὸ ἴδιο καὶ στὸν σκύφο τῆς Νέας Ὑόρκης παρὰ τὸν ἀντίθετο ἰσχυρισμὸ τοῦ Kisa, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ὅτι αὐτὲς διαπερνοῦν ὁλόκληρο τὸ πάχος τῶν τοιχωμάτων τοῦ ἀγγείου³⁸. Πιθανὸ ἐπίσης φαίνεται ὅτι οἱ ψηφίδες τοῦ σκύφου τῆς Νέας Ὑόρκης, τουλάχιστο σὲ ἓνα μέρος τους, εἶναι τυχαῖες, ἀπλῶς ὀφειλόμενες σὲ συμπτωματικὴ παραμόρφωση, τῶν ἀπὸ τὰ πρὶν ἐτοιμασμένων στολιδιῶν κατὰ τὸ τελικὸ ψήσιμο τῆς γυαλόμεζας, μετὰ δηλαδὴ τὸ καλούπωμά της μέσα στὴ διπλὴ μῆτρα³⁹.

Γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς χρονολόγησής τοῦ σκύφου μιλλεφιόρι τοῦ Μουσείου Πύλου, ἃς σημειωθῇ ὅτι δὲ βλέπω νὰ ὑπάρχουν λόγοι ποὺ νὰ συνηγοροῦν στὸ νὰ μὴ γίνη καὶ γι αὐτὸν ἀποδεχτὴ ἡ χρονολόγηση ποὺ ἐδώσαμε παραπάνω σ. 187 κ.έ., γενικὰ στὶς ταφὲς τοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη.

Ἐπειδὴ, μάλιστα, τὰ πολυἀριθμα καὶ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ εὑρήματα τῶν τάφων τοῦ τύμβου εἶναι πολὺ πιὸ κοντὰ πρὸς τὰ παλαιότερα χρονικὰ ὅρια ποὺ προσδιορίζουν τὰ νομίσματα, παρὰ πρὸς τὰ χαμηλότερα, νομίζουμε ὅτι θὰ μπορούσε νὰ εἰπωθῇ, ὅτι καὶ ὁ σκύφος μιλλεφιόρι, θὰ πρέπη νὰ εἶναι κι αὐτὸς πολὺ πιὸ κοντὰ, χρονικὰ, πρὸς τὰ πρῶτα, ἢ τουλάχιστο νὰ τοποθετηθῇ στὴν περίοδο μέσα ἀπὸ τὰ 220 ἴσαμε τὰ 182 π. Χ. ποὺ καθορίζει τὸ νόμισμα τῆς Κορώνης ἀπὸ τὸ δεύτερο τάφο τοῦ τύμβου. Ἐπειδὴ δὲ ἀκόμα, τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ στηρίξη τὸ ὅτι ὁ σκύφος μιλλεφιόρι φιλοτεχνήθηκε στὴν ἀρχὴ τῆς περιόδου 220—182, προτείνουμε σὰν τὸ κατώτατο ὄριο χρονολόγησής του, τὸ α' τέταρτο τοῦ 2ου π. Χ. αἰώνα.

Τὴν πρώιμη χρονολόγηση τοῦ σκύφου μιλλεφιόρι, τὴν ἐνισχύουν ἀκόμα καὶ οἱ ἀριθ. 1 καὶ 2 γυάλινοι σκύφοι ἀπὸ τάφους τοῦ ἴδιου τύμβου, οἱ ὅποιοι χρονολογοῦνται καὶ ἀπὸ ἄλλα παράλληλα ἀγγεῖα, στὰ ὁποῖα δὲν ἀμφισβητήθηκε ἡ χρονολογία τους στὴν ὠριμὴ ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ.

Ἡ Gladys Davidson - Weinberg στὸ ἄρθρο της γιὰ τὰ γυάλινα ἀγγεῖα τοῦ Ναυαγίου τῶν Ἀντικυθήρων, ἀναφέρεται καὶ στὸν σκύφο μιλλεφιόρι τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου, τὸν ὁποῖο χρονολογεῖ τὸ νωρίτερο στὴν ἀρχὴ τοῦ 1ου π. Χ. αἰώνα⁴⁰, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὸ αἰτιολογῇ ἢ νὰ συζητῇ τὴ χρονολόγηση ποὺ δόθηκε γενικὰ γιὰ τὸν τύμβο ἀπὸ τὸν ἀνασκαφέα του, δηλαδὴ τὸν 3ο πρὸς τὸν 2ο π. Χ. αἰώνα⁴¹.

Ἀδικαιολόγητο ἐπίσης βρίσκω καὶ τὸ χαμῆλωμα, κατὰ δύο αἰῶνες, ποὺ ἐπιχειρεῖ ἡ G. Davidson - Weinberg στὸ ἴδιο ἄρθρο της, σχετικὰ μὲ ἓνα πινάκιο μιλλεφιόρι - μοσαϊκγκλάς, ποὺ βρέθηκε τὸ 1923 σὲ τάφο μιᾶς νεκρόπολης τῆς Κύμης στὴν Κάτω

38. «... die sich durch die ganze Dicke der Wandung verfolgen lassen;». Βλ. δ.π.π., πράγμα ὅμως ποὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τίς δύο φωτογραφίες ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Kisa (δ.π.π. εἰκ. 203 καὶ 203α) παραθέτει. Βλ. ἐδῶ ἀνατύπωσή τους στὸν Πί ν. 67 α, β.

39. Αὐτὸ δείχνει μιὰ προσεχτικὴ ματιά στὴν ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ σκύφου τῆς Νέας Ὑόρκης, ὅπως τουλάχιστο φαίνεται στὴν εἰκ. 203 δ.π.π.

40. Βλ. Transactions of the American Philosophical Society, Vol. 55, Part 3 (1965): The Glass Vessels from the Antikythera Wreck, σ. 30, αὐτ. σημ. ἀριθ. 2, ὅπου: «... apparently of the early first century B.C.».

41. Βλ. ΑΔ 18 (1963): Χρονικὰ σ. 91.

Ίταλία και πού από την ανασκαφεία του Alda Levi χρονολογήθηκε στο β' μισό του 3ου π. Χ. αιώνα⁴². Για τή χρονολόγηση του πινακίου μιλλεφιόρι, σημειώνουμε έδω, ότι ο τάφος στόν οποῖο βρέθηκε, καθώς και τὰ λοιπά κτερίσματά του, τοποθετούνται από την Alda Levi στην έλληνοσαμνιτική περίοδο τής Κύμης, αδιάφορο αν ο τύπος του τάφου ξαναβρίσκεται στο τέλος του 2ου και τις αρχές του 3ου π. Χ. αιώνα⁴³. Πολύ περισσότερο είναι τουτο άκατανόητο, όταν τὸ κατέβασμα τής χρονολογίας του πινακίου στηρίζεται μόνο στην τυχαία μάλλον ύπαρξη μέσα στὸν ἴδιο τάφο, ενός νομίματος μεταγενέστερου, πού τὸ μόνο ἴσως πού αὐτὸ μπορεί με κάποια βεβαιότητα νά καθορίση, εἶναι ἡ μερική σύληση του τάφου κατά τή διάρκεια τής ρωμαϊκῆς περιόδου τής Κύμης, πρᾶγμα πού εἶχε διαπιστωθῇ ἤδη και από τὰ δεδομένα τής ανασκαφῆς⁴⁴.

Δ'. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Δέν σκοπεύει τὸ ἄρθρο τουτο, ἐξ αἰτίας του εὐρήματος τής Τσοπάνη Ράχης, νά ἐπεκταθῇ, έδω, σέ προσπάθεια αναθεώρησης τής χρονολογίας στα γνωστά μέχρι σήμερα ἄγγεϊα μιλλεφιόρι, τὰ οποῖα τοποθετούνται από παλιές και σύγχρονες δημοσιεύσεις, κατά κανόνα, στην ἐποχή των αυτοκρατορικῶν χρόνων τής Ρώμης. Ἀπλῶς μόνο σημειώνουμε έδω, ότι ἡ χρονολογία του σκύφου μιλλεφιόρι του Μουσείου Πύλου, μπορεί άνετα νά δοθῇ σέ μιὰ σειρά από ανάλογα γυάλινα ἄγγεϊα, για τὰ οποῖα οἱ γνώσεις μας για τήν ἐποχή τους, δέ βασίζονται σέ ασφαλή ανασκαφικά δεδομένα. Εἰδικά μόνο για τὸν σκύφο μιλλεφιόρι του Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τής Νέας Ὑόρκης, πού αναφέραμε πιὸ πάνω, και τὸν οποῖο ὁ Kisa χρονολογεῖ στο α' μισό του 1ου π. Χ. αιώνα⁴⁵, προτείνουμε νά δεχτῇ ἀδίσταχτα, ἐξαιτίας τής πολύπλευρης με τὸν σκύφο τής Πύλου ὁμοιότητάς του, τήν ἴδια ἀκριβῶς με αὐτὸν χρονολογία, δηλαδή τὸ α' τέταρτο του 2ου π. Χ. αιώνα.

Τὰ ἄγγεϊα μιλλεφιόρι, πρέπει έδω νά σημειωθῇ, ἦταν περιζήτητα στην ἀρχαιότητα. Τόσο αὐτά, ὅπως και μιὰ σειρά ἄλλα διάφορα γυάλινα ἄγγεϊα, θεωρούνταν πολύτιμα και ἦταν ἀσφαλῶς και πανάκριβα. Ἔτσι, δέν εἶναι καθόλου ἀπίθανο νά σκεφτῇ κανεῖς ότι οἱ ἀρχικοὶ κάτοχοί τους, πλούσιοι ἴσως ἄρχοντες και ὕψηλοὶ ἀξιωματοῦχοι, θά φρόντιζαν ἰδιαίτερα για τή διατήρηση και τή διασφάλισή τους. Αὐτά ἴσως ἀργότερα τὰ ἐδῶριζαν κι ὅλας, ἡ και τὰ ξαναπουλοῦσαν, με ἀποτέλεσμα νά κληρονομιοῦνται και νά συνοδεύουν ὕστερα στὸν τάφο, ὅχι πιά τὸν ἀρχικὸ κάτοχο, ἀλλὰ τὸν κληρονόμο του, τής ἐπόμενης ἴσως ἡ και τής μεθεπόμενης γενιᾶς. Ἐπειδὴ, ἰδιαίτερα ἡ ποιότητα του σκύφου μιλλεφιόρι τής Πύλου, φανερώνει ότι δέν εἶναι ἔργο πειραματικοῦ σταδίου πρόσφατης τεχνικῆς, ἀλλὰ ἀντίθετα δημιούργημα ἐξελιγμένης τεχνοτροπίας, πού προϋποθέτει μαστορική πείρα και καλλιτεχνική παράδοση μιᾶς ἡ και δυὸ τουλάχιστον γενεῶν, θά πρέπει ἴσως νά ὑπολογίζουμε ἕνα μεγαλύτερο ἀκόμα ἀνέβασμα τής χρονολογίας για τήν ἀρχή τής κατασκευῆς τέτοιου εἶδους γυάλινων ἄγγεϊων, πού δέν εἶναι ἀπίθανο νά φτάνη και ὡς τὰ πρῶτα χρόνια τής ἐλληνικῆς Πτολεμαϊκῆς Ἀλεξάνδρειας.

42. Βλ. Not. Scavi, 1925, σ. 90. Για τήν ἀλλαγῇ τής χρονολόγησης του πινακίου από την Weinberg, βλ. δ.π.π. σ. 34.

43. Βλ. Not. Scavi, δ.π.π. σ. 86 και 90.

44. Βλ. Not. Scavi, δ.π.π. σ. 87. Σχετικά με τὸ νόμισμα, δ.π.π. σ. 89, σημειώνεται τὸ ἐξῆς: «Una moneta non chiaramente riconoscibile per la sua corrosione, che appare però essere un medio bronzo dell' Impero Romano, portatovi forse dai precedenti visitatori della tomba».

45. Βλ. Kisa, δ.π.π. σ. 519.

Ἡ ἀνασκαφή τοῦ ἐλληνιστικοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη, ἔδωσε τρεῖς γυάλινους σκύφους πρώτης ποιότητας, πὺν ἀνήκουν σὲ ἰσάριθμες γνωστὲς διαφορετικὲς κατηγορίες χυτῶν γυάλινων ἀγγείων· συνάμα πρόσφερε γιὰ τὴν κατηγορία τῶν μίλλεφιόρι, ὅπως ἐκτέθηκε παραπάνω, μιὰ καινούρια χρονολογία, ἀναμφισβήτητα ἀκριβέστερη καὶ σημαντικὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἴσαμε τώρα παραδεκτὴ.

Εἰδικὰ γιὰ τὴν κατηγορία τῶν ἀγγείων μίλλεφιόρι, μπορεῖ νὰ εἰπωθῇ συμπερασματικά, ὅτι τὸ ὅλο θέμα διερευνήσῃ τους, συνοψίζεται στὰ παρακάτω:

Στὴν ἀναζήτηση καὶ ἐξέταση τῶν προδρόμων τους.

Στὴ συστηματικότερη παρακολούθηση τῆς σταδιακῆς προόδου καὶ ἐξέλιξης τῆς ἰδιόμορφης τεχνικῆς τους, τόσο στὴν πρώτη ἐμφάνισή τους μέσα στὰ παλιὰ φαραωνικὰ ἐργαστήρια, ὅσο καὶ στὴν κατοπινὴ καὶ κύρια φάση τους, ἀπὸ τὴν ἐλληνιστικὴ περίοδο, ἴσαμε καὶ τὴν ἐποχὴ τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος κι ἀκόμα ὡς καὶ τὸν ἑβδομο μεταχριστιανικὸ αἰῶνα πὺν ἐμφανίζονται τὰ τελευταῖα δείγματα τῆς τεχνικῆς αὐτῆς⁴⁶.

Στὴν προσπάθεια πὺν συγκεκριμένου προσδιορισμοῦ τοῦ χρόνου κατασκευῆς τους, πὺν μπορεῖ καὶ νὰ μὴν εἶναι πάντοτε ὁ ἴδιος μὲ ἐκεῖνον, λ.χ. πὺν δέχονται τὰ συγκτερίσματά τους σὲ σύγχρονο τάφο⁴⁷.

Στὸν ἐντοπισμὸ τῶν πιθανῶν κέντρων κατασκευῆς τους, πὺν θὰ πρέπη νὰ ἀναζητηθοῦν κατὰ κύριο λόγο, στίς πρωτεύουσες τῶν ἐλληνιστικῶν βασιλείων τῶν Διαδόχων, μὲ ἐπίκεντρο πάντως τὴν Ἀλεξάνδρεια τῶν Πτολεμαίων, ὅπου γνωστὸ εἶναι ὅτι πῆραν καταπληκτικὴ ἀνάπτυξη τὰ βασιλικά βιοτεχνικὰ ἐργαστήρια παραγωγῆς καὶ ἐπεξεργασίας γυαλιοῦ καὶ τὰ ὅποια εὐλογο καὶ φυσικὸ εἶναι νὰ συνέχισαν τὸ ἔργο τους καὶ μετὰ τὴ ρωμαϊκὴ κατοχὴ, ἴσαμε καὶ τοὺς χρόνους τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος ἀκόμα⁴⁸.

Στὴ συστηματικότερη ἐξέταση τῶν πληροφοριῶν πὺν ἔσωσαν οἱ ἀρχαῖες πηγές, ἐλληνικὲς καὶ λατινικὲς, γενικὰ γιὰ τὰ γυάλινα ἀγγεῖα, μὲ σκοπὸ τὴν πληρέστερη συσχέτιση καὶ ταύτιση τῶν σχετικῶν χαρακτηρισμῶν, ὀνομασιῶν ἢ καὶ περιγραφῶν, μὲ τὰ δείγματα γυαλιῶν τοῦ ἀρχαίου κόσμου πὺν ἔχουν ὡς τώρα βρεθῇ⁴⁹.

Στὴν ἀποφυγὴ καὶ γιὰ τὰ γυαλιά, τοῦ εὐκόλου, ἐπικίνδунου καὶ ἀόριστου χαρακτηρισμοῦ, «ρωμαϊκό». Καὶ τοῦτο, γιὰτὶ ἀβασάνιστα συνηθίσαμε νὰ συνδέουμε μὲ τοὺς Ρωμαίους, ἀποκλειστικὰ ὅ,τι εἶναι σχετικὸ μὲ τὸ γυαλί, σὲ χρῆση καὶ τεχνικὴ.

Τελειώνοντας τὸ ἄρθρο αὐτὸ ἄς ἐπιτραπῇ νὰ θυμίσουμε, ὅτι τὸ πλῆθος τῶν γυά-

46. Γιὰ τὴν ἰδιάζουσα τεχνικὴ τοῦ τρόπου κατασκευῆς ἀγγείων μίλλεφιόρι, καθὼς καὶ γιὰ τὴ γυαλοψηφοθετικὴ τεχνοτροπία (Mosaikglass) βλ. τὸ ἄρθρο τοῦ Frederic Schuler, *Ancient Glass-making Techniques (The Molding Process)* στὸ *Archaeology* 12 (1959) σ. 47 - 52.

47. Οἱ ἔρευνες πὺν, ὅπως γνωρίζουμε, βρίσκονται σὲ ἐξέλιξη στὸ Corning Museum of Glass, γιὰ τὴ χρονολόγηση γυάλινων ἀρχαίων ἀντικειμένων, βασισμένες σὲ νέες σύγχρονες μεθόδους, ἴσως νὰ συμβάλουν σημαντικὰ στὴν προώθηση τοῦ θέματος, παράλληλα μὲ τὰ καθαρὰ ἀρχαιολογικὰ κριτήρια καὶ δεδομένα.

48. Γιὰ μερικὰ δείγματα ἀπὸ ἀγγεῖα μίλλεφιόρι τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος, βλ. *Denkmäler der Römischen Köln III* (1958) : *Römisches Buntglas im Köln*, σ. 20.

49. Βασικὸ πάντα γιὰ τὴ συγκέντρωση τῶν πηγῶν καὶ τὴ διερεύνηση τοῦ θέματος, παραμένει τὸ τρίτομο ἔργο τοῦ Anton Kisa, *Das Glas im Altertume*, Λειψία 1908.

λινων ἀγγείων πού ἀποκαλύφθηκαν στὴν Πομπηῖα καὶ πού σώθηκαν μόνο καὶ μόνο γιατί νεκρώθηκε ἡ πόλη, προτοῦ αὐτὰ ἀπὸ τὴ χρήση τοὺς θρυμματιστοῦν, δὲν ἀποδείχνει ὅτι οἱ Ρωμαῖοι καὶ πολὺ περισσότερο, παλιότερα, οἱ ἀρχαῖοι κάτοικοι τῆς Ἰταλικῆς χερσονήσου, ἀκόμα κι ἀπὸ τὸν 5ο καὶ τὸν 4ο π. Χ. αἰῶνα καὶ κάτω, ἔκαναν τάχα χρήση τοῦ γυαλιοῦ καὶ τ' ἀγαποῦσαν περισσότερο ἀπὸ τοὺς σύγχρονούς τοὺς τότε Ἕλληνες. Ἐξ ἄλλου δὲν μεταφυτεύεται εὐκολα, καὶ μάλιστα μὲ ἐπιτυχία, ἡ τεχνικὴ παράδοση καὶ ἡ μαστορικὴ γνώση καὶ ἡ πείρα σὲ ἄλλον τόπο καὶ σὲ ἄλλο λαό.

Ἡ ἐλληνικὴ Ἀλεξάνδρεια ἦταν καὶ ἔμεινε, φαίνεται γιὰ αἰῶνες, γυαλοπλαστικὸ κέντρο τῆς ἀρχαιότητος. Ὡστόσο, καὶ τὴν ὅποιαν μορφῆς μεταφύτευση, στὴ συγκεκριμένη περίπτωση τοῦ γυαλιοῦ, ἀπὸ τὰ ἐλληνιστικὰ κέντρα στοὺς τόπους τῆς ἰταλικῆς γῆς, θὰ πρέπη πάντοτε νὰ τὴ βλέπουμε μέσα στὰ πλαίσια τοῦ πυκνοῦ, ζωντανοῦ καὶ ἀκμαίου τότε ἰταλιωτικοῦ ἐλληνικοῦ στοιχείου, πού καὶ στὴν Ἰταλία δημιούργησε περίτεχνα κομψοτεχνήματα, γιὰ στόλισμα καὶ χρήση, κερδίζοντας νέα θέλγητρα ἀπὸ τὸ παιχνίδισμα πού κάνει ἡ πολυχρωμία μὲ τὸ φῶς, καθὼς χύνεται στὴ διαφάνεια τῆς γυάλινης μάζας.

Γ. Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΜΕΛΕΤΩΝ

“ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΑ,,

Dédié à Gisela Richter

A'. STATUE D'UN HOMME DRAPÉ À L'HIMATION

(Planches 1—6)

Dans un des magasins les plus encombrés et les moins accessibles du Musée National a été oubliée, qui sait depuis combien d'années, cette statue acéphale d'un homme vêtu de l'himation. A première vue on y reconnaît une oeuvre originale, parmi les plus rares de son époque. Après la guerre la démolition des anciens magasins a nécessité son transport avec quantité d'autres marbres dans un des nouveaux magasins du Musée, d'où on l'a remonté pour l'exposer dans la Salle des sculptures hellénistiques.

La provenance athénienne est près probable; du fait qu'il s'agit d'une statue peu facilement transportable, et qui était alors considérée comme presque dépourvue de valeur.

La façon dont sont rendus les plis de l'himation dont un pan tombe devant le corps,—l'autre étant soutenu par le bras gauche, et suivant la verticale du corps—est personnelle et rare. Entre ces beaux parties du vêtement la jambe gauche, fléchie, couverte par une surface laissée lisse, sans plis, forme un contraste avec la lourdeur de l'étoffe.

On doit conclure à un support de la statue, mais discret, placé très probablement près de la jambe droite. Il devait avoir une forme cylindrique et moins lourde que chez le « philosophe » des Delphes; un tel appui était peut-être représenté pour notre statue. Une autre possibilité est l'attitude de l'homme drapé de Délos, avec le genou fléchi et posé sur les deux pieds, sans appui (Michalowski, Délos 13, pls. 42 - 44).

On s'en rend compte surtout par la chair molle du bras gauche qui indique l'âge avancé et aussi par la nudité complète de ce bras, qui semble exclure une autre profession. Il est étonnant pourtant qu'il ne prenne pas appui des deux pieds, d'une façon lourde, avec la négligence habituelle des philosophes, mais qu'il soit représenté avec l'une des jambes fléchie.

La statue était destinée à être vue de tous les côtés. Pourtant la face et le côté droit, travaillés avec plus de soin étaient les plus accessibles au regard. On est ainsi amené à l'hypothèse qu'elle représentait plutôt un Stoïcien ou un Epicurien qu'un Cynique. Il semble que la statue n'ait pas été copiée à l'époque romaine.

L'attitude rappelle la stèle - portrait de Budapest (Horn, Gewandstatuen pl. I. Picard, Man. IV, 2b, 1306 note 2 et fig. 513), une oeuvre animée du II^e siècle av. J. C. (d'après Buschor, Hell. Bildn. p. 9, 32), un peu antérieure à l'autre, la stèle-portrait attique de Vienne, avec la figure du jeune homme unique, ravissante, de

style centrifuge (Buschor, Das Porträt 124, fig. 84. Du même H. B. 26, 32, 36, fig. 8).

Notre statue, malgré l'emphase des plis, garde encore une unité de rythme, un équilibre qui nous oblige à ne pas nous éloigner du III^e siècle av. J. C. Si le philosophe représenté tenait un bâton cela serait dans la main droite. La verticale correspondrait ainsi à la descente de l'himation au côté gauche. Une autre possibilité est qu'il tendait la main droite, dans le geste de l'orateur, s'il ne tenait pas un cylindre. Un tel objet se voit dans la main gauche baissée d'un homme représenté sur une petite stèle - portrait du Musée National, provenant de l'île d'Anaphé. E. Pfuhl l'avait considéré comme intéressante, vu la grande rareté des statues - portraits hellénistiques (ici Pls. 6 a - b).

Cet homme est apparenté à la statue que nous publions ici par la façon dont le Spielbein couvert par la surface lisse de l'himation, est placé du côté où l'étoffe tombe des épaules. L'animation de l'anatomie, l'attitude mouvementée, la structure organique du corps sont encore empreints de la fièvre hellénistique.

Devant cette modeste oeuvre insulaire la statue du Musée National se distingue par son originalité. Elle est faite à une époque créatrice, dans la ville ancienne où était enraciné le type de la statue du philosophe et du poète, debout ou assis. Son air dominateur vient de la confiance du sage qui est « vraiment riche » et auquel s'adressent tant de gens, mûs par le désir de la connaissance et du dialogue, attendant qu'il lève la main dans le geste qui accompagne sa parole.

B'. TÊTE - PORTRAIT D'UN POÈTE
(Planches 7 - 11)

Trouvaille ancienne cette tête - portrait du Musée National, un des plus rares originaux de l'époque hellénistique, a été jusqu' à présent, d'une façon inexplicable, oubliée par la recherche.

Elle provient des fouilles de feu Kyriakos Mylonas dans le portique d'Attale en 1898 et a été inventoriée plus tard, vers 1910 sous le No 3266.

La partie haute de la tête a été cassée verticalement. Il est cependant exclu que le fragment qui manque ait été rapporté en marbre ou en plâtre. La surface est conservée dans un état relativement satisfaisant et — quelle fortune rare! — le nez est conservé intact. Quelques tâches noires gâtent l'impression, surtout les traces de rouille sous le menton.

Les cheveux encadrent le visage en masse, d'une manière « picturale », avec une négligence étudiée, plus prononcée que chez la tête hellénistique du prêtre couronné du Musée Nat. (No 351. Hafner, Späthellenish. Bildnis: pl. 104). Il manque l'extrémité des boucles qui couvraient l'oreille gauche, rendue pour cette raison d'une façon sommaire. Les yeux représentés plutôt petits sont ombrés par les sourcils gonflés, un « ἐπισχύδιον » se forme au dessus du nez. Le regard, sans but précis, est concentré sur un point, tourné vers l'intérieur.

Qu'il s'agit d'une oeuvre originale la partie supérieure du visage suffirait à le prouver. Cette impression est assurée si on examine aussi le nez, un peu acquilin, les lèvres minces qui ne s'unissent pas, témoins d'un caractère foncièrement doux, peu volontaire, qui suggère la fin d'une époque.

Du côté gauche on distingue mieux la légère proéminence de la lèvre supérieure, qui fait penser à un défaut d'articulation, à un léger bégaiement.

Vu latéralement, du côté gauche, il paraît plus jeune que de face. Il doit à peine avoir passé la cinquantaine ; l'expérience de la vie lui a laissé moins une dureté, qu'un scepticisme et le besoin de la solitude, mêlé à une inquiétude de l'esprit.

Par le travail de la tête c'est vers Athènes qu'on ait conduit : noblesse de la personne représentée, absence de l'exaltation hellénistique. Mais le marbre n'est pas attique, d'après l'opinion des sculpteurs du Musée. E. Langlotz le considère comme pergamenien, ce qui conviendrait au lieu de la trouvaille, le portique d'Attale II. C'est le nom de ce roi qui vient d'abord à l'esprit, quand on recherche une identification. Pourtant la chevelure n'a rien de commun, non seulement avec la soi-disante tête - portrait d'Attale II (Buschor, H. B. fig. 29), mais avec aucun des portraits des princes hellénistiques.

Une autre hypothèse a été suggérée à cause de la largeur du cou : la tête pouvait provenir d'une stèle double hermaïque. Malgré l'opinion courante, que les hermès doubles à têtes - portraits ne commencent pas avant le II^e siècle après J. C. (K. Schefold, *Bildnisse* 196), nous avons prié le sculpteur des Musées Grecs Nik. Perantinos d'entreprendre une restauration de la tête - entière, d'après les éléments offerts par elle-même. Le résultat a été instructif : d'abord la tête a dû être un peu plus grande que nature, et il est exclu qu'elle provienne d'une stèle - portrait du type de la stèle de Vienne (Buschor, H. B. fig. 8. *Das Porträt*, fig. 84), ni mêmes d'un hermès double.

L'homme représenté devait être légèrement tourné vers gauche et un peu courbé en avant (comparer l'aspect peu favorable de la Pl. 10a à celui des Pls. 7 - 8a). Il était représenté assis dans le type des philosophes et des poètes, portant peut-être la main droite vers la joue où à distance comme Posidippe. Qu'il s'agit d'un portrait de ce poète, si populaire à Athènes, renouvelé par un sculpteur du II^e siècle, serait néanmoins une hypothèse téméraire.

Toute l'exécution de la tête a été faite du dehors. Le sculpteur a modelé la surface sans penser à la structure organique, au squelette de la tête, comme l'avait fait le créateur de la tête du prêtre couronné. Plus ancienne, notre tête - portrait est si unique qu'au lieu de procéder par comparaisons, on doit se concentrer sur le témoignage du style. C'est vers le milieu du II^e siècle qu'il invite à dater l'oeuvre.

On pourrait aussi penser que cette statue - portrait d'un poète et non d'un philosophe, de quelqu'un qui fut populaire à Athènes, a été offerte à la ville par Attale II lui-même (rappelons qu'il était élève de Carnéade), pour orner le portique érigé par lui pendant les années de son règne (159 - 139 av. J. C.).

D'une tête - portrait semblable dérive probablement un original du I^{er} siècle, dont trois copies sont connues, deux au Latran et un à Copenhague (Virgil d'après V. H. Poulsen, *Vergil* pl. 4 - 5). Il s'agit cependant d'une autre personne que celle que représente la tête du Portique d'Attale.

Celle-ci reflète un type de l'époque hellénistique. On s'en rend compte par le visage rasé qui exclut un philosophe. A un poète de la comédie nouvelle fait songer la parenté physionomique avec Menandre et « Diphilos ». Mais l'identi-

cation est difficile entre les 64 poètes mentionnés de la Comédie nouvelle. On penserait à Philémon, si goûté des Athéniens, mais pourquoi serait-il représenté si jeune, lui qui a vécu si longuement? (Ce qui a même provoqué l'identification avec Pseudo - Seneca).

Cette rareté des têtes - portraits d'Athènes du II^e siècle av. J. C. peut - être expliquée par les catastrophes provoqués par le sac de Sylla (86 av. J. C.). Nous avons au contraire assez de portraits athéniens du I^{er} siècle, originaux et copies, qui montrent la continuité de la vie artistique d'Athènes, malgré le marasme de l'activité politique.

Même si la tête est inspirée d'une création du III^e siècle, le sculpteur a su la renouveler ; il a exprimé la chaleur des oeuvres hellénistiques, mais en unissant la concentration avec le mouvement et avec le déplacement des axes ; il a montré en la tempérant une exaltation intérieure, pour l'adapter à la tradition athénienne de noblesse et de distinction.

SEMNI KAROUZOU

1. Je remercie vivement Mr. C. Siebert, membre de l'Ecole Française d'Athènes, qui a eu l'obligeance de mettre au point le texte français de ce sommaire,

ALLEGORIC REPRESENTATION OF LIFE AS «ΚΑΙΡΟΣ» IN A POSTBYZANTINE FRESCO, IN CHIOS

(Plates 14-19; Sketch 1)

In a fresco, in the byzantine church of the Holy Virgin (Panaghia Krina) on the island of Chios, a work of the painter Michael Chomatzas (1734), the ancient allegoric personification of «Kairos» is represented as a naked youth holding a pair of scales in one hand, and seized by the forelock by a richly dressed man (Pl. 14).

This theme originated in ancient Greece, but survived in the Middle Ages. Some representations of Kairos (Time) are known in byzantine art, and some related literary creations from the same period are also known (poems and epigrams). Muñoz first identified as the ancient allegoric figure of Kairos the well known marble relief of the Cathedral of Torcello, and showed its connection with a poem of Theodore Prodromos (12th cent.). The fresco in Chios, until now unknown, confirms Muñoz's hypothesis since a long inscription with the same poem unaltered appears near the figures. The original conception of the Kairos personification as opportunity, was transformed in byzantine times to symbolize the pleasures of life. With this meaning and with the new name of «Βίος» (Life) it is also represented in the Chios fresco. The poem, and the figures there, have an instructive character, emphasizing the vanity of life.

CHAR. BOURAS

DER « RAUB DER HELENA »

EINE MYTHOLOGISCHE DARSTELLUNG DES 7. JHD. AUS KRETA

(Taf. 20 - 22)

Dar hier veröffentliche (Taf. 20 - 21a) dädalische Tonrelief der Sammlung Metaxas in Herakleion stammt aus Aphrati ; es zeigt eine frontal stehende, nackte Frau in der Mitte, links und rechts zwei unbändige, nackte Männer, die sie mit beiden Händen an Unter- und Oberarm gefasst haben. Die ausführliche Beschreibung des Reliefs führt weiter zu dem Schluss, dass es von einer Matrize für getriebene Bleche in wagrechten Streifen abgeformt wurde, wofür Masse, Relieferhöhung und Rahmenornamente sprechen.

Die anschliessende Untersuchung der bekannten Reihe thematisch ähnlicher, archaischer Darstellungen, die mit dem ersten Raub Helena's in Verbindung gebracht wurden, führt uns zu einer Unterscheidung in drei Gruppen auf Grund typologischer und teilweise inhaltlicher Momente :

Die erste Gruppe « Befreiung Helena's durch die Dioskuren » wird durch die uns bei Pausanias überlieferte Szene der Kypselos - Lade und die Darstellung eines protokorinthischen Aryballos in Oxford gebildet. Da das Raubschema unter den archaischen Darstellungen diese Mythos einem festen Typus folgt, möchte man sich die v. Massowsche Rekonstruktion der Szene in der Stellung der Figuren anders vorstellen (Stehende Helena zwischen ihren Brüdern). Bei der Interpretation des Oxforder Vasenbildes scheint eine Benennung der neben dem Palladion befindlichen kleinen Gestalt als Aithra nicht ausgeschlossen.

Die zweite Gruppe ist, der charakteristischen Erzählungsweise der archaischen Zeit folgend, durch die Verbindung zweier, zeitlich an sich getrennter Vorgänge bestimmt. Dargestellt ist der Raub Helena's durch Theseus und Peirithoos, sowie ihre Befreiung durch die Dioskuren (Protokorinthischer Aryballos im Louvre, Panzer in Olympia).

Die Bilder der dritten Gruppe sind unter sich typologisch ähnlich ; sie zeigen eine Frau zwischen zwei Männern, wie unser Relief. Fragt man nach dem Inhalt dieser Szenen, ob sie den Raub oder die Befreiung Helena's meinen, so bleibt die Antwort unsicher. Da der Raub das bedeutendste Ereignis dieses Mythos war und literarisch überliefert ist, könnten mindestens einige Szenen, die Züge einer gewaltamen Handlung betont aufweisen (bei unserem Relief am deutlichsten), demnach als Raub der Helena durch Theseus und Peirithoos interpretiert werden. Von diesen Denkmälern haben zwei Bronzebleche aus Olympia und ein Goldblech aus Kreta charakteristische Ähnlichkeiten mit dem Tonrelief Metaxas ; die Frontalität und Nacktheit der Frau (Bronzebleche in Olympia und Tonrelief Metaxas) sowie der Thron (Goldblech) deuten an, dass Helena in der früheren Zeit auf der

Peloponnes und in Kreta, wie schon Kunze hervorgehoben hat, ihren göttlichen Charakter noch bewahrt.

Zuletzt wird die Frage nach der Datierung des Goldbleches im Museum Herakleion und des Tonreliefs Metaxas behandelt. Das erste muss gleichzeitig mit den "Aristaios"-Platten aus Argos-Perachora sein; die enge stylistische Ähnlichkeit des zweiten mit dem Halsbild der Oinochoe aus Aphrati sprechen für eine Datierung kurz vor der Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr.

G. I. DESPINIS

INSCRIPTIONS D'OROPPOS

(Planche 23; Plan 1)

Le premier texte est un fragment de dédicace d'Aristomède de Phères, datant de 350 environ av. J.C. Le dédicant fut l'ami du Macédonien Amyntas, fils d'Antiochos et l'ayant accompagné quand celui-ci prit la fuite après la mort de Philippe II, il passa avec lui et d'autres Grecs comme transfuge dans le camp de Darius.

En ce qui concerne l'offrande à Amphiaraios, il l'aurait consacrée lors d'une visite à l'Amphiaraiion, effectuée au cours du voyage que le « roi » de Macédoine Amyntas, fils de Perdikkas et son ami Amyntas, fils d'Antiochos avaient entrepris, en sa compagnie probablement, dans le Sud de la Grèce. Ce voyage est attesté par les inscriptions IG VII 3055, 4250, 4251.

Le second texte est une proxénie d'Oropos, datant de la seconde moitié du III^e siècle av. J. C. Bien que ce décret ne présente rien de particulier, il est intéressant en ce qui concerne les rapprochements prosopographiques et l'analyse du système selon lequel les Oropiens dataient leurs documents.

BASILE CHR. PETRACOS

RELIEF DE LEROS

(Planches 24-29)

Ce relief (Pl. 24) a été trouvé à Hagia Marina et fait partie actuellement de la Collection archéologique de Leros (Dimensions: H. 0,285 m., L. 0,49 m.).

Le corps est une réplique d'un des Héros de la frise est du Parthénon (Pl. 25 α - β), tandis que la tête, d'un type courant aux reliefs de la fin du Vème et de la première moitié du IVème siècle a. J. Chr., se rapproche par sa structure, de la tête faisant partie de la Collection Harry Fett (Pl. 27 α), près d'Oslo.

Mais la tête de la Collection H. Fett possède en plus les éléments plastiques concis, qui caractérisent l'art statuaire de la première moitié de IVème siècle a. J. Chr.

Quant à notre tête (Pl. 26), l'inquiétude qui se manifeste surtout à la structure floue de la chevelure (on ne distingue pas les lignes de la coiffure), indique ce début d'une transition qui, en un quart de siècle, nous amènera au style de la fin de la période classique (tête de Sophocles Pl. 27 β).

Sur ces données, nous pouvons dater la tête du «Vieillard de Leros» du troisième quart du IVème siècle a. J. Chr.

GR. CONSTANTINOPOULOS

INSCRIPTION DE RHODES

(Planche 30)

Cette inscription de donation a été trouvée dans la ville de Rhodes et nous pouvons la dater de la fin du III^{ème} siècle ou du début du II^{ème} siècle a. J. Chr.

Il s'agit d'une Société religieuse, de la Rhodes antique, dont le nom n'est pas connu.

Les donateurs ont fourni de l'argent pour la construction d'une enceinte(?).

Le terme «lieu» (τόπος) se retrouve 4 fois dans les inscriptions rhodiennes, sous la même signification.

Par les expressions «au cours de chaque cérémonie, sur l'emplacement même désigné sous le nom de «lieu» on honorait les donateurs en faisant leur éloge» et le paragraphe de Diodore XX, 100,4,— Les rhodiens après le siège de Démétrios, ont reconstruit le théâtre, les tronçons de murailles endommagées pendant le siège et «des autres lieux ce qui était détruit», il est clair qu'avec le terme «lieu» on désigne un sanctuaire consacré au culte des morts, où s'assemblaient les membres de la société pour vaquer en commun aux cérémonies.

GR. CONSTANTINOPOULOS

EINE ZWEISEITIGE IKONE DER MUTTERGOTTES HODEGETRIA UND DES HEILIGEN NIKOLAUS AUS RHODOS

(Tafeln 31-36; Beil. A'-B')

Auf der Insel Rhodos sind fünf zweiseitige Ikonen bekannt: 1) Hodegetria und Heiligen Nikolaus. 2) Christus und Kreuzigung. 3) Hodegetria und Kreuzigung. 4) Hodegetria und Geburt Mariä und 5) Marientod und Kreuz mit den Symbolen des Leidens.

Hier folgt eine Würdigung der 1. Ikone der Hodegetria und des Heiligen Nikolaus.

Die Hodegetria, mit den Brustbildern der zwei Erzengel zu derer Rechten und Linken, könnte nach ihren ikonographischen Kennzeichen für eine Nachbildung der berühmten achiropoietos Ikone von Konstantinopel gehalten werden, wie der, nach Grabar, ihr ähnlicher Typus im Psalter Hamilton zeigt.

Auf der Rückseite der Ikone befinden sich auf zwei Schichten aus verschiedenen Epochen die Darstellungen des Heiligen Nikolaus, im gewöhnlichen Typus, mit den Brustbildern Christus und Panaghia, links und rechts seines Kopfes, die dem Heiligen das Evangelium und das Omophorion reichen.

Die Hodegetria und der erste Heilige Nikolaus zeigen die charakteristischen Züge des XIV. Jahrhunderts.

Die Hodegetria ist in Technik und Stil der zweiseitigen Ochriden-Ikone der Seelenretterin und Verkündigung hauptsächlich sowie einigen Figuren der Fresken und Mosaiken der Chorakirche in Konstantinopel nahe verwandt.

Der Heilige Nikolaus ähnelt einigen Fresken des Parecclesium der Chorakirche und der Kirche des Heiligen Nikolaus Orphanos in Thessaloniki und auch dem späteren Heiligen Nikolaus auf der Rückseite der Dreihändigen Muttergottes von Chilandari.

Die mit den oben genannten Werken bestehende Verwandtschaft wie auch die einzelnen Besonderheiten beider Darstellungen, die wir zu den schönsten der Palaeologenzeit rechnen können, erlauben sie in das zweite Viertel des XIV. Jahrhunderts zu datieren und der Schule von Konstantinopel zuzuschreiben.

Das Verhältnis zwischen den beiden Seiten der Ikone ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Aber viele Kennzeichen und Anlagen, wie die gleiche, wie es scheint, Vorbereitung des Holzes und der Ton des Goldgrundes auf beiden Seiten, die ähnliche Technik und der sehr malerische Stil, die Zeichnung, die Auffassung der Komposition der monumentalen Figuren, die Farbgebung, der Ausdruck der Gesichter, dieselbe Wärme und Lieblichkeit und endlich viele Ähnlichkeiten der einzelnen Gesichtszüge lassen annehmen, dass die beide Darstellungen zu gleicher Zeit entstanden und auch von dem selben Maler gemalt sind.

Die spätere Darstellung des Heiligen Nikolaus, also die Übermalung, ist sicher eine Kopie im linearen Stil des palaeologischen Vorbildes der Ikone. Sie wird als ein Werk eines starken, eigentümlichen Manierismus, zwischen den letzten Jahren der Palaeologenperiode und dem Anfang der Kretischen Schule angesehen, von einem provinziellen, etwas volkstümlichen Maler um Fünfzehnhundert gemalt.

M. ACHIMASTOU

SUR QUELQUES SCULPTURES ACQUISES PAR LES MUSÉES DE RHODES ET DE COS APRÈS LA DERNIÈRE GUERRE

(Planches 37-42)

L'auteur traite de huit sculptures au Musée de Rhodes et deux au Musée de Cos dont la majorité fut acquise par ces Musées durant son séjour au Dodécanèse comme Epimélète entre les années 1948 et 1954 et deux entrèrent ces Musées après 1954.

Ces sculptures varient de dimensions, de qualité et de date. Presque toutes pourtant appartiennent à l'époque hellénistique, sauf la Niké BE 1174 qui date encore de la fin de l'époque classique. Une statuette est en bronze (Zeus BE 1112 du Musée de Rhodes), les autres oeuvres sont toutes en marbre.

G. DONTAS

EIN RELIEFFRAGMENT AUS VELANIDEZA

(Tafeln 43-46; Zeichnung 1)

Das hier veröffentlichte Relieffragment, das aus zwei Stücken, einem seit langem bekannten und einem erst in den letzten Jahren zufällig ans Licht gekommenen, zusammengesetzt ist (Nat. Mus. Nr. 88+4469) stammt aus Velanideza, dem alten attischen Demos Fhygaie (Taf. 13a).

Es zeigt eine in Dreiviertelansicht sitzende, aller Wahrscheinlichkeit nach, männliche Figur. Sie ist nur mit einem Himation bekleidet, dessen Falten auf den bedeckten Körperteilen wellenartig, auf den vom linken Arm herabhängenden Teilen des Gewandes leicht geschwungen angegeben sind. Ihre Modellierung, bei der Relieferhöhungen und eingeritzte Linien nebeneinander verwendet werden, gibt diesem Flachrelief eine besonders «plastisch-lineare» Erscheinung. Mit der berechneten Einordnung der Reliefebenen, der verschiedenen Modellierung der Arme und dem Fehlen von harten Übergängen, gewinnt der Künstler die Möglichkeit einen vollplastischen Charakter diesem flachen Relief zu geben.

Die breiten wellenartigen Falten, ein, seines Herkunft nach ionisches Element, hat Parallelen auf attischen Werken nach 510 v. Chr. wie z. B. dem kleinen Korentorso von der Akropolis Nr. 584, den Figuren der älteren Pulopulos-Basis, so wie auf Bildern des Euthymides (Taf. 43b x. 46b). Die fortgeschrittene plastische Auffassung der ganzen Figur und die Zierlichkeit der Einzelformen (in einer strengeren Stufe noch gehalten) sprechen für eine Datierung am Anfang des letzten Jahrzehntes des 6. Jhds.

Ein Vergleich mit ähnlichen Formen auf gleichzeitigen ionischen Werken (Taf. 45b-d) macht die Verschiedenheit unseres Reliefs. Die Klarheit der Form, die deutliche Durchführung der Umrisse zeigen, dass es sich hier um ein attisches Werk handelt.

Da unsere breite Stele in einer Gegend gefunden worden ist, wo ein archaischer Friedhof lag, ist es sehr wahrscheinlich, sie als Grabstele anzusehen. Es ist sicher, dass damals in Attika breite Grabstelen vorhanden waren, auf denen der Tote wahrscheinlich sitzend dargestellt wurde. Das entspricht der in Attika nicht unbekannten Auffassung der Heroisierung des Toten; man muss das Phänomen aber in Zusammenhang mit dem bedeutenden ionischen Beitrag zur Entstehung neuer Motive auf Grabstelen der 2. Hälfte des 6. Jhds. in Attika untersuchen. Es ist bemerkenswert dass die Stele aus Anabyssos mit einer wahrscheinlich sitzenden Figur, ionische Eigenart zeigt, während die verschollene breite Stele der Lampito (die Basis erhalten) von einem Samier aufgestellt wurde. Wenn man die wenigen ionischen Grabstelen mit sitzenden Figuren aus der 2. Hälfte des 6. Jhds. einzuzählt, stellt sich unverzüglich die Frage: Sind es Ionier, die in dieser Zeit ihre Grabstelen am liebsten mit sitzenden Figuren geschmückt haben?

J. PAPAPOSTOLU

FRAGMENT OF AN INCISED GRAVESTELE

(Plates 47-48)

The fragment from the lower part of an archaic gravestone with part of an incised figure of a standing man is an old acquisition of the National Museum.

The pentelic marble gives evidence of its Attic provenience. Originally, an horizontal incised line separated the figure of the dead man from the lower part. Perhaps at this point there was a panel with some kind of decoration, though no trace of incision or colour has survived.

Consideration of the evolution of the form of the feet from the beginning to the end of the sixth century, enables us to date the stele at the end of the archaic period. The feet are very similar in style to those of the statue of the Acropolis No 136 and of the figures on the Peithinos cup in Berlin, belonging to the same period.

Thus the stele must be considered as one of the last Attic archaic gravestones.

An incised figure has much to do with painting, since it consists of mere design incorporating colour for the background and inner details. And it is known that painting flourished at the end of the sixth century, a period which gave us excellent incised and painted gravestones.

Artists of incised works might have been sculptors, and it is equally probable that they were also painters.

J. PAPADOPOULOS

COPY OF A CLASSICAL STATUE

(P l a t e s 49 - 52)

In an article published in 1953 (A M 69-70 p. 67) S. Papaspyridi-Karousou recognises the type of Hephaistos by Alkamenes in a relief of a terracotta lamp in Empedokles Collection in the Nat. Museum of Athens. This Hephaistos was a cult statue in the temple, near the Athenian Agora.

Last year a marble statue of the same type was found in the Nat. Museum. It is a lifesize copy of Hadrianean date.

The pose and rendering of drapepy have many similarities with other works, which are supposed to be Alkamenean ones, especially the type of Athena Cherchel. Many archaeologists believe that this is the type of Athena Hephaisteia, the other cult statue in the same temple.

N. FARAKLAS

INSCRIPTIONS INÉDITES ET REMARQUES SUR DES INSCRIPTIONS PUBLIÉES

(P l a n c h e 53)

A. Inscriptions Attiques

No 1 : Une liste de noms propres datant du IV^{ème} siècle a. J. C. trouvée à Maroussi (= Athmonon). Très probablement il s'agit d'une liste de citoyens de l'ancien dème d'Athmonon ayant participé à une contribution. Ce texte nous fait connaître 67 noms d'Ἀθμονεῖς ainsi que des noms intéressants l'onomastique d'Athènes.

Nos 2, 4 et 6: Épitaphes attiques sans intérêt spécial.

Nos 3 et 5: Deux dédicaces à Déméter et à Corée. La 1^{ère} datant du IV^{ème} siècle a. J. C. contient des noms propres des citoyens Athéniens du dème de Κοίλη. Parmi ces noms on reconnaît le fils de Ἀρχῆνος ἐκ Κοίλης (Pros. Att., no 2526). La deuxième est aussi une dédicace collective datant du II^{ème} siècle a.J.C. très mutilée.

B. Inscriptions d'Oropos

Deux épitaphes de type banal.

C. Inscriptions d'Edéssos

Deux inscriptions honorifiques de l'époque romaine. La 1^{ère} nous fait connaître T. Κλ. Ἀσιατικὸς et des membres de sa famille. La 2^{ème} nous présente des membres de la famille de T. Φλ. Φιλεῖνος (IG, VII, 1866).

D. Inscription de Sparte

Épitaphe banal d'époque tardive.

E. Inscription de Thèbes

Lion servant de monument funéraire et portant l'inscription Φαστιάς. Ce monument selon l'auteur appartient à un Thébain déjà connu, qui fut le responsable de la frappe de certaines monnaies thébaines de la période 379–338 a. J. C.

F. Remarques sur des inscriptions publiés

Nos 1, 2, et 3: Inscriptions attiques.

Nos 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 13: Inscriptions béotiennes (Thèbes et Thespies).

No 12: Inscription d'Achaïe.

No 14: Inscription de Corinthe.

La majorité de ces remarques comportent des corrections à des noms propres.

S. N. KOUMANOUDIS

AN INSCRIPTION FROM TORONE

(P l . 5 4 ; P l a n 1)

An inscription carved on a slab of schist, containing the purchase of a house, was found in Torone of Chalkidiki in the year 1964. It is one of the most typical of that kind. It contains the invocation, the title, the date, the main text, the location of the house, the price, the guarantors and the witnesses.

The form of the letters, certain grammatical types and mainly the resemblance to the inscriptions from Olynthus related to the purchase of houses, place this inscription chronologically to the first decades of the fourth century.

This inscription has many similarities to the same inscriptions from Olynthus and other places from Chalkidiki while it has basic differences with inscriptions from other places especially from Amphipolis. The price of the house is given with symbols some of which are found only at Chalkidiki, as for instance the symbol 8.

MARY KARAMANOLI - SIGANIDIS

THE RESIDENCE OF THE LATIN ARCHBISHOP IN CORFU

(Plates 55 - 56)

In 1630-31, a palazzo was built for one of the counsellors in the recently fortified (late 16th century) city of Corfu. A year later, it became the official residence of the Latin Archbishops of the island. Among the first residents, Archbishop Carolus Labia (1659-1678) was responsible for most of the building's embellishments. In the Vatican there exists a picture by a Greek painter, commissioned by Archbishop Angelo Maria Quirini (1724-1727), which depicts the main hall on the ground floor.

The building was destroyed by an earthquake (1743 and 1745) and rebuilt «e fundamentis» by the Archbishop Antonio Nani in 1754. It bears quite a close resemblance to the former building, as shown in the plans in the city's inventory book (1771 ?)

After the French, under Napoleon, had expelled the Latin Archbishop (1797), the palazzo was used for municipal meetings (Demarchia). A few years later, the first Greek Orthodox Metropolitan was elected under its roof (1799-1800).

The British were the first to use the building for judiciary purposes. A number of improvements and alterations were made at the time. As far back as 1836, Major Mc. Niven, to whom we owe a fine panoramic view of the city, marked it as «Palace of Justice». It was in this capacity that it was used after the Seven Islands' Union with Greece, until its destruction in the last war (1943).

Recently purchased by the Bank of Greece for the purpose of housing its Corfu Branch, it now awaits restoration and reintegration in the life of the city.

P. KALLIGAS

DIE IKONOGRAPHIE DES LYSIKRATESDENKMALS

(T a f e l n 57 - 65)

Von den Griechenlandreisenden hat zuerst Cyriacus von Ancona das choragische Denkmal des Lysikrates aufgenommen (Taf. 57 α). Diese Aufnahme ist mehr eine flüchtige Skizze im Gegensatz zu Wheler, der 1675, also zwei Jahrhunderte später, das Denkmal für die Illustrierung seines Buches aufnahm. Auf dem Bilde Whelers (Taf. 57 β) entspricht das Monument mehr seinem mittelalterlichen Namen, «Laterne des Demosthenes», als seiner eigentlichen Form. Ein Jahrhundert später zeichnete Pococke das Lysikratesdenkmal im Sinne der topographisch-dekorativen Auffassung des Barock (Taf. 58 α). Dazu gehören Orientierungszeichen, Grundrisse und Schnitte. Bei der Dachpartie jedoch verfällt er in perspektivische Kuriositäten.

Von den bahnbrechenden Reisenden des Klassizismus Stuart und Revett haben wir das erste wirklich «objektiv»gesehene Bild des Denkmals (Taf. 59 β). Es wird topographisch-landschaftlich in seinem damaligen Zustand erfasst; das Monument war seit 1669 in das Capuzinnerkloster eingemauert. Klar umrissene Zeichnung und schön aufgebaute Komposition geben uns ein Bild, das die erste eigentlich künstlerische Erfassung des Denkmals im Bilde darstellt.

Le Roy zeichnet das Denkmal von der Tripodenstrasse mit vielen Staffagen im Sinne eines piranesischen Rokoko (Taf. 59 α). Er interessiert sich mehr für ein Ruinenbild als für das Denkmal selbst. Es ist ihm jedoch gelungen Gegensätze harmonisch zu verbinden und das antike Denkmal in seiner damaligen Umgebung wiederzugeben.

Am Anfang des 19. Jhds. wird das Monument als Bibliothek des Priors benutzt. Ein Bild Pomardis für das Werk Dodwells zeigt uns das Denkmal als Studierstube von Innerem des Klosters aus (Taf. 58 β .)

Das Bild Thümers (Taf. 60 α) ist fast von demselben Standpunkt aufgenommen wie das Bild Le Roys. Es wird vom Geist der Romantik der Deutsch-Römer geformt; so wird das Lysikratesmonument in einen engwinkligen Stadtbezirk Roms verpflanzt.

Aus der Zeit nach der Zerstörung des Klosters muss das Aquarell Gills entstanden sein (Taf. 60 β). Es folgen die Bilder Ravoiisès im Rahmen der Exp. Scien. de Morée (Taf. 61 α) und Davidoffs (Taf. 62 α) mit dem betonten Charakter in der Art Mantegnas. Um 1842 entstehen die Aufnahmen Reys (Taf. 63 α) und Chenavards (Taf. 62 β), eines Malers und eines Architekten. In ihnen kann man die verschiedene Art der Bildauffassung sowie das andersgeartete Temperament dieser Reisenden erkennen.

Die Rekonstruktion Theophil von Hansens, bekannt durch die Stiche Bültens, verbindet die Rekonstruktionen von Stuart und Revett mit dem Geist der Idealmalerei (Taf. 64 α). Es folgt die erste Photographie von Normand um 1851. Die Bilder Bretons (Taf. 63 β) und Durms endlich sind Informationsillustrationen.

Nachdem das Lysikratesdenkmal im Abendland durch das Werk Stuarts und Revetts bekannt wurde, entstanden einige Imitationen, die mehr oder weniger

den Charakter eines architektonischen Kuriosums aufweisen. Die Brüder Trabucci haben zuerst eine Kopie in Terrakotta angefertigt und im inneren Hof des Louvre aufgestellt. Von diesen wurde Legrand beeinflusst und errichtete im St.-Cloud-Park einen ähnlichen Bau als Belvedere. In Anlehnung an das Lysikratesdenkmal hat auch Schinkel ein Belvedere im Schlosspark zu Glienike in Berlin gebaut (Taf. 64β).

1820 setzte C. St. Repton das Lysikratesmonument als Laterne auf die Kuppel der St. Philippe-Kirche in London. In der Kirche St. Pancras derselben Stadt benutzte W. und H. W. Inwood das Denkmal nebst dem «Turm der Winde» und der Korenhalle.

Seit dem 19. Jhd. wird in Athen die Form des choregischen Monuments vielfach verwendet: für Häuser (Menanderstrasse) (Taf. 65β), für Grabdenkmäler (Grab der Familie Karapanos) (Taf. 64γ) und für Brunnen (Metaxurgeiaplatz) (Taf. 65α). Auch in Poros gibt es einen Brunnen in der Form des Lysikratesdenkmals (Taf. 65γ).

ST. LYDAKIS

HELLENISTISCHE GLASGEFÄSSE IM MUSEUM VON PYLOS

(Tafeln 66-69; Beil. Γ' - Σ').

Bei dem Ort Tsopani Rachi, ungefähr 4 km nord-nordwestlich von Paliokastro/Pylos, wurde bei Ausgrabungen des Griechisch-Archäologischen Dienstes in den Jahren 1962-1965 ein Tymbos aus hellenistischer Zeit entdeckt. Er enthielt fünf Grabstätten und ebensoviele Brandstätten. Unter den mehreren Hundert Gegenständen, die die Gräber und Brandstätten zutage treten liessen, befinden sich drei gleicherweise durch Schönheit wie Seltenheit hervorragende Skyphoi aus Glas, die ihrer besonderen Bedeutung wegen schon jetzt vorgelegt werden, da die Veröffentlichung des ganzen Fundkomplexes später erfolgen soll.

Münzen und andere Funde in den Gräbern datieren die Bestattungen des Tymbos in die Zeit zwischen 220 und 182 v. Chr. Diese Datierung ist besonders wichtig für die Gattungen der Glasgefässe, die die drei Skyphoi unseres Grabhügels vertreten.

Die erwähnten Skyphoi, die von glänzender Erhaltung sind, wurden in verschiedenen Gräbern des Tymbos gefunden. Es handelt sich um hervorragende Schöpfungen der Glaskunst, die im Museum von Pylos ausgestellt sind.

Der Skyphos Nr. 1 aus Grab 2 ist tief konisch mit trüb olivgrüner Farbe der Glasmasse. (Beil. Taf. Γα).

Der Skyphos Nr. 2 aus Grab 5 hat einen halbkugeligen Gefässkörper und ist mit dicht gestreiften länglichen Blättern geschmückt. Eine sechsblättrige Rosette befindet sich im Zentrum des Bodens. Das Glas hat die Farbe und Transparenz von Honig. (Beil. Taf. Γβ und Δ).

Der Skyphos Nr. 3 aus Grab 1 ist zweifellos der bedeutendste Fund aus dem Grabhügel Tsopani Rachi. Es handelt sich um einen wunderbaren Millefioriskyphos, der für ein griechisches Museum bis jetzt ein einmaliger Besitz ist. Der Skyphos hat eine vollendete halbkugelige Form. Die Grundfarbe der Glasmasse ist violett, nimmt aber eine grünliche Nuance durch die spiralartigen Gebilde an, die in die Masse eingelegt sind und sowohl die Aussen- wie Innenfläche des Skyphos schmücken. Manche Glasmosaiksteinchen sind an der Oberfläche des Gefässes verstreut. (Taf. 66α, β und Beil. Taf. Εα, β und Σ' α, β). Dieser Skyphos lässt sich mit dem Millefioriskyphos des Metropolitan Museum in New York vergleichen. (Taf. 67α, β).

Der Fund dieses Millefioriskyphos in einem datierten griechischen Grab um 200 v. Chr. erlaubt eine Neubestimmung der bisher vorgeschlagenen Datierung und lässt einen früheren Anfang der Herstellung solcher Gefässe annehmen.

G. A. PAPATHANASOPOULOS

ΠΙΝΑΚΕΣ



Κορμός αγάλματος φιλοσόφου: Ἡ κύρια ὄψη



Κορμός αγάλματος φιλοσόφου: Ἡ δεξιὰ πλάγια ὄψη



Κορμός αγάλματος φιλοσόφου: Ἡ ἀριστερή πλάγια ὄψη



Κορμός ἀγάλματος φιλοσόφου: Ἡ πίσω ὄψη



Κορμός αγάλματος φιλοσόφου: Ἄλλη πλάγια ὄψη



α - β. Εικονιστική επιτύμβια στήλη από την Ἀνάφη



Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τῆ Στοᾶ τοῦ Ἀττάλου



α - β. Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τῆ Στοᾶ τοῦ Ἀττάλου



α - β. Εικονιστικό κεφάλι από τη Στοά τοῦ Ἀττάλου. Ἡ πλάγια καὶ ἡ πίσω ὄψη

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



α - β. Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τῆ Στοᾶ τοῦ Ἀττάλου



Γύψινη αναπαράσταση του εικονιστικού κεφαλιού από τη Στοά Ἀττάλου (τοῦ γλύπτη Ν. Περαντινοῦ)



Inscriptions from Iria: a. Basin (1), with Horos - Stone (2) behind, b. Horos - Stone (2) lying on back, with Basin (1) behind

L. H. JEFFERY

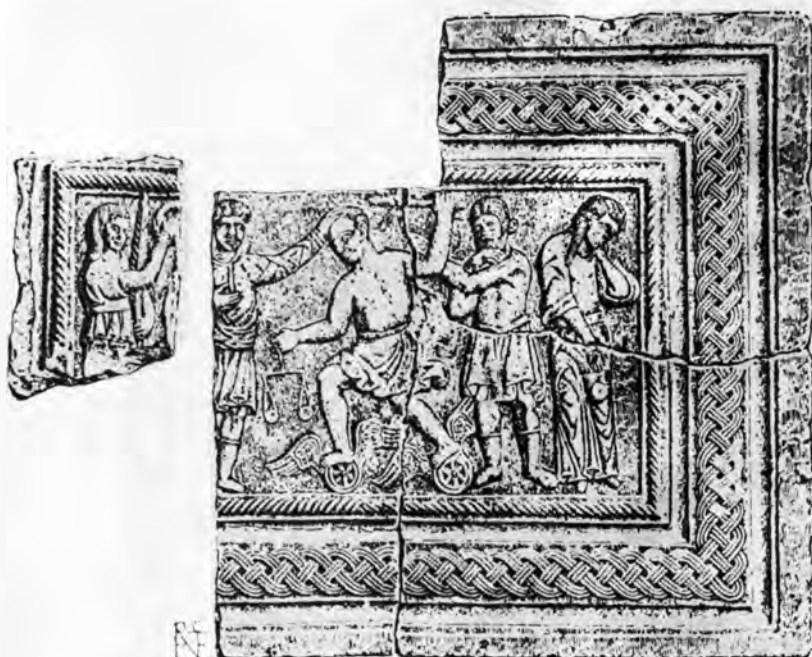


Inscriptions from Iria: a - d. Details of inscription 1, e. Inscription 2

L. H. JEFFERY



Παναγία Κρίνα Χίου: α. Παράσταση του Βίου και του Κόσμου. Ἐπιγραφή, β. Διδακτική παράσταση
 ἀμαρτωλοῦ (;)
 Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



Ἀνάγλυφα Καιροῦ: α. Κοπτικό Μουσεῖο Καΐρου (D. M. Dalton), β. Μητρόπολη τοῦ Torcello (A. B. Cook)



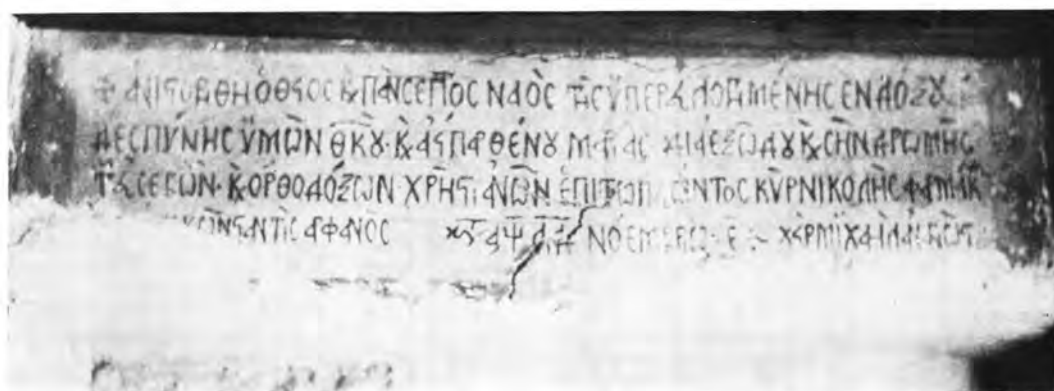
Μικρογραφίες του COD. VAT. GR. 394 Ἁγίου Ἰωάννου Κλίμακος (J. R. Martin): α. Φ. 7r, β. Φ. 12r



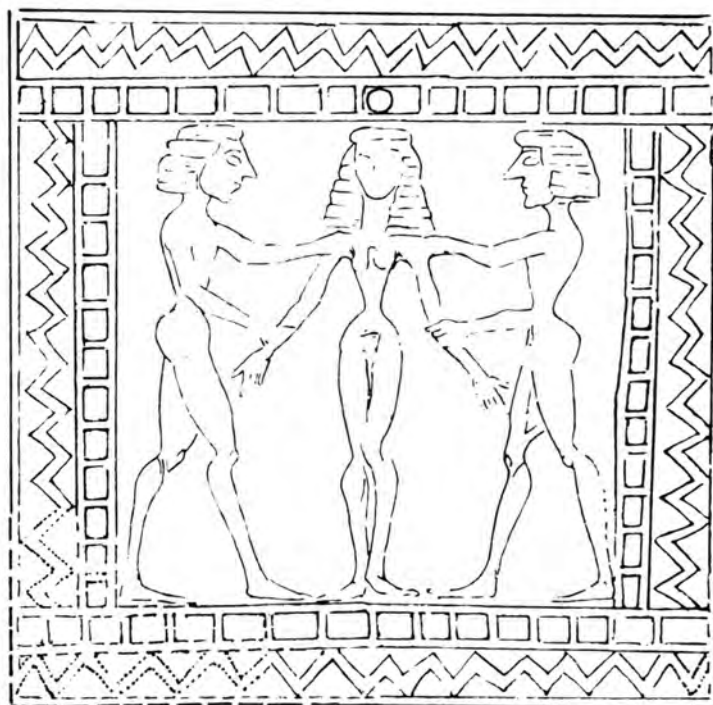
Μικρογραφία τοῦ Κώδικος Η.16 (Ἀρ. 671) τῆς Ἱ. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (1602): Καίρὸς ὁ Πανδαμάτωρ



Μονή Ρεντίνας στη Νότια Πίνδο: Τοιχογραφία του Καιρού, στον άνοικτο εξωνάρθηκα του Καθολικού



α. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἀργέντης Χίου. Τοιχογραφία με διδακτικὴ παράσταση τιμωρίας ἀμαρτωλοῦ,
β. Παναγία Κρίνα Χίου. Κτητορικὴ ἐπιγραφή



Περικλίου

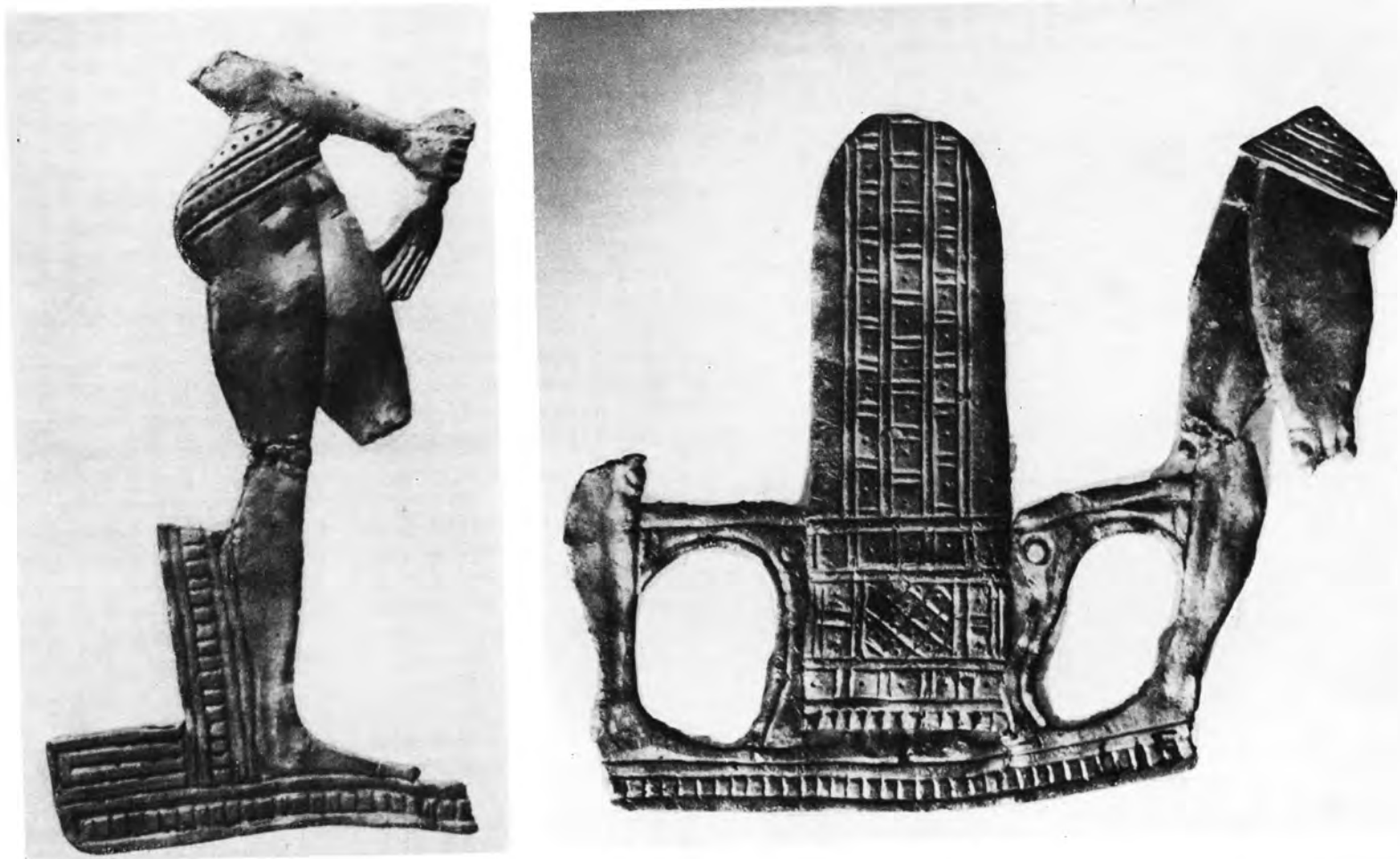


α - β. Πήλινο πλακίδιο της Συλλογής Ν. Μεταξά

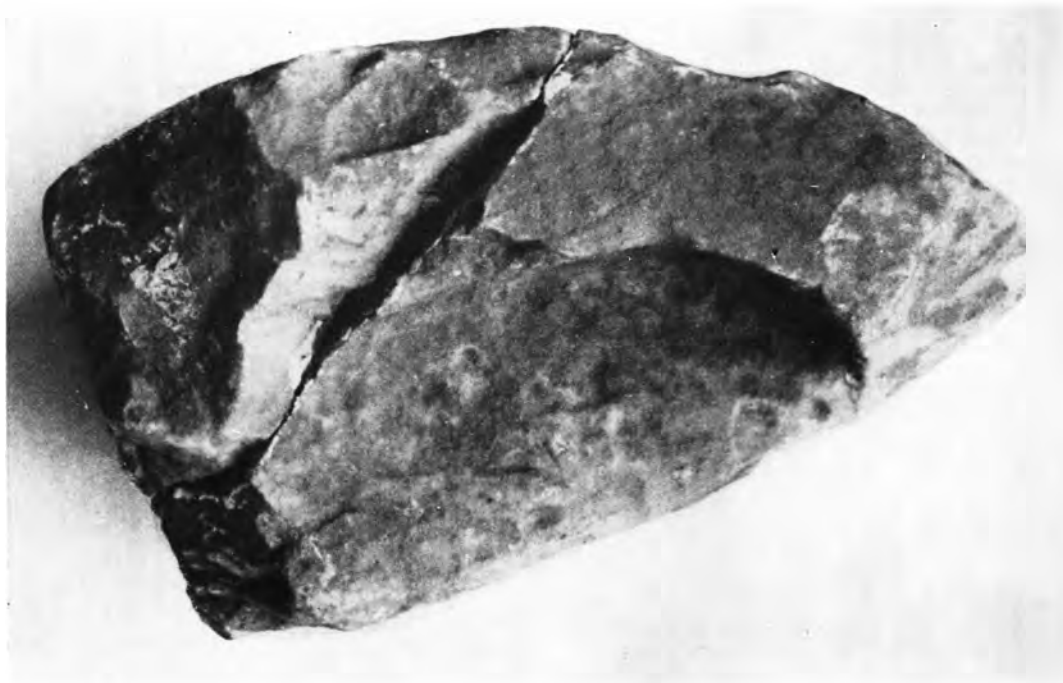
Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ



α. Πήλινο πλακίδιο της Συλλογῆς Ν. Μεταξᾶ, β. Ἡ παράσταση τοῦ λαιμοῦ τῆς οἰνοχόης ἀπὸ τὸ Ἄφρατι



Χρυσό έλασμα από την Κρήτη σε δυό κομμάτια: α. Έθνικου Μουσείου, β. Μουσείου Ήρακλείου



Μουσείον Ἀμφιαρείου: α. Ἐνωθεὶς τοῦ βάθρου τοῦ φέροντος τὴν ἐπιγραφὴν, β. Ἡ ἐπιγραφὴ



Ἀνάγλυφο τῆς Λέρου



α-β. Μορφή από την ανατολική ζωφόρο του Παρθενῶνος καὶ λεπτομέρειά της

ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ



Τὸ κεφάλι τοῦ ἀναγλύφου τῆς Λέρου



α. Κεφάλι από τη Συλλογή Harry Fett, β. Σοφοκλῆς τοῦ Λατερανοῦ (πρὶν συμπληρωθῇ)

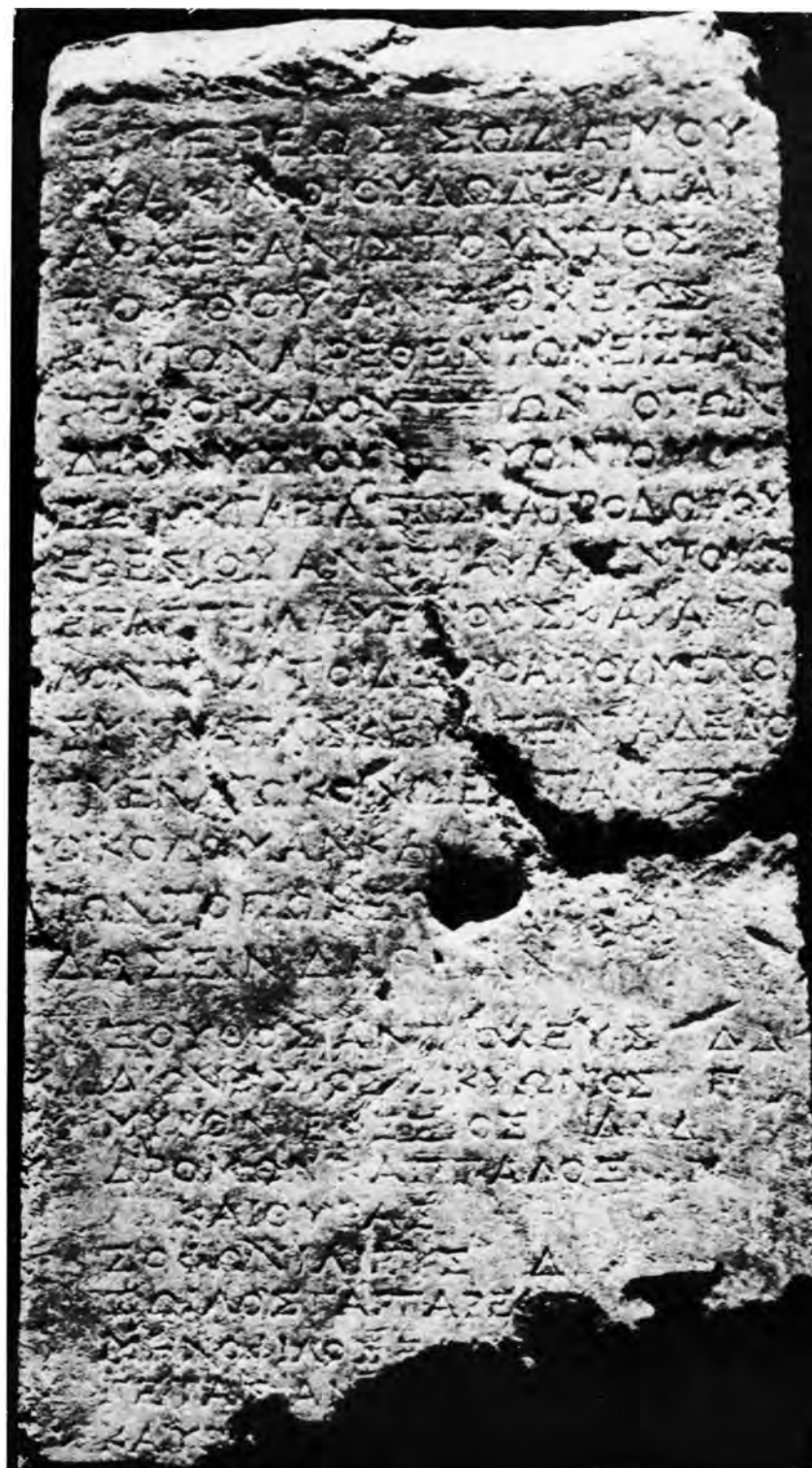


Ἀττικά ἀνάγλυφα: α. Conze, ἀριθ. 437, β. Conze, ἀριθ. 348



α. Ψηφιδωτό ἀπὸ τὸ Δαφνί. «Γέννηση», β. Βοσκός ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Giotto, Τὸ ὄνειρο τοῦ Ἰωακείμ.
(Ἐκκλησία τῆς Ἀρένας στὴν Πάδουα)

ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ



Ρόδος: Ἐπιγραφή «Ἐπιδόσεως»



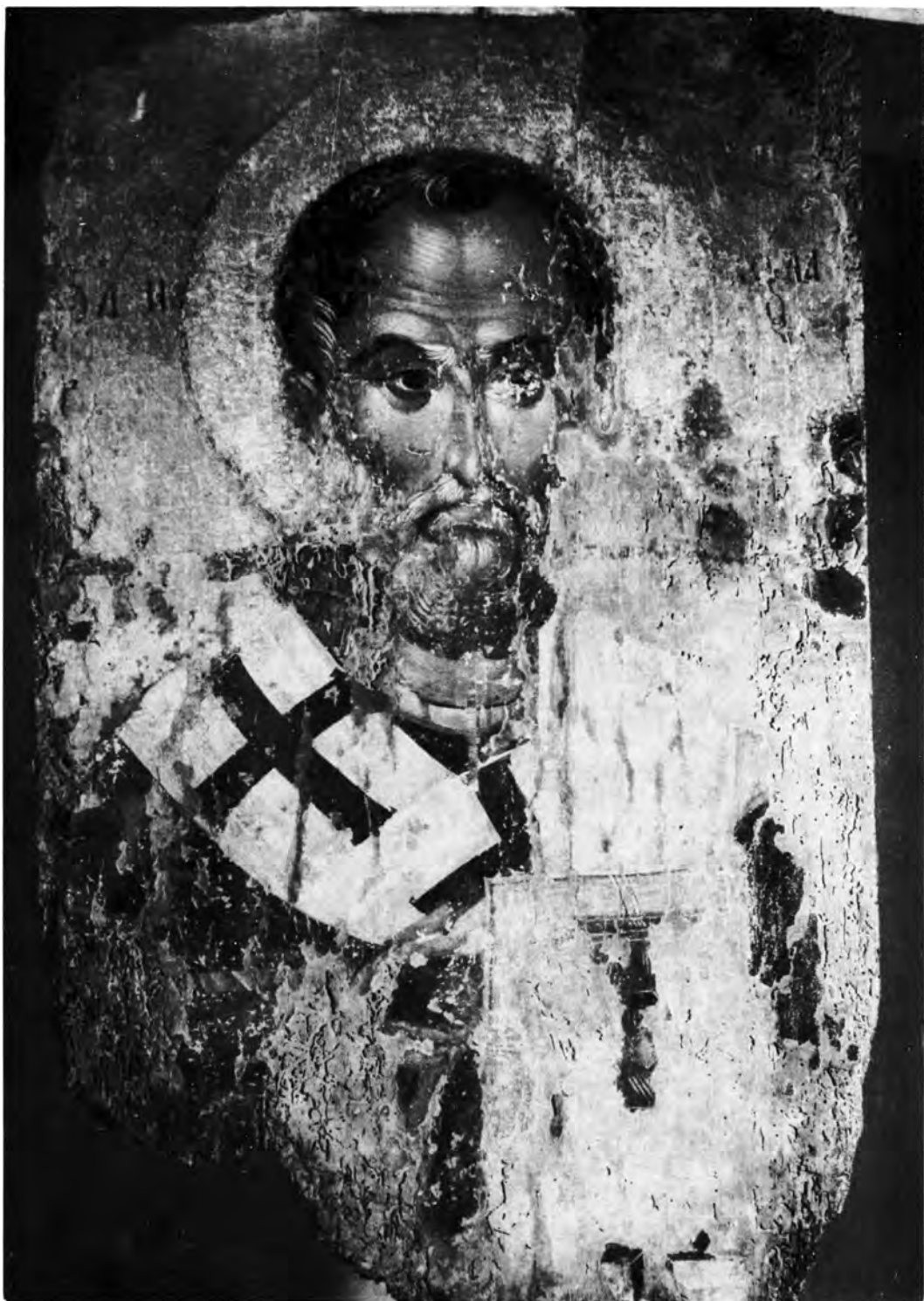
Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου: Ὁδηγήτρια



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρειες Πίνακος 31: α. Ἡ Παναγία, β. Ὁ Χριστός



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς Ὁδηγήτριας: Ὁ Ἄγγελος



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου: Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. Πρώτη παράσταση



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρειες τῆς παραστάσεως τοῦ Πίν. 34: α. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, β. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἀγ. Νικολάου, γ. Ἡ Παναγία



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου: α. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. Δεύτερη παράσταση. Μέρος ἀπὸ τὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ λαιμὸ εἶναι τοῦ α' Ἀγίου, β. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἀγίου πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμό. Δεύτερη παράσταση



Μουσείον Ρόδου: α-γ. Προσθία, δεξιὰ πλαγία καὶ ἀριστερὰ πλαγία ὀψις τῆς Νίκης BE 1174



α. Νίκη Ρωμαϊκής εποχής. Ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου Θηβῶν ἐκ Θεσπιδῶν, β. Κορμός κατημένης θεᾶς BE 889. Μουσείον Ρόδου



Μουσείον Ρόδου: α-β. Κεφαλή Ἀρτέμιδος BE 252, γ-δ. Ἑρμαϊκὸν ἄγαλμα BE 1175, ε. Ἀγαλμάτιον Σίληνοῦ BE 780

Γ. ΔΟΝΤΑΣ



Μουσείον Ρόδου: α. Ἀσκληπιός BE 1163, β-γ. Προσθία καὶ πλαγία δεξιὰ ὄψις Μούσης ἢ Μνημοσύνης BE 174



Μουσείον Ρόδου: α. Γυναικεία κεφαλή BE 236, β. Χαλκοῦς Ζεὺς BE 1112

Γ. ΔΟΝΤΑΣ



Μουσείον Κω: α-β. Προσθία και πλαγία ὄψεις κολοσσιαιᾶς κεφαλῆς Ἡρακλέους BE 6, γ-δ. Προσθία
καὶ δεξιὰ πλαγία ὄψεις Ἀρτέμιδος BE 89



Ἀθήνα. Ἐθνικὸ Μουσεῖο: α. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τῆ Βελανιδέζα, ἀριθ. 88 | 4469, β. Παράσταση
τῆς παλιότερης βάσης Πουλοπούλου, ἀριθ. 3476

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



Ἀθήνα. Μουσείο τῆς Ἀκρόπολης: α-β. Κόρη ἀριθ. 584

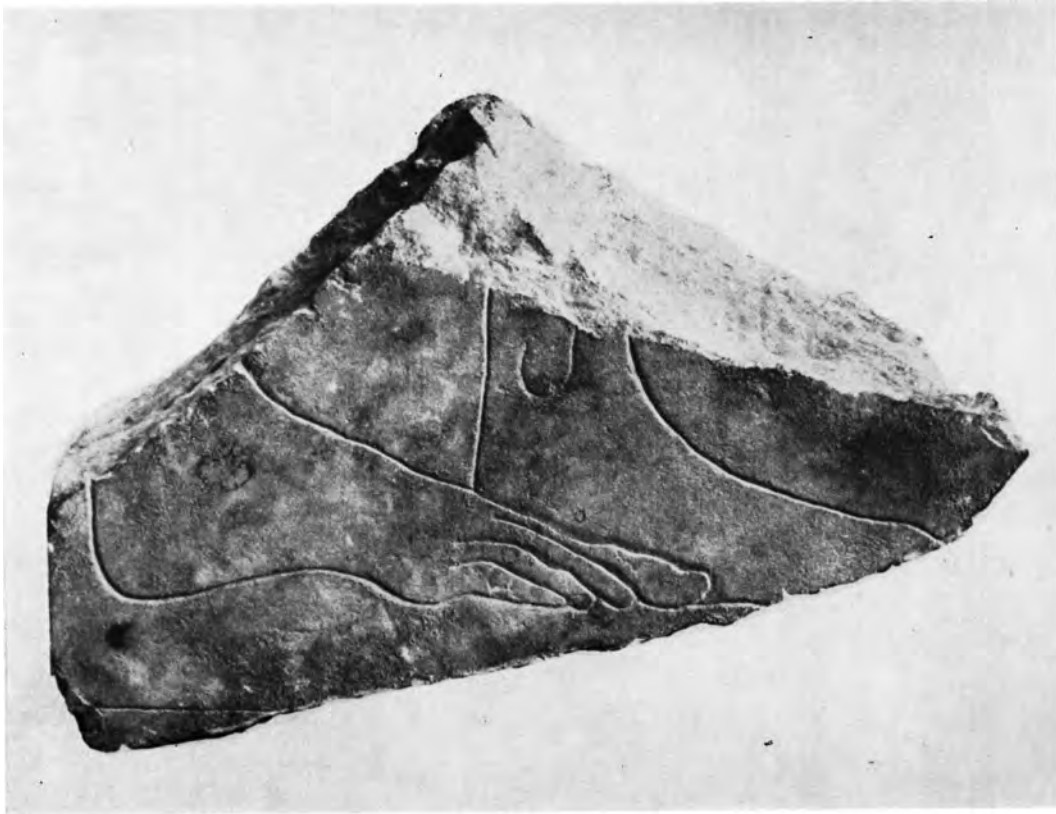


α. Χάλκινο ειδώλιο Ἀθηνᾶς (Ἐθν. Μουσεῖο ἀριθ. 6451), β-γ. Ἄγαλμα Κόρης ἀπὸ τῆ Μίλητο (Βερολῖνο)

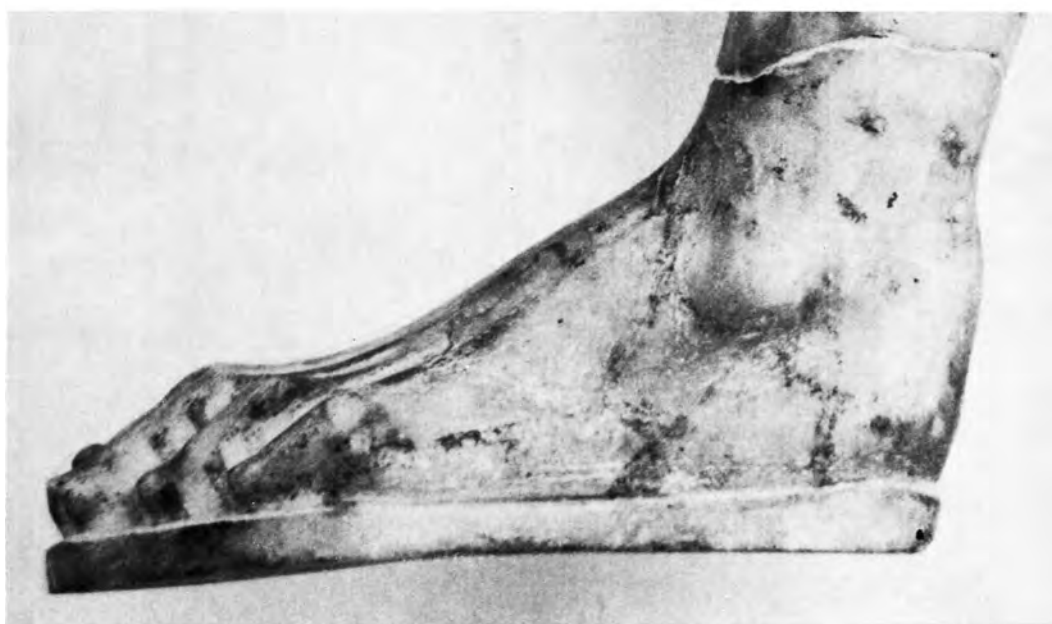
Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



α. Παράσταση άγγειογραφίας του Όλτου (κύλιξ στην Tarquinia), β. Παράσταση από άμφορέα του Εϋθυμίδα (Μόναχο αριθ. 2307)



α. Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἀριθ. 4526. Κομμάτι χαρακτῆς στήλης, β. Κύλιξ Πειθίνου



α. Πόδια κούρου Ν. Ύόρκης, β. Πόδια κούρου Τενέας, γ. Πόδια κούρου Ἀκρόπολης, ἀριθ. 665 (ἀριθ. βασ. 596), δ. Πόδι ἱππέα Ἀκρόπολης, ἀριθ. 700 (βλ. σημ. 26)

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



Μαρμάρινο αντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου: Κύρια ὄψη



Μαρμάρινο αντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου: α - β. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὴ πλευρά



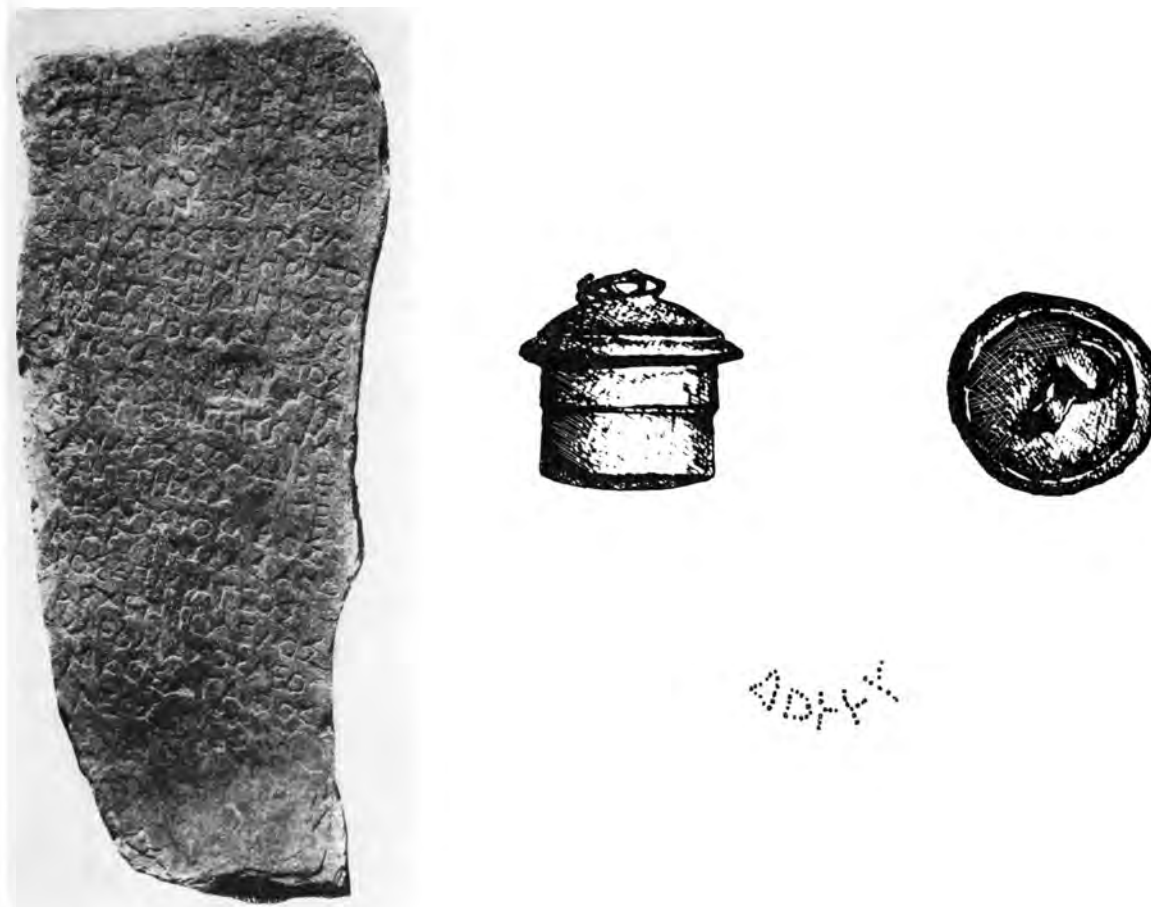
Μαρμάρινο ἀντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου: Πίσω ὄψη



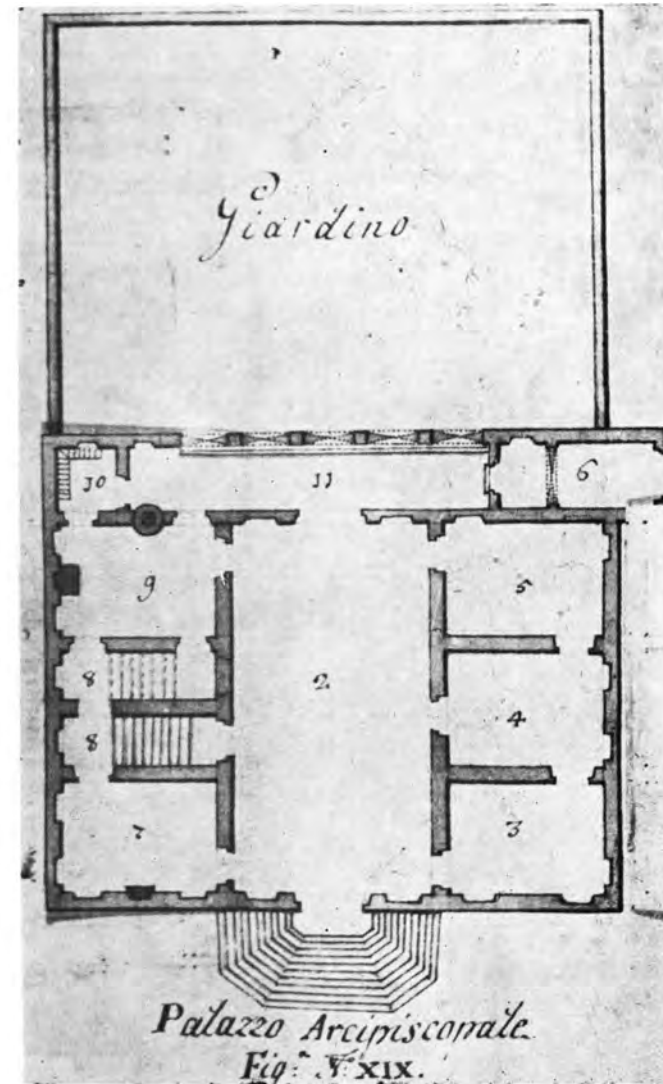
α. Λύχνος τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους. Ἐθνικὸ Μουσεῖο, β. Χαμένος λύχνος ἀπὸ τῆ Νικόπολη,
γ. Λύχνος ἀπὸ τὴν Κέρκυρα (Βρετανικὸ Μουσεῖο 1361), δ. Λύχνος Μουσείου Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν L5413



α. Ἡ ἐπὶ τοῦ βάθρου τοῦ ἀγάλματος τοῦ Τ. Κλ. Ἀσιατικοῦ ἐπιγραφή, Αἰδηψός, β. Ἡ ἐπὶ τοῦ βάθρου τοῦ Μ. Αὐρ. Ὀλυμπιοδώρου ἐπιγραφή, Αἰδηψός, γ. Ὁ λέων τοῦ Ἀστίου, Θῆβαι, δ. Ὁ λέων ἐντὸς τῆς ἀποστραγγιστικῆς τάφρου



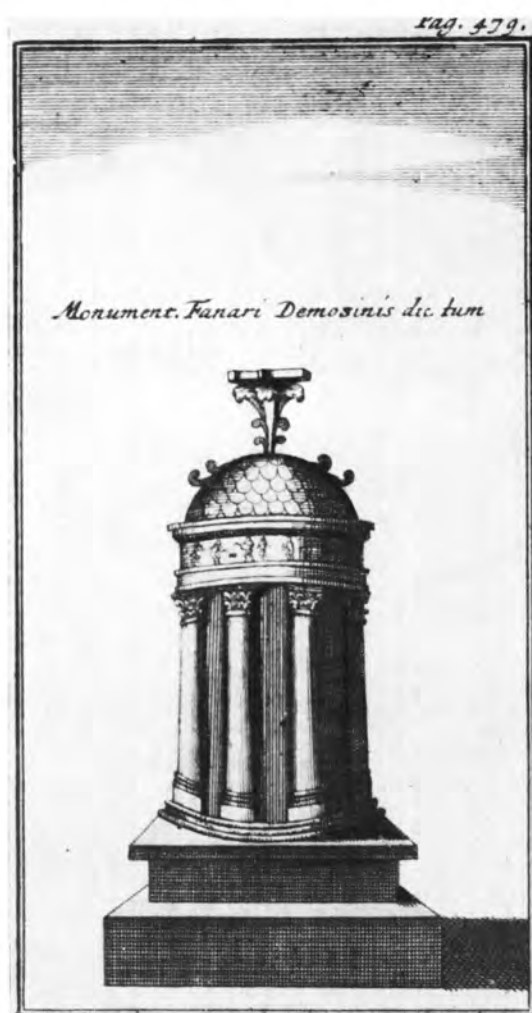
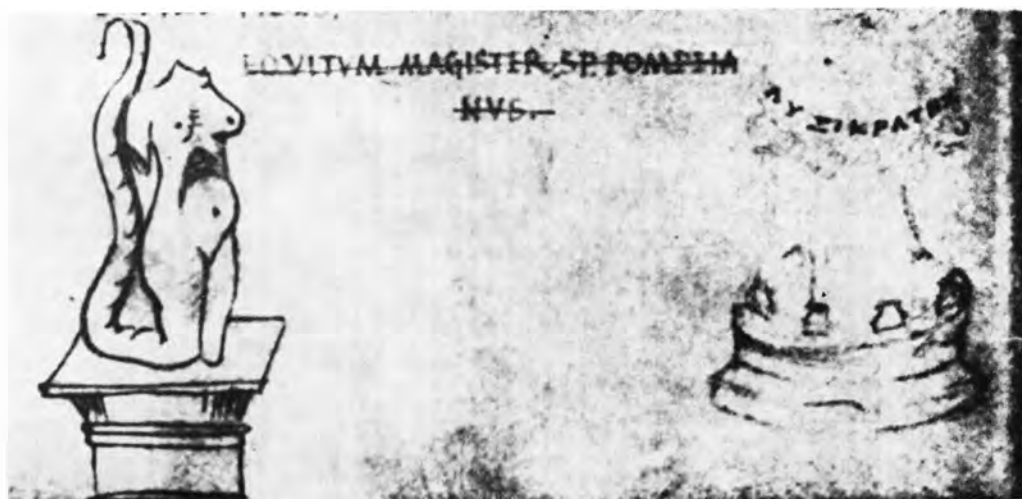
Ώνη ἐκ Τορώνης: α. Ἡ ἐνέπιγραφος πλάξ ἣς τὸ κείμενον περιέχει ὠνὴν οἰκίας, β. Σταθμίον κυλινδρικοῦ σχήματος μετὰ τοῦ καλύμματος ἐπὶ τοῦ ὁποίου εἶναι δεδηλωμένα τὰ σύμβολα



Ἡ κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα: α. Χαλκογραφία ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Quirini, *Primordia Corcyrae*, 1738, β. Σχεδιάγραμμα ἀπὸ τὸ βιβλίο ἀπογραφῆς τῶν δημοσίων κτηρίων Κερκύρας (1771;)



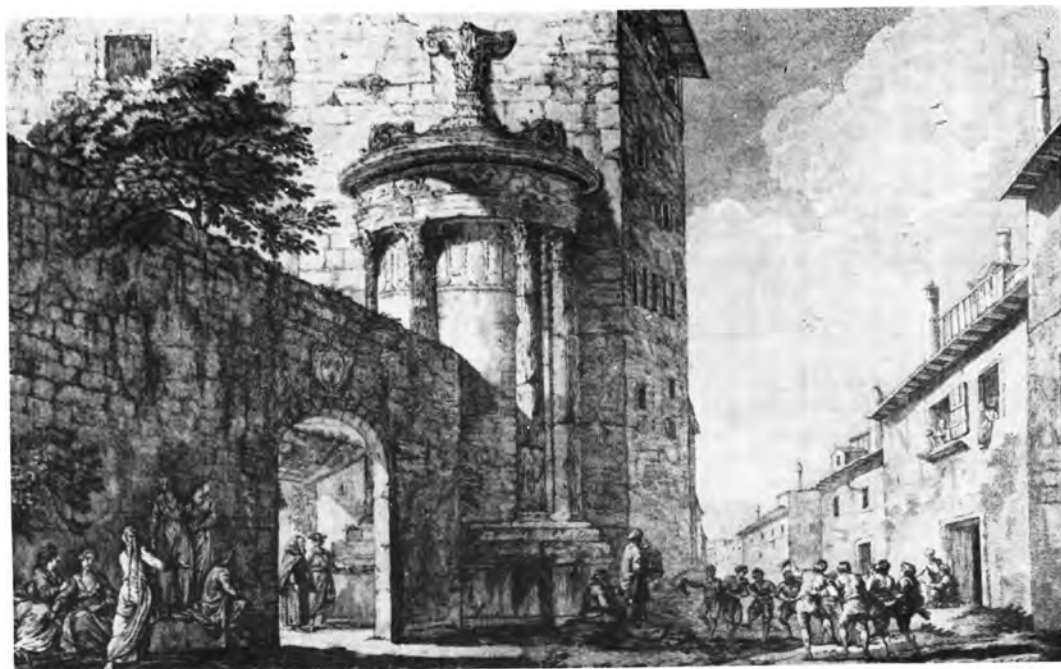
Ἡ κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα: α. Τὸ κτήριο μετὰ τοὺς βομβαρδισμοὺς τοῦ 1943, β - δ. Κεντρικὸ τμήμα τῆς πρόσοψης, τὰ παράθυρα τοῦ κλιμακοστασίου καὶ ὁ δυτικὸς πυλῶνας (σημερινὴ κατάσταση)



Μνημείο τοῦ Λυσικράτους: α. Cyriacus, β. Wheeler



Μνημείο του Λυσικράτους: α. Pococke, β. Pomardi



Μνημείο τοῦ Λυσικράτους: α. Le Roy, β. Stuart



Μνημείο του Λυσικράτους: α. Thürmer, β. Gill



Μνημείο του Λυσικράτους: α. Ravoisié, β. Chachaton

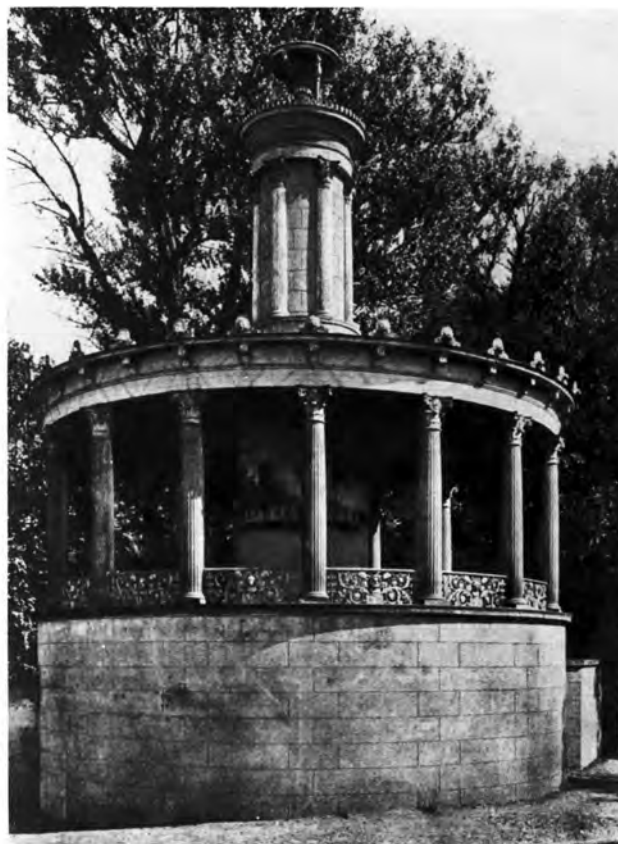


Μνημείο τοῦ Λυσικράτους; α. Davidoff, β. Chenavard



Μνημείο του Λυσικράτους: α. Rey, β. Breton

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



Μνημείο του Λυσικράτους: α. Αναπαράσταση από τὸν Th. v. Hansen, β. Μίμηση ἀπὸ τὸν Schinkel (στὸν κήπο τοῦ Glienike - Βερολίνου),
γ. Ἀντίγραφο (στὸ Α' Νεκροταφεῖο Ἀθηνῶν)

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



Μνημείο του Λυσικράτους: α. Μεταποίηση σε κρήνη (Πόρος), β. Σχηματοποιημένη μετάπλαση (Ἀθήνα - ὁδὸς Μενάνδρου), γ. Ἐλεύθερη παραλλαγή (Ἀθήνα - Πλ. Μεταξουργείου)



α - β. Ὁ σκύφος «μιλλεφιορί» τοῦ Μουσείου Πύλου



α - β. Ὁ σκύφος «μιλλεφίορι» τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρκης (φωτ. Kisa)



Μουσείο Πύλου. Λυχνάρια από τὸν τύμβο Τσοπάνη Ράχη: α, δ, β, ε. Ἐκ τὸν τάφο 1, γ, ζ'. Ἐκ τὸν τάφο 2



Μουσείο Πύλου. Λυχνάρια από τὸν τύμβο Τσοπάνη Ράχη: α,δ,γ,ς'. Ἀπὸ τὸν τάφο 3, β,ε. Ἀπὸ τὸν τάφο 5

Γ. Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ

Ο 21^{ος} ΤΟΜΟΣ (1966) : ΜΕΡΟΣ Α' — ΜΕΛΕΤΑΙ
ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ

ΕΞΕΤΥΠΩΘΗ ΕΙΣ ΤΑ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ
ΑΔΕΛΦΩΝ ΡΟΔΗ (ΚΕΙΜΕΝΟΝ)

ΚΑΙ

Φ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ & Κ. ΜΙΧΑΛΑ (ΠΙΝΑΚΕΣ)
ΑΠΟ ΤΟΥ ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΜΕΧΡΙ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1966

ΕΠΙ ΧΑΡΤΟΥ ΓΡΑΦΗΣ
ΤΗΣ Α.Ε. ΧΑΡΤΟΠΟΪΑΣ ΑΙΓΙΟΥ (ΚΕΙΜΕΝΟΝ)
ΚΑΙ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ILLUSTRATION (ΠΙΝΑΚΕΣ)

ΚΛΙΣΕ: ΘΕΜ. ΧΑΤΖΗΪΩΑΝΝΟΥ

ΣΥΝΘΕΣΙΣ ΠΙΝΑΚΩΝ: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΘΗΝΑΣ Γ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

