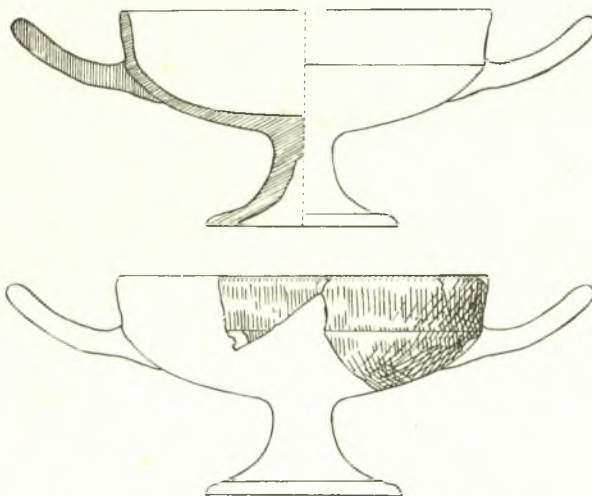


ΧΑΛΚΟΥΣ ΣΙΛΗΝΟΣ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

ΥΠΟ ΙΩΑΝΝΑΣ Κ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

Τὸν Ὀκτώβριον τοῦ 1936 παρεδόθη εἰς τὸ Ἐθνικὸν Μουσεῖον [Εὐρ. X. 15211] ὁ μικρὸς χαλκὸς σιληνὸς (πίν. 1-3)¹ εὑρεθεὶς ὑπὸ ἰδιώτου τυχαίως κατὰ τὴν ἀνόρουξιν βόθρου, παρὰ τὸ Πυριτιδοποιεῖον (τέρμα ὁδοῦ Καβάλας), εἰς μικρὰν ἀπόστασιν ἀπὸ τῆς Ἱερᾶς ὁδοῦ. Τὸ ἀγαλμάτιον ἔχει ὕψ. 0,08, ἡ δὲ διατήρησις αὐτοῦ εἶναι ἀρίστη. Ἐλλείπει μόνον ἡ ὀπλὴ τοῦ δεξιοῦ ποδός. Ἡ πρασίνη ὀξειδωσις ἔχει καταστραφῆ εἰς διάφορα μέρη τοῦ σώματος.

Τὸ ἀγαλμάτιον — μορφὴ μᾶλλον διακοσμητικὴ ἀγγείου παρὰ αὐτοτελῆς—εὑρέθη πιθανώτατα ἐντὸς τάφου, ὁ ὁποῖος ἢ εἶχεν ἄλλοτε ποτε καταστραφῆ ἢ τότε ὑπὸ τοῦ παραδώσαντος τοῦτο. Εἰς τὸν ὑποδειχθέντα χῶρον ἀπεκαλύφθησαν ἐντὸς τῶν χωμάτων κατὰ τὴν ὑπὸ τοῦ Ἐφόρου Ἀττικῆς κ. Κυπαρίσση² ἐνεργηθεῖσαν ὀλίγους



Εἰκ. 1. Τομὴ καὶ συμπλήρωσις τῆς κύλικος.



Εἰκ. 2.

μῆνας ἀργότερον μικρὰν σκαφικὴν ἔρευναν πλεῖστα συντρίμματα πηλίνων πλακῶν, προερχομένων ἐκ τάφου, ὡς καὶ θραύσματα μελαμβραφῶν ἀγγείων. Τέσσαρα ἐξ αὐτῶν ἀνήκουν εἰς κύλικα μὲ ἀποκλίνον χεῖλος (εἰκ. 1) ὁμοιάζουσαν πρὸς τὴν ὑπ' ἀριθ. 2492 τοῦ Ἐθν. Μουσείου μὲ μικρὰς διαφορὰς: τὸ περιγράμμα δηλαδὴ τῆς κοιλίας ἦτο περισσότερον τονισμένον, ὀλόκληρον δὲ τὸ ἀγγεῖον ἦτο κατὰ τι μικρότερον. Τὸ ἕτερον θραῦσμα (εἰκ. 2) ἔχει εἰς τὸ ἄνω μέρος πρὸς τὰ ἔσω μικρὰν προεξοχὴν — ἀποκεκρουμένην — εἶναι δὲ χεῖλος πυξιδοειδοῦς ἀγγείου, ἀσφαλῶς μετὰ πώματος. Ὁ τάφος θὰ περιεῖχε καὶ ἄλλα ἀγγεῖα, τὰ ὅποια δυστυχῶς κατεστράφησαν κατὰ τὴν ἀνεύρεσιν. Ἦδη δὲ κατὰ τὴν

1 Καὶ ἐδῶ ὀφείλω νὰ ἐκφράσω τὰς θερμὰς μου εὐχαριστίας πρὸς τὸν καθηγητὴν μου κ. Γ. Π. Οἰκονόμον διὰ τὰς πολυτίμους ἐπιστημονικὰς ὑποδείξεις του.

² Ἐπίσης εὐχαριστῶ τὸν κ. Fr. Brommer διὰ τὴν καλω-

σύνην τὴν ὁποίαν εἶχεν ὅπως συζητήσῃ μετ' ἐμοῦ περὶ τινων σημείων τῆς προκειμένης μελέτης.

2 Θερμότατα εὐχαριστῶ τὸν κ. Ν. Κυπαρίσσην διότι μοῦ ἐπέτρεψε τὴν δημοσίευσιν τοῦ ἄνω ἀγαλματίου.

ἀνασκαφήν ὁ χώρος εἶχεν οἰκοδομηθῆ καὶ ἦτο διὰ τοῦτο ἀδύνατον νὰ γίνῃ συστηματικὴ ἔρευνα.

Ἐκ τῶν προκειμένων θραυσμάτων δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ συναγάγωμεν ἀκριβῆ χρονολογίαν, δυνάμεθα ὅμως νὰ εἴπωμεν μετὰ βεβαιότητος, ὅτι ἀνήκουν εἰς τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ πέμπτου π. Χ. αἰῶνος.

Ἐξαιρετικοῦ ἐνδιαφέροντος εἶναι τὸ νέον εὑρημα ὅχι μόνον, διότι πλουτίζεται ἡ τόσον ἐλλιπὴς σειρὰ χαλκῶν ἀγαλματίων σιληνῶν ἐξ ἐργαστηρίων τῆς κυρίως Ἑλλάδος, ἀλλὰ καὶ διότι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ εἶναι ὡραιότατον ἔργον τέχνης.

Ὁ δημιουργὸς αὐτοῦ, ἀντιπρόσωπος τῆς ὑψηλοτέρας βιοτεχνίας, δὲν ὑστερεῖ τῶν συναδέλφων του τῆς μνημειώδους τέχνης οὔτε ὡς πρὸς τὸν τρόπον τῆς συλλήψεως τῆς μορφῆς, οὔτε ὡς πρὸς τὴν ἐκτέλεσιν, οὔτε ὡς πρὸς τὸ ἦθος τοῦ εἰκονιζομένου. Κατώρθωσε νὰ ἐνσαρκώσῃ εἰς τὸ μικρὸν ἔργον τέχνης τὴν ἀνεξάντλητον εἰς ὄργασμὸν καὶ ζωτικότητα φύσιν τοῦ ἀνθρωπομόρφου δαίμονος, ὁ ὁποῖος δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ αὐτὸ τὸ σύμβολον τῆς πρωτογόνου φύσεως. Ὁ αἰσθησιακὸς χαρακτήρ καὶ ἡ πλησμονὴ τῆς ζωτικότητος τῶν δαιμόνων τούτων τοῦ δάσους ἐξωτερικεῦται εἰς τὴν ζωώδη μορφήν των μὲ τὴν ἀέναον κίνησιν καὶ τὰ χορευτικὰ των πηδήματα. Δὲν σᾶς καταπίνω, λέγει ὁ Πολύφημος εἰς τὸν χορὸν τῶν σατύρων, « ἐπεὶ μ' ἂν ἐν μέσῃ τῇ γαστέρι πηδῶντες ἀπολέσαιτ' ἂν ὑπὸ τῶν σχημάτων ». Εὐριπ. Κύκλωψ 220.

Οἱ Σιληνοί, αὐτοτελεῖς καθ' ἄρχας δαίμονες (Brommer, Satyroi σελ. 26), ἀπὸ τῶν μέσων περίου τοῦ 6^{ου} π. Χ. αἰῶνος ἔρχονται εἰς ἐπαφήν μετὰ τοῦ Διονύσου, ὁ ὁποῖος ὀλίγον καθ' ὀλίγον συνεκέντρωσε περὶ ἑαυτὸν ὄλους τοὺς δαίμονας τοὺς προσωποποιοῦντας τὰ διάφορα στοιχεῖα τῆς ἀγρίας φύσεως, τῆς ὁποίας ὁ ἴδιος εἶναι ἡ κυριωτάτη ἐκδήλωσις. Τὴν ἐπίδρασιν τοῦ κυρίου, ὡς ἦτον φυσικόν, ὑφίστανται οἱ ὄπαδοί, καθ' ἑξοχὴν δὲ οἱ σιληνοὶ οἱ καὶ στενώτερον μετ' αὐτοῦ συνδεδεμένοι, οἱ ὁποῖοι ἐν τούτοις δὲν ἀποβάλλουν παντελῶς τὸν ὑπὸ τῆς παραδόσεως ἀποδιδόμενον εἰς αὐτοὺς χαρακτήρα. Ὁ Διόνυσος, τοῦ ὁποίου ἡ λατρεία συνδέεται, ὡς γνωστὸν, μετὰ τῶν θρακικῶν καὶ ἀσιατικῶν θρησκευτικῶν συστημάτων, ἰδίως δὲ μετὰ τῆς ὀργιαστικῆς λατρείας τῆς Μεγάλης Μητρὸς¹ (Εὐριπ. Βάκχαι 60, 80 κ. ἔ. Στράβων Χ., 469). εἶναι ὁ θεὸς ὁ ἐμπνέων τοὺς ταραχώδεις ἐνθουσιασμούς. Τὰ ἔξαλλα παραληρήματα καὶ τὰς ὑπὸ κυμβάλων συνοδευόμενας ὀρχήσεις τῶν ἱερέων τῆς Κυβέλης παρέλαβεν ὁ θίασος τοῦ Διονύσου. Ἡ ἀκατανίκητος ὅμως δύναμις τοῦ ἐπήλυδος θεοῦ κατακλύζει τὴν ἑλληνικὴν γῆν κατὰ τὸν 6^{ον} αἰῶνα, ὁ δὲ ὀργιαστικὸς χαρακτήρ τῆς λατρείας του, κατὰ συνεπειαν καὶ οἱ χοροὶ, γίνονται κτῆμα καὶ ἄλλων θεῶν. (Στράβ. Χ. 468). Ἐκ τῶν χορῶν τούτων οἱ καλύτερον εἰς ἡμᾶς γνωστοὶ εἶναι οἱ βακχικοί. Οὗτοι διαφέρουν τοῦ εἴδους τῶν «καλῶν ὀρχήσεων» (Πλατ. Νόμοι VII, 815-6) ὅχι μόνον κατὰ τὸ περιεχόμενον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν μορφήν. Δὲν ἔχουν τὴν εὐρυθμίαν καὶ ἁρμονίαν, τὴν ὁποίαν ἐπέβαλλεν ἡ αἰσθητικὴ τῶν ἀρχαίων ὀρμητικὴ κίνησις εἶναι τὸ κύριον χαρακτηριστικόν των. (Emmanuel La danse grecque: § 405). Ὁραιότατα εἶναι τὰ παραδείγματα βακχικῶν χορῶν, τὰ ὁποῖα παρέχει ἡ πλουσία ἀγγειογραφία τοῦ αὐστηροῦ ῥυθμοῦ. Δὲν εἶναι

¹ Κατὰ τὸν Λουκιανὸν «περὶ ὀρχήσεως» 8, ἡ Ρέα ἐδίδαξεν τοὺς κορύβαντας τοὺς χορούς.

δὲ παράδοξον, ὅτι εἰς τὴν ἐποχὴν, καθ' ἣν προάγεται τὸ σατυρικὸν δράμα καὶ ἡ τέχνη τοῦ χοροῦ φθάνει διὰ τοῦ Αἰσχύλου εἰς τὴν ὑπερτάτην ἀνθησιν, ἢ παράστασις ὄρχουμένων σιληνῶν εἶναι ἐξαιρέτως ἀγαπητὸν θέμα.

Μόνον ὡς ὀργιαστικὸν χορὸν δυνάμεθα νὰ ἐρμηνεύσωμεν τὴν ἐξαλλοὴν κίνησιν τοῦ μικροῦ χαλκού σιληνοῦ, ὁ ὁποῖος ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ θεοῦ, ὑφ' οὗ κατέχεται, πλήρης δρμητικῆς ζωῆς καὶ ἀδαμάστου δυνάμεως, πηδᾷ καὶ ἐκσφενδονίζει μανιωδῶς τὰ μέλη τοῦ σώματός του πρὸς ὅλας τὰς διευθύνσεις. Ἐξετάζοντες καὶ τὰ ὀρχηστικά «σχήματα» εὐρίσκομεν, ὅτι εἶναι ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα συναντῶμεν σχεδὸν πάντοτε εἰς τοὺς βακχικοὺς χοροὺς τῶν μαινάδων καὶ σατύρων.

Ἡ ἰσχυρὰ κάμψις τῶν ποδῶν τοῦ σιληνοῦ κατὰ τὸ γόνυ ἐνθυμίζει τὸ παλαιὸν «Knieaufschema», τοῦ ὁποῖου εἰς τὸν πέμπτον πλέον αἰῶνα γίνεται χρῆσις εἰς ὀρισμένας περιστάσεις καὶ ὀρισμένον εἶδος χορῶν, κυρίως ὀργιαστικῶν. (Pfuhl, Maler. u. Zeichn. I § 396).

Τὸ σχῆμα τῆς δεξιᾶς ἄκρας χειρός του με ἀνοικτὴν τὴν παλάμην πρὸς τὰ ἔξω καὶ ἠνωμένους τοὺς δακτύλους¹, παλαιότατον δεῖγμα τῆς ἀρχαίας χειροσοφίας, ἀπαντᾷ συνηθέστατα εἰς μορφὰς ὄρχουμένων σιληνῶν. (Emmanuel ἔ. ἀ. εἰκ. 162, 163 καὶ 164). Ἐκεῖνο ὅμως τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει τὴν κίνησιν τῆς μορφῆς ὡς ὀργιαστικὸν χορὸν εἶναι ἡ καμπύλωσις τοῦ σώματος καὶ τὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς (Emmanuel § 405).

Ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ ὀπίσω, τὸ κατ' ἐξοχὴν σχῆμα τῆς ἐκστατικῆς καταστάσεως τῶν ὀπαδῶν τοῦ Διονύσου, συνηθέστατον εἰς τὰς μαινάδας (C. Sittl, Die Gebärden d. Gr. u. R. σελ. 27), ἀποκτᾷ ἰδιαιτέραν σημασίαν εἰς τὸ νέον ἀγαλμάτιον ὅχι μόνον διότι δηλώνει ψυχικὴν κατάστασιν, τῆς ὁποίας σπανίως μετέχουν οἱ σιληνοὶ (πβλ. Roscher, Lex. Mythol. λ. Satyros σελ. 477, 50-60), ἀλλὰ καὶ διότι βοηθεῖ εἰς τὴν κατανόησιν τῆς συνθέσεως τοῦ ἀγαλματίου ἐν σχέσει πρὸς τὴν βάσιν αὐτοῦ.

Ὡς ἤδη ἐν ἀρχῇ εἵπομεν, τὸ ἀγαλμάτιον ἦτο κατὰ πᾶσαν πιθανότητα διακοσμητικὴ μορφή ἀγγείου. Τίθεται τώρα τὸ ἐρώτημα, ποῖον πρέπει νὰ ἦτο τὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου, τὸ ὁποῖον θὰ εἶχεν ὡς κόσμημα τοιαύτην ἐλευθέραν σύνθεσιν καὶ εἰς ποῖον μέρος τοῦ ἀγγείου θὰ ἦτο δυνατόν νὰ τοποθετηθῇ.

Αἱ διακοσμητικαὶ μορφαὶ τῶν ἀγγείων τίθενται συνήθως ἐπὶ τοῦ χεῖλους αὐτῶν ἢ τῶν λαβῶν. Ἀμφότεραι ὅμως αἱ περιπτώσεις αὗται ἀποκλείονται καὶ διότι τὸ χεῖλος ἀγγείου δὲν εἶναι βᾶσις ἰκανὴ ν' ἀνταποκριθῇ εἰς τὸν χῶρον τὸν ἀπαιτούμενον ὑπὸ τοῦ ἀγαλματίου καὶ διότι αἱ κινήσεις αὐτοῦ εἶναι συγκεντρωτικαί, δὲν ὑποδηλοῦν δηλαδὴ τὴν ὑπαρξιν ἐτέρας μορφῆς, ἢ ὁποῖα θὰ ἦτο ἀπαραίτητος προκειμένου περὶ διακοσμήσεως τοῦ χεῖλους ἀγγείου. Κυρίως ὅμως ἡ κατάστασις τῆς ἐκστάσεως, εἰς τὴν ὁποῖαν παρίσταται ὁ σιληνός, ἐφ' ὅσον ὀρίζεται ὡς ὁ ὑψιστος βαθμὸς περισυλλογῆς καὶ συγκεντρώσεως, ἀποκλείει τὴν παρουσίαν ἐτέρας μορφῆς, πρὸς τὴν ὁποῖαν θὰ συνεδέετο ἔστω καὶ ἐξωτερικῶς. Ὡστε πρέπει νὰ δεχθῶμεν, ὅτι ἦτο μόνος καὶ εὐρίσκειτο εἰς τὸ κέντρον τοῦ ἀγγείου, ἐκόσμηε δηλαδὴ, χρησιμεύων καὶ ὡς λαβή, τὸ

¹ Τὸ σχῆμα αὐτὸ ἐρμηνεύεται ὡς «ἔμφισμός» καὶ ἀπαντᾷ συχνάκις εἰς μορφὰς ὄρχουμένων τὴν σικιννιν. (πβλ. Furtw.-Reich. III σελ. 41 Buschor). Δὲν εἶναι

ὅμως καὶ ἀποκλειστικὸν σχῆμα τοῦ χοροῦ τούτου (πβλ. Schnabel, Kordax σελ. 4).

πῶμα ὀστεοδόχου κάλπης¹. Τοῦτο ἀπαντᾷ σπανίως εἰς τὰ ἑλληνικῆς προελεύσεως τοιαῦτα ἀγγεῖα, ὡς παρετήρησεν ὁ Neugebauer (Ant. Br. St. σελ. 60), ὅστις μολονότι δὲν ἐγνώριζε παρόμοιον παράδειγμα ἐξ Ἑλλάδος, ἐρμηνεύει ὀρθῶς τὸν σιληνὸν τοῦ Λούβρου ὡς λαβὴν. Ἡ προκειμένη ἐν τούτοις περίπτωσις δὲν εἶναι μοναδική, διότι καὶ τὸ ὑπ' ἀριθ. 13253 Ἑθν. Μουσ. χαλκοῦν ἀγαλμάτιον ὀκλάζοντος σιληνοῦ ἐκ Πύργου (Brommer ἔ. ἀ. σελ. 29) προέρχεται ἀσφαλῶς ἐξ ἀγγείου. Ἡ συμφυῆς βάσις αὐτοῦ σχηματίζει ἐλαφρὰν καμπύλην, ἣτις μόνον εἰς τὴν καμπύλην πώματος κάλπης δύναται ν' ἀντιστοιχῇ².

Ὁ σιληνὸς τοῦ Λούβρου, ἔργον τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ πέμπτου π. Χ. αἰῶνος ἔχει ὡς ἔρεισμα τὴν ἐπιφάνειαν. Ἡ ἐπίπεδος διαμόρφωσις αὐτοῦ δὲν πρέπει νὰ ἐξηγηθῇ ὡς ἀδυναμία τοῦ ἐπαρχιακοῦ τεχνίτου ὅπως συγχωνεύσῃ δύο διαφόρους ιδιότητας, τὴν τῆς λαβῆς καὶ τὴν διακοσμητικὴν, εἰς τὴν αὐτὴν μορφήν, ἀλλὰ καὶ ὡς ἐξάρτησις ἐκ τῆς ἐποχῆς. Ὁ κύριος προορισμὸς τοῦ ἀγαλματίου ἦτο ὅπως χρησιμεύσῃ ὡς λαβὴ· τοῦτο λοιπὸν ὄφειλε νὰ τονίσῃ ὁ ἀρχαῖκός τεχνίτης, διὰ νὰ εἶναι καὶ ὁ σύνδεσμος κοσμήματος καὶ ἀγγείου στενωτέρως. Ἡ τεκτονικὴ σύνδεσις, τὸ θεμελιῶδες ἀξίωμα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης³, εἰς τὸ ὁποῖον μορφολογικῶς ὀφείλεται καὶ τὸ ἀρχαῖζον σχῆμα τῶν ποδῶν τοῦ νέου ἀγαλματίου, ἐξακολουθεῖ νὰ ὑφίσταται καὶ κατὰ τὸν πέμπτον αἰῶνα ὑπὸ ἄλλην ὁμως μορφήν. Πρόχειρον παράδειγμα φέρομεν τὰ ἀγαλμάτια τῶν ἀρχῶν τῆς πέμπτης ἑκατονταετηρίδος, τὰ ὁποῖα ἐχρησίμευον ὡς λαβαὶ κατόπτρων. Ἡ μηχανικὴ λειτουργία ἐδῶ εἶναι περισσότερο ἐντονος καὶ ὁ σύνδεσμος τῶν δύο μελῶν — δίσκου καὶ λαβῆς — στενωτέρως. Αἱ λαβαὶ τούναντίον τῶν κατόπτρων τοῦ δευτέρου τετάρτου εἶναι μορφαὶ δυνάμεναι νὰ ὑπάρξουν καὶ μόναι (πβλ. Α. Α. 1938 σελ. 546). Οὕτω καὶ ὁ τεχνίτης τοῦ σιληνοῦ ἡμῶν χειραφετεῖται ἀπὸ τῆς μαθηματικῆς σχηματοποιήσεως τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς καὶ δημιουργεῖ σῶμα, τὸ ὁποῖον κινεῖται, στρέφεται, καταλαμβάνει χῶρον, ὅπως ἀπαιτεῖ πᾶς ζῶν ὀργανισμὸς.

Λαβόντες ἀφορμὴν ἐκ τῆς ὀρητικῆς κινήσεως τοῦ μικροῦ σιληνοῦ εἶπομεν, ὅτι ἀνήκει εἰς τὸ πνεῦμα τῶν ἀγγειογράφων τοῦ αὐστηροῦ ῥυθμοῦ. Ἡ μορφολογικὴ ἐξέτασις τοῦ ἀγαλματίου θὰ βοηθήσῃ νὰ ὀρίσωμεν ἀκριβέστερον, ποῖον στάδιον τῆς ἐποχῆς ταύτης, καθ' ἣν τόσον διάφορα στοιχεῖα ἀγωνίζονται πρὸς ἐπικράτησιν, ἀντιπροσωπεύει ἢ μικρὰ μορφή καὶ κατὰ πόσον ὁ τεχνίτης αὐτῆς κατώρθωσε ν' ἀντιμετωπίσῃ τὴν μεγάλην τέχνην χρησιμοποιῶν τὸν τρόπον τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως τῆς ἐποχῆς εἰς τὸ μικρὸν καλλιτέχνημα.

1 Ἡ ἀκτινοειδῆς διάθεσις τῶν μορφῶν τοῦ ἀγαλματίου ὀρίζει νοητὸν κύκλον, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἀναπτύσσεται ἡ μορφή. Διὰ τοῦτο τὸ κυκλικὸν σχῆμα τῆς βάσεως — τῆς κάλπης δηλαδὴ — τὸ ἐμφαίνον τὴν σχέσιν τοῦ ἀγαλματίου πρὸς τὸν περίξ χῶρον ἦτο ἀναγκαῖον.

Τὴν αὐτὴν περίπτωσιν διὰ τῆς ἐπιπέδων, εὐρίσκομεν εἰς τὸν ὀρχούμενον σιληνὸν τοῦ Βερολίνου (Führer I, 29, Fr. 715 b), ὁ ὁποῖος ἕνεκα τῆς στοργυλῆς βάσεως αὐτοῦ ἐρμηνεύεται ὅσαύτως ὡς λαβὴ τροφοδόχου κάλπης (πρβ. Röm. Mitt. LI, 1936 πίν. 27, 4 σελ. 197 καὶ 205 Neugebauer).

2 Ὁ συνήθης τύπος τῶν ἑλληνικῶν χαλκῶν ὀστεοδόχων καλπῶν εἶναι ὁ μετὰ λαβῶν. Φέρουν δηλαδὴ εἰς τὸ

χειλὸς δύο ἢ τέσσαρας λαβὰς ἀποτελουμένας ἐκ βάσεως, μὲ διαφόρους παραλλαγὰς καὶ δακτυλίου. Εἰς τὸ κέντρον ὁμως πώματος κάλπης τοῦ Ἑθν. Μουσείου (ἀνευ ἀριθμοῦ) ὑπάρχουν ἴσῃ δύο μικρῶν κύκλων ἐκ συγκολλήσεως ἀντικειμένου τινός. Νομίζω, ὅτι εἰς τὸ μέρος τοῦτο εἶχε συγκολληθῆ μάλλον μορφή παρὰ ἀπλὴ λαβὴ, διότι τὸ πῶμα ἔχει περὶ τὴν περιφέρειαν συμμετρικῶς τέσσαρας ἐγκοπὰς ἀντιστοιχοῦσας πρὸς τὰς λαβὰς τῆς κάλπης. Ὅστε δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὑπῆρχε καὶ πέμπτη λαβὴ ἐπὶ τοῦ πώματος.

3 Θεμελιώδης εἶναι ἡ μελέτη τοῦ H. Brunn (Kl. Schriften II, σελ. 103 κ. ἐ.). «Über tektonischen Stil in gr. Pl. u. Mal.» σχετικῶς πρὸς τὸ ζήτημα τοῦτο.

Ὁ τρόπος, καθ' ὃν εἶναι ὠκοδομημένη ἡ μορφή, φέρει εἰς τοὺς τελευταίους χρόνους τοῦ αὐστηροῦ ῥυθμοῦ (470-460) ἐποχὴν, τῆς ὁποίας χαρακτηριστικὰ εἶναι ὁ χιασμός τῆς κινήσεως καὶ ἡ καθαρὰ μετὰ γεωμετρικῆς σαφηνείας παράστασις τῶν ἀξόνων (πβλ. Buschor, Olympia σελ. 6 καὶ 13).

Αὐστηρὸν σύστημα γραμμῶν μετὰ μαθηματικῆς ἀκριβείας διατεθειμένον εἶναι ὁ σκελετός, ὁ ὁποῖος ὑπόκειται ὡς βάσις διαπλάσεως τοῦ ἀγαλματίου, ὡς κεντρικὸν δὲ σημεῖον τῆς συνθέσεως πρέπει νὰ θεωρήσωμεν τὸν κορμόν. Εἶναι τρόπον τινὰ ὁ κεντρικὸς ἄξων, περὶ τὸν ὁποῖον στρέφονται τὰ τρία χιαστί τεμνόμενα νοητὰ ἐπίπεδα τῶν ποδῶν, χειρῶν καὶ κεφαλῆς, τὸν ἄξονα τῆς ὁποίας παρακολουθεῖ ἡ οὐρά, ἥτις ἀποτελεῖ θεμελιῶδες σημεῖον τῆς συνθέσεως. Τυποθετημένη¹ αὕτη εἰς τὸ μέσον περιῖπου τοῦ ὕψους τῆς μορφῆς ἀφ' ἑνὸς μὲν συγκρατεῖ δι' ἀντιρρόπου κινήσεως τὴν πρὸς τὰ ἔμπροσθεν ὁρμήν, ἀφ' ἑτέρου δὲ συγκρατεῖ, συμπληροῦσα ταύτοχρόνως αὐτάς, τὰς γραμμὰς τοῦ περιγράμματος.

Τὴν ἔντασιν τῆς λειτουργίας ταύτης ἐδήλωσεν ὁ τεχνίτης κατὰ θαυμαστὸν τρόπον, εἰς τὸν μεστὸν δυνάμεως τριπλοῦν κυματισμὸν τῆς διεμόρφωσε δηλαδὴ τὸ ἀπλοῦν φυσικὸν στοιχεῖον εἰς πηγὴν δυνάμεως καὶ ζωῆς. Γενικῶς δὲ ἡ μετ' ἐκτάκτου δεξιότητος χρῆσις τῶν καλλιτεχνικῶν μέσων ἔδωσαν εἰς τὴν γραμμικὴν σύνθεσιν ἔντονον ὀργανικὴν ζωὴν.

Εἶπομεν ὅτι ἡ διαμόρφωσις τῶν ποδῶν τοῦ νέου εὐρήματος εἶναι καθυστερημένη, ἐνθυμίζουσα τὸ ἀρχαῖκόν σχῆμα τοῦ δρομέως. Ἡ εἰς τεκτονικοὺς λόγους ὀφειλομένη σχηματικὴ αὕτη παράστασις τῶν ποδῶν ἀνακόπτει ὀλωσδήποτε τὸν ῥυθμὸν τῶν γραμμῶν, ἀλλ' ἐξυπηρετεῖ τὸ θέμα². Τώρα τὸ παλαιὸν σχῆμα μεταβάλλεται εἰς ἐνέργειαν. Εἰς τοῦτο συντελεῖ ἡ κάμψις τῆς κνήμης τοῦ δεξιοῦ ποδός, ἡ ὁποία ἀντιθέτως πρὸς τὰς ἀρχαϊκὰς μορφὰς στρέφεται πρὸς τὸ κέντρον τοῦ σώματος οὕτως, ὥστε τὸ ἄκρον τοῦ ποδός, ἐπὶ τοῦ ὁποίου καὶ μόνον στηρίζεται ἡ μορφή, συμπίπτει πρὸς τὸν κεντρικὸν ἄξονα τοῦ σώματος. Ἀποτέλεσμα τούτου εἶναι, ὅτι ἡ μορφή δύναται νὰ κινήθῃ ἐλευθέρως, ὅχι δὲ μόνον κατὰ μίαν διεύθυνσιν, ἐκείνην δηλ. τὴν ὁποίαν ὀρίζει ἡ θέσις τῶν ποδῶν, ἀλλὰ καὶ περὶ ἑαυτήν. Ὅσον ὅμως καὶ ἂν ἡ κίνησις τῶν ποδῶν ἔχει ἀποκτίση ἐνέργειαν δὲν ἀνταποκρίνεται εἰς τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ καλλιτέχνου, τοῦ ὁποίου ἡ πλαστικὴ φαντασία θέλει νὰ δημιουργήσῃ μορφὴν κινουμένην ἐλευθέρως ἐν τῷ χώρῳ³. Τοῦτο ἐπιτυγχάνει διὰ τῶν στροφῶν τοῦ σώματος. Ἐνῶ οἱ πόδες εἶναι ἐν πλαγίᾳ ὄψει καὶ στρέφονται πρὸς τὰ δεξιά, ὁ κορμὸς χρησιμεύων τρόπον τινὰ ὡς διάμεσος προετοιμασία διὰ τὴν μεγίστην ἀνάπτυξιν τῆς μορφῆς, συντελουμένην διὰ τῶν χειρῶν, στρέφεται πρὸς τ' ἀριστερὰ παρουσιάζων βαθμιαίως πρὸς τὰ ἄνω ὄψιν τριῶν τετάρτων. Τὴν ὀριστικὴν τέλος στροφὴν πρὸς τ' ἀριστερὰ ἐκτελεῖ ἡ κεφαλὴ, τῆς ὁποίας ἡ ὄψις εἶναι κατὰ τι μεγαλυτέρα τῶν τριῶν τετάρτων⁴. Χάριν τῆς εἰς πλάτος ἀναπτύξεως διετηρήθη ἡ εἰς παλαιότερας μορφὰς ἀπαντῶσα τετράγωνος διαμόρφωσις τοῦ γενείου (εἰκ. 3).

1 Ἀντιθέτως πρὸς τὰς παλαιότερας μορφὰς κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἡ οὐρά τοποθετεῖται ὑψηλότερον τοῦ κανονικοῦ, κατὰ τὴν ὁσφὸν περιῖπου (Roscher Lex. Satyros IV σελ. 462-463).

2 Ἐξηγεῖται ὡς σχῆμα δηλοῦν πηδήματα ἐπὶ τόπου.

(Emmanuel ἐ. ἀ. § 300).

3 Ἡ κίνησις τῶν ποδῶν γίνεται ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ ἐπιπέδου.

4 Ἐντεῦθεν προέρχεται καὶ ἡ ἀσυμμετρία τὴν ὁποίαν εὐρίσκομεν εἰς τὴν διαμόρφωσιν τοῦ προσώπου.

Αἱ περιγραφεῖσαι ἀνωτέρω κινήσεις καθιστοῦν φανερόν, πῶς τὸ ὅλον σῶμα εἶναι διατεθειμένον εἰς τρία τεμνόμενα ἐπίπεδα καὶ πόσον ἡ ἐναλλαγὴ τῆς διευθύνσεως αὐτῶν τονίζουσι τὴν πλαστικότητα τῆς μορφῆς. Τὸ θέλητρον τῶν μεγάλων τούτων κινήσεων, θεμελιωδῶς ὀργανικῶν, αὐξάνει ὁ τρόπος κατὰ τὸν ὁποῖον γίνεται ἡ μετάβασις αὐτῶν ἀπὸ τοῦ ἑνὸς μέλους τοῦ σώματος εἰς τὸ ἄλλο. Θαυμαστὴ εἶναι ἡ ρευστότης τοῦ περιγράμματος τῆς δεξιᾶς χειρός, τοῦ κορμοῦ καὶ τοῦ ἀριστεροῦ ποδός. Τὴν χαρακτηριστικὴν ταύτην γραμμὴν, τὸν ῥυθμὸν τοῦ διαγωνίου ἄξονος, ὅστις ὀρίζει τὴν μορφὴν, δίδει ἡ ὄψις τοῦ πίνακος¹. Ὁ καλλιτέχνης ὅμως δὲν ἀρκεῖται νὰ χαρακτηρίσῃ σαφῶς μόνον τὸ σύνολον τῆς μορφῆς, ἀλλὰ προσέχει καὶ εἰς τὰς λεπτομερείας δίδων ἀτομικὸν χαρακτήρα καὶ εἰς ἐκάστην τῶν ἐπὶ μέρος μορφῶν τοῦ σώματος. Ἡ ἐλικοειδὴς φορὰ τοῦ περιγράμματος κορμοῦ καὶ μηροῦ τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς πίν. 1-2 εἶναι μία τῶν ἐμφαντικωτέρων μορφῶν, αἱ ὁποῖαι δίδουν τὸ μέτρον τῆς ἰκανότητος τοῦ τεχνίτου, ὅπως ζωογονήσῃ τὴν ἄψυχον ὕλην.

Ἦδη ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ πέμπτου αἰῶνος ἀρχίζει ὁ νέος τρόπος τῆς κινήσεως τῶν μορφῶν. Τὴν περὶ τὸν ἄξονα αὐτοῦ στροφὴν τοῦ κορμοῦ εὐρίσκομεν διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὸν θνήσκοντα πολεμιστὴν τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος τῆς Αἰγίνης (Buschor, *Plast. d. Gr.* σελ. 51). Ἡ κίνησις ὅμως ἐκεῖ δὲν εἶναι ἀκόμη σταθερὰ οὐδὲ ἔχει μεγάλην ἐνότητα, τὸ δὲ περίγραμμα τῆς μορφῆς εἶναι ἀπῶς σκληρόν.

Κατὰ τὸ χρονικὸν διάστημα μεταξὺ τοῦ προκειμένου αἰετώματος καὶ τοῦ παλαιότερου τῆς Ὀλυμπίας ἡ νέα καλλιτεχνικὴ βούλησις λαμβάνει τὴν ὀριστικὴν τῆς ἐκφρασίαν. Ὁ ὀπλιτοδρόμος τοῦ Tübingen² (480-470) (Neugebauer, *Ant. Br. St.* εἰκ. 31; Blümel *Sport d. Hellenen* πίν. 28 καὶ 29) ἀποτελεῖ ἕνα συνδυτικὸν κρίκον μεταξὺ τοῦ αἰετώματος τῆς Αἰγίνης καὶ τοῦ σιληνοῦ τῆς ὁδοῦ Καβάλας.

Παρὰ τὰς διαφορὰς, τὰς ὁποίας ἔχει ὁ ὀπλιτοδρόμος ἀπὸ τοῦ σιληνοῦ — διαφορὰς πηγαζούσας κυρίως ἐκ τῆς ἀλλοίας στάσεως — ὑπάρχει γενικὴ ἐντύπωσις πολὺ συγγενής. Ὁ ὀπλιτοδρόμος εἶναι τὸ παλαιότερον παράδειγμα μὲ χιαστὴν κίνησιν τῶν ἄκρων. Καὶ εἰς τὰς μορφὰς τοῦ αἰετώματος τῆς Αἰγίνης ἀπαντᾷ ὁ χιασμός, δὲν εἶναι ὅμως τόσο ἐμφαντῆς ὅσον εἰς τὸν ὀπλιτοδρόμον καὶ ἀκόμη περισσότερο εἰς τὸν σιληνόν. Τὴν στιγμιαίαν κίνησιν τοῦ ὀπλιτοδρόμου ἔχομεν καὶ εἰς τὸν σιληνόν. Ὁ τεχνίτης διὰ νὰ δηλώσῃ αὐτὸ τὸ «πρὶν» καὶ τὸ «μετὰ» ἐξέλεξε τὴν ὀρχηστικὴν στιγμὴν τοῦ μετεωρισμοῦ.

Ἄλλο στοιχεῖον, τὸ ὁποῖον συνδέει τὸν ὀπλιτοδρόμον πρὸς τὸν σιληνόν εἶναι ὅτι

¹ Ἡ ὄψις αὕτη εἶναι ἡ πλέον ἰκανοποιητικὴ, ἡ «κυρία» δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, διότι παρουσιάζει τὴν μορφὴν ὡς ἐνιαῖον σύνολον ἔχουσαν καθαρὸν τὸ περίγραμμα: ὑπάρχουν βεβαίως καὶ ἄλλαι «δευτερεύουσαι», κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥτιον ἐκφραστικαί, διότι εἶναι ἀδύνατον νὰ φαντασθῶμεν προκειμένου περὶ περιόπτου μικροτεχνήματος, ὅτι ὁ δημιουργὸς τοῦ μόνον τὴν μίαν ἐν τῷ ἄνω πίνακι ἐφαντάσθη ὡς πρωτεύουσαν.

² Ἐξαιρετικὰς δυσκολίας ἐπαρουσίασεν ἡ φωτογράφησις, διότι λόγφ τῆς πολυμεροῦς κινήσεως τῆς μορφῆς, ἐδημιουργοῦντο συσκοτίσεις τῶν μελῶν εἰς βάρος τοῦ

καθαροῦ περιγράμματος. Ὁ φωτογράφος κ. Wagner, ὁ ὁποῖος ἔκαμε τὰς φωτογραφίας, κατέβαλε πᾶσαν προσπάθειαν πρὸς πληρεστέραν ἀπεικόνισιν.

² Λαμβάνομεν πρὸς παραλληλισμὸν τὸν ὀπλιτοδρόμον, ὅχι μόνον διότι παρουσιάζει γενικῶς πολλὰς ὁμοιότητας πρὸς τὸν σιληνόν ἀλλὰ καὶ ἔνεκα τῆς συγγενείας, ἡ ὁποία ἔχει ἤδη ἀναγνωρισθῆ (Buschor, *Olympia* σ. 11), τοῦ αἰγιντικοῦ ἐργαστηρίου, εἰς τὸ ὁποῖον ἀποδίδεται ὁ ὀπλιτοδρόμος, πρὸς τὸ ἀττικόν, ὁποῦθεν προέρχεται ὁ σιληνός.

καὶ εἰς τὰς δύο μορφὰς τὸ κέντρον τοῦ βάρους μετατοπίζεται πρὸς τὰ ἔμπρός¹. Μεταξὺ ὅμως τῶν συγκρινομένων μορφῶν ὑπάρχει μία σημαντικὴ διαφορὰ ἐνῶ δηλ. καὶ εἰς τὰ δύο ἀγαλμάτια παρίσταται μία στιγμιαία φάσις ὀρμητικῆς κινήσεως, τὸ σῶμα τοῦ σιληνοῦ ἔχει μεγαλυτέραν σταθερότητα, διότι ἢ πρὸς τὰ ἔμπρός φορὰ τοῦ σώματος τοῦ ὀπλιτοτοδρόμου μετριάζεται εἰς τὸν σιληνὸν διὰ τῆς ἀνατάσεως τοῦ σώματος καὶ τῆς ἀντιθέτου πρὸς τοὺς πόδας κινήσεως τῆς κεφαλῆς καὶ τῆς οὐρᾶς.

Ἡ τόσον πρωτότυπος σύνθεσις τοῦ ἀγαλματίου δυσχεραίνει τὸν παραλληλισμὸν τοῦ πρὸς ἄλλα ἔργα τῆς μικροτεχνίας, ἢ πλουσία ὅμως εἰς παράστασιν ὀρχουμένων σιληνῶν ἀττικὴ ἀγγειογραφία θὰ βοηθήσῃ ἀφ' ἑνὸς μὲν, ὅπως ὀρίσωμεν σαφέστερον τοὺς χρόνους τῆς δημιουργίας του, ἀφ' ἑτέρου δέ, ὅπως κατατάξωμεν αὐτὸ εἰς τὴν οἰκείαν σχολὴν καὶ ὅπως κατανοήσωμεν τὴν ἀτομικότητα τοῦ τεχνίτου.

Πολλὰ εἶναι τὰ στάδια τῆς τε ἐξωτερικῆς διαμορφώσεως καὶ τοῦ ψυχικοῦ περιεχομένου, τὰ ὁποῖα διήλθεν ἢ παλαιοτάτη μορφή τοῦ δαίμονος τοῦ παριστωμένου συγχρόνως ὡς ἵππου καὶ ἀνθρώπου. Ἡ σωματικὴ αὐτοῦ διαμόρφωσις ποικίλλει τόσον, ὥστε εἶναι ἀδύνατον ἐξ αὐτῆς καὶ μόνης νὰ ὀρισθῇ ἢ τοπικὴ καταγωγή του. Οὕτω ἢ μὲ ὀπλὰς ἵππου παράστασις τοῦ σιληνοῦ τῆς ὁδοῦ Καβάλας δὲν εἶναι στοιχεῖον ἱκανὸν ὅπως τὸν ἀπομακρύνῃ τοῦ ἀττικοῦ κύκλου, μολονότι τοῦτο εἰς τὴν ἐποχὴν, εἰς ἣν εὐρισκόμεθα, ἀπαντᾷ σπανιώτατα εἰς ἀττικὰ ἔργα. Ἦδη ἀπὸ τῆς πρώτης ἐμφανίσεως αὐτοῦ εἰς τὴν Ἀττικὴν κατὰ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 6^{ου} αἰῶνος (Brommer, σελ. 25) παρίσταται ἄλλοτε μὲν μετὰ ποδῶν ἀνθρώπου καὶ ἄλλοτε μετὰ ποδῶν καὶ ὀπλῶν ἵππου. Ὁ Κλιτίας εἰς τὸν κρατῆρα τῆς Φλωρεντίας ζωγραφίζει συγχρόνως καὶ τοὺς δύο τύπους, τοὺς ὁποίους μὲ διαφοροὺς παραλλαγὰς εὐρίσκομεν μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ πέμπτου αἰῶνος, ὁπότε ἢ παράστασις των εἶναι μᾶλλον ἐνιαία. Καὶ τὰ διάφορα πελοποννησιακὰ ἐργαστήρια δὲν χαρακτηρίζει ὁμοιομορφία. Ὁ σιληνός π. χ. τοῦ Ἐθν. Μουσείου 7544 ἐξ Ἀμυκλῶν (De Ridder, Br. Polyt. 846 πίν. III, 1), ἔργον λακωνικοῦ ἐργαστηρίου, παρίσταται μετὰ ποδῶν ἀνθρώπου, ἐνῶ ἀντιθέτως ὁ σιληνός τῆς Δωδώνης ὁ ἀποδιδόμενος εἰς κορινθιακὸν ἐργαστήριον (Ἐθν. Μουσ. Συλλ. Καραπάνου 22, Ath. Mitt. LI 1936 σελ. 205 κ. ἑ. Brommer σελ. 29) ἔχει ὀπλὰς ἵππου.

Τὴν πραγματικὴν διαφορὰν τῶν ἀττικῶν σιληνῶν ἀπὸ τῶν σιληνῶν τῶν λοιπῶν ἐργαστηρίων δίδει ἢ γενικὴ διαμόρφωσις τοῦ σώματος. Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰς βαρεῖας μορφὰς μὲ πλουσίαν κόμην καὶ ζωώδη ἔκφρασιν τῶν χαλκιδικῶν καὶ ἰωνικῶν σιληνῶν (Rumpf Chalk. Vas. σελ. 146) οἱ ἀττικοὶ ἀδελφοὶ των εἶναι ἀπὸ τῆς πρώτης ἐμφανίσεως των κομψότεροι, ἔχοντες κανονικὰς σχεδὸν κεφαλὰς καὶ ὀλιγώτερον ζωώδη τὴν ἔκφρασιν.

Ὁ σιληνός τῆς ὁδοῦ Καβάλας κρατεῖ ἐκ τοῦ τύπου τοῦ «ἀνθρώπου-ἵππου» τοῦ κρατῆρος τῆς Φλωρεντίας τὰ μικρὰ ὀξέα ὠτα, τὴν οὐρὰν καὶ τὰς ὀπλὰς ἵππου. (Ἡ μετάβασις ἀπὸ τῆς ἀνθρωπίνης κνήμης εἰς τὸν ζωώδη ἄκρον πόδα δὲν γίνεται ἀποτόμως, ἀλλ' ὀργανικῶς καὶ βαθμιαίως κατὰ τὸ μέσον περιῖπου τῆς κνήμης). Τὸ λοιπὸν

¹ Ἡ στάσις τοῦ σιληνοῦ ἐν τῷ BCH LX, 1936 πίν. 50 εἶναι ἐσφαλμένη λόγῳ κακῆς τοποθετήσεως τοῦ ἀγαλματίου ἐπὶ τῆς βάσεως. Ἡ πρὸς τὰ ὀπίσω φορὰ τοῦ κορμοῦ εἶναι διὰ στατικῶς λόγους ἀδύνατος. Τὸ ἐπιτυχές καλλιτεχνικὸν μέσον τοῦ σχήματος τῆς οὐρᾶς, ὄχι μόνον ἀπο-

βάλλει τὴν σημασίαν του, ἀλλὰ καὶ φέρει ἀντίθετον ἀποτέλεσμα. Ἐκτὸς ὅμως τοῦ ὅτι ἢ μορφή δὲν εὐσταθεῖ καὶ τὰ περιγράμματα γίνονται σκληρότερα. Ἀνεπιτυχῆς εἶναι καὶ ἢ συμπλήρωσις τῆς ὀπλῆς τοῦ δεξιοῦ ποδός.

σῶμα εἶναι κανονικὸν σῶμα ἀνθρώπου ἔχον ἀνατομικὰς λεπτομερεῖας, μὲ μόνην τὴν διαφορὰν, ὅτι ἡ ἔλαφρὰ διόγκωσις τῆς κοιλίας, τὴν ὁποίαν παρουσιάζει καὶ ὁ σιληνὸς τῆς Δωδώνης, ἐνθυμίζει τὴν παλαιὰν μετὰ τῶν «προγαστόρων» «Dickbauchtänzer» συγγενειὰν του (Brommer σελ. 21).

Ἡ στάσις του μὲ τὰ ἰσχυρῶς καμπτόμενα γόνατα καὶ τὴν ζωηρὰν χειρονομίαν ἐνθυμίζει τὸν σιληνόν, τὸν ὀρχούμενον πρὸ τοῦ Διονύσου ἐπὶ τῆς κύλικος τοῦ Μονάχου 2647 (Beazley 207, 107. Jahrb. 31, 1916 σελ. 85 εἰκ. 8) τοῦ Δούριδος τῆς ἐποχῆς τοῦ «Πολυφράσμονος». Ἡ κίνησις ὁμοῦς ἐκεῖ εἶναι ξηρὰ, συμβατικὴ μᾶλλον, γενικῶς δὲ ἡ μορφὴ στερεῖται ζωτικότητος καὶ εὐκαμψίας. Περισσότερον ζωηρὸς, πλησιάζων πρὸς τὸν νέον σιληνόν εἶναι ὁ σιληνὸς ἐπὶ τοῦ σκύφου τοῦ Βρύγου τοῦ Borden - Wood (Beazley 181, 71, - S. H. St. 38, 1918 πίν. IV). Ἀκόμη δὲ ἐγγύτερον εὐρίσκεται ὁ σιληνὸς τῆς πελίκης τοῦ Ἑρμόνακτος τῆς Villa Giulia (Hoppii II, 27, Beazley 301, 18), εἰς τὸν ὁποῖον συναντῶμεν τὴν αὐτὴν ἀντίληψιν εἰς δύναμιν καὶ ὁρμὴν κινήσεως.

Αἱ μεταξὺ τῶν μορφῶν διαφοραί, κυρίως ὁ τρόπος τῆς ἀποδόσεως τῆς ἐντάσεως τῆς κινήσεως καὶ γενικῶς τῆς ζωτικότητος αὐτῶν, ἀπορρέουν ἐκ τῆς διαφόρου προσωπικότητος τῶν ζωγράφων καὶ ὄχι ἐκ τῆς χρονικῆς ἀποστάσεως τῆς κατασκευῆς τῶν ἀγγείων, ἡ ὁποία ὁπωσδήποτε δὲν εἶναι μεγάλη.

Ὁ Δούρις, τὸν ὁποῖον τὸ πάθος τῆς αἰσχυλείου τραγωδίας συνεκίνησεν ὀλιγότερον τῶν ἄλλων συναδέλφων του, ἦτο φυσικὸν εἰς τὴν προκεχωρημένην ἡλικίαν του, εἰς ἣν ἀνήκουν τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς τοῦ «Πολυφράσμονος», νὰ μὴ ἀποδώσῃ εἰς τοὺς σιληνοὺς τὴν ἀρμόζουσαν ἔκφρασιν. Εἰς τὰς λεπτομερεῖας ἐν τούτοις ὁ νέος σιληνὸς πλησιάζει πρὸς τὰς μορφὰς τοῦ Δούριδος. Ἡ κεφαλὴ καὶ ἰδίως ἡ πλουσία μὲ γωνιώδεις περιγράμματα διαμόρφωσις τοῦ γενείου, τὴν ὁποίαν διατηρεῖ διὰ τὰς προκειμένας μορφὰς καθ' ὅλον τὸ διάστημα τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, ἐνθυμίζει πολὺ τοὺς σιληνοὺς τοῦ ψυκτῆρος τοῦ Λονδίνου (Furtw.-Reich. πίν. 48). Εἰς τὴν περίοδον ὁμοῦς, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκει ὁ ψυκτῆρ — τέλος χαιρεστρατείου ἐποχῆς — εἶναι ἀδύνατον νὰ ἀνήκῃ ὁ χαλκοῦς σιληνός. Βέβαιον εἶναι, ὅτι καὶ ἐκεῖ οἱ σιληνοὶ εἶναι ζωντανοὶ καὶ ἔχουν εὐκαμψίαν, πρῶγμα τὸ ὁποῖον μετριάζεται εἰς τὴν νεωτέραν περίοδον τοῦ Δούριδος, τὴν ἐποχὴν τοῦ «Ἴπποδάμαντος» (πρβ. κύλικα Boston AJA 1900 πίν. I σελ. 183 κ. ε.; Beazley 205, 74). Τὸ φαινόμενον τοῦτο ἐξηγήθη ὡς ἀποτέλεσμα ξένης ἐπιδράσεως. (Furtw.-Reich. I σελ. 246; Jahrb. XXXI 1916 σελ. 90). Εἰς τὸν ψυκτῆρα δηλαδὴ δέχονται ἐπίδρασιν τοῦ Βρύγου. Ὁ ζωγράφος οὗτος, ἂν καὶ ἔχει θρακικὸν ὄνομα, εἶναι περροικισμένος διὰ καθαροῦ ἀττικοῦ πνεύματος. Τὴν ἔκφρασιν τῆς ζωηρᾶς του προσωπικότητος δίδουν αἱ κύλικές του αἰ ἔχουσαι κωμαστὰς καὶ σιληνοὺς, συνθέσεις πλήρεις ζωῆς, κινήσεως καὶ ἐκφράσεως.

Οἱ σιληνοὶ τῆς κύλικος τῶν Παρισίων (Cab. d. Méd. 576; Pfuhl III 426-27 καὶ 430; Beazley 177, 13) ἂν καὶ ἀνήκουν εἰς τὰ πρὸ τοῦ 480 ἔργα τοῦ Βρύγου ἴστανται πλησίον τοῦ νέου σιληνοῦ. Τὴν παράστασιν τῆς ἐνθέου καταστάσεως τοῦ ἰδικοῦ μας ἐπανευρίσκομεν εἰς τὰς μορφὰς τῆς κύλικος, αἱ ὁποῖαι ἀποτελοῦν ἐν τῶν ὠραιότερων παραδειγμάτων βακχικῆς ἐκστάσεως. Ὁ Βρύγος, τοῦ ὁποῖου ἡ τεχνοτροπία εἶναι καθαρῶς ζωγραφικὴ, αἰσθάνεται ἐν τούτοις τὴν δύναμιν τῆς γραμμῆς, πλησιάζων καὶ κατὰ τοῦτο πρὸς τὸν τεχνίτην τοῦ σιληνοῦ.



1. ΚΥΡΙΑ ΟΨΙΣ ΤΟΥ ΣΙΑΗΝΟΥ.

2. ΠΛΑΓΙΑ ΟΨΙΣ ΤΟΥ ΣΙΑΗΝΟΥ.



3. ΟΠΙΣΘΙΑ ΟΨΙΣ ΤΟΥ ΣΙΑΗΝΟΥ.

Χαρακτηριστική λόγου χάριν εἶναι ἡ δήλωσις τῆς κομμώσεως τῶν σιληνῶν τῆς κύλικος τοῦ Λούβρου. Ἡ ἀνοικτοῦ χρώματος λεπτή γραμμὴ, ἡ δηλοῦσα τὰς ἀναδιπλώσεις τῆς κόμης τῶν σιληνῶν — τοῦ παίζοντος αὐλούς, τοῦ ἄλλου τοῦ κρατοῦντος πάνθηρα κ.λ.π. — ἐπαναλαμβάνει τοὺς ἐλιγμούς τῶν ὄψεων, τοὺς ὁποίους κρατοῦν αἱ μαινάδες. Κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ὁ τεχνίτης μας δίδει ῥυθμὸν ζῶντος ὀργανισμοῦ εἰς τὰς γραμμάς, αἱ ὁποῖαι ὀρίζουν τὰς διαφόρους μορφὰς τοῦ σώματος τοῦ σιληνοῦ. Ἦδη ἐγένετο λόγος διὰ τὸ θαυμαστὸν περίγραμμα τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ ἀγαλματίου πίν. 1-2. Τὸ περίγραμμα ἀκόμη τῶν μυῶν τοῦ στήθους καὶ ἡ ἔκφρασις τοῦ προσώπου εἰκ. 3. μὲ τοὺς ἀμυγδαλωτοὺς ὀφθαλμούς καὶ τὰ ὀλίγον σαρκώδη χεῖλη τοῦ σιληνοῦ ὁμοιάζουν πρὸς τοὺς ἐξηνθροπισμένους σιληνοὺς τῆς κύλικος.

Τὰς μορφὰς ταύτας τοῦ Βρύγου εἶχεν ὑπ' ὄψει ὁ διὰ τῆς αὐτῆς ιδιοσυγκρασίας πεπροικισμένος τεχνίτης μας, δανείζεται τὸν τύπον τοῦ σιληνοῦ ἐκ τῆς μεγάλης τέχνης ἢ δημιουργεῖ ἰδικόν του; Οὐδὲν ἐξ αὐτῶν ἀποκλείεται. Εἶναι γνωστὸν, ὅτι ἡ ζωηρὰ φαντασία τοῦ Βρύγου ἐπέδρασε καὶ εἰς ἄλλους νεωτέρους ζωγράφους. Ὁ Σωτάδης, ὁ ὁποῖος μετ' ἐξαιρετικῆς στοργῆς ζωγραφίζει τοὺς διαφόρους τύπους τῶν σιληνῶν, δὲν λησιμονεῖ ὅτι ὡς νέος ἐμαθήτευσεν ἴσως ἢ ὀπωσδήποτε ἦλθεν εἰς ἐπαφὴν πρὸς τὸ ἐργαστήριον τοῦ Βρύγου. (Ath. Mitt. 1928 σελ. 15).

Πρὶν κλείσωμεν τὴν μελέτην μας θ' ἀσχοληθῶμεν μὲ μίαν ἀκόμη λεπτομέρειαν χαρακτηριστικὴν διὰ τὴν ἐποχὴν.

Εἰς τὸν σιληνὸν ἡ κόμη, ἡ ὁποία ἔχει ἀποδοθῆ ὡς λεῖα ἐπιφάνεια χωρὶς λεπτομερείας¹, δεῖγμα καὶ αὐτὸ τῆς ἐντόνου προσπαθείας πρὸς ἀπλοποίησιν τῶν μορφῶν κατὰ τὴν προκειμένην ἐποχὴν, συναθροίζεται ἐπὶ τοῦ αὐχένου. Ἔχομεν δηλαδὴ τὸν συνήθη τρόπον κομμώσεως τῶν μορφῶν τοῦ αὐστηροῦ ῥυθμοῦ, τὸν ὁποῖον εὐρίσκομεν ἐνίοτε καὶ εἰς τοὺς σιληνοὺς.

Ἡ εἰς τοὺς ἀγρίους δαίμονας τοῦ δάσους μεταφορὰ τρόπου κομμώσεως, ὁ ὁποῖος ἔχει τὴν καταγωγὴν ἀπὸ τὸν ἰδανικώτερον κόσμον τῆς ἐποχῆς, τὸν κόσμον τῆς παλαίστρας, δὲν εἶναι τυχαία.

Τώρα διὰ πρώτην φορὰν ἐμφανίζονται καὶ νεαροὶ σιληνοὶ (Brommer σελ. 24 καὶ 56). Κατὰ πᾶσαν λοιπὸν πιθανότητα ὁ τεχνίτης ἠθέλησε διὰ τῆς κομμώσεως ταύτης νὰ δηλώσῃ τὴν νεαρὰν ἡλικίαν τοῦ σιληνοῦ. Δὲν εἶναι δὲ ἀπίθανον τοῦτο διὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην, καθ' ἣν ὅλως ἰδιαίτερα σημασία ἀποδίδεται εἰς τὸν προσωπικὸν χαρακτήρα (Buschor, Olympia σελ. 26 καὶ 27).

¹ Τοῦτο συμβαίνει σπανιώτατα εἰς τὴν ἀρχαϊκὴν ἐποχὴν, συνηθέστερον δὲ εἰς τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ πέμπτου αἰῶνος π. Χ. Πρβ. Κεφαλὴ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἐξ Αἰγίνης (Langlotz Bildhauerschulen πίν. 32α. Buschor, Olym-

πια εἰκ. 34). Κεφαλὴ Ἀκροπόλεως 644 (Langlotz πίν. 87α. Buschor σελ. 29 εἰκ. 33). Κεφαλὴ Νέας Ὑόρκης (Langlotz πίν. 80). Ἀετώματα Ὀλυμπίας.



Εἰκ. 3. Κεφαλὴ τοῦ σιληνοῦ πίν. 1.

Τοιοιτοτρόπως τὸ μικρὸν καλλιτέχνημα ἐμφανίζει, ἀπὸ πάσης ἀπόψεως, τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μνημειώδους τέχνης τῆς ἐποχῆς καὶ πιστοποιεῖ τὴν πρωτοτυπίαν, μετὰ τῆς ὁποίας ἐργάζονται οἱ ἐκπρόσωποι τῆς καλλιτεχνικῆς βιοτεχνίας κατὰ τὴν ὀργῶσαν ταύτην ἐποχὴν. Προσπαθοῦν καὶ αὐτοὶ νὰ βελτιώσουν τὰ ἐκφραστικὰ μέσα τελειοποιῦντες παλαιότερους τύπους ἢ ἐπινοοῦντες νέους. Ἄλλὰ τὰ προβλήματα εἶναι περισσότερον σύνθετα, ὡσάκις πρόκειται περὶ διακοσμητικῶν συνθέσεων¹.

Ἡ τολμηρὰ σύλληψις τοῦ ἀγαλματίου τοῦ μικροῦ σιληνοῦ βεβαιοῖ, ὅτι τὸν δημιουργὸν αὐτοῦ κατέχει ὅλον τὸ αἶσθημα τῆς νέας δυνάμεως, διὰ τοῦ ὁποίου οἱ φορεῖς τῆς μεγάλης τέχνης, κατ' ἐξοχὴν δὲ ὁ Μύρων, παριστάνουν εἰς τὰς συνθέσεις των συγκεντρωμένην ζωὴν καὶ βιαίαν κινήσεις. Ἡ μορφολογικὴ ἐξέτασις τοῦ ἀγαλματίου ἔδειξε μὲ πόσῃ συνέπειαν ἐξέφρασε τοῦτο ὁ δημιουργὸς του. Εἶναι φανερόν, ὅτι σκοπὸς αὐτοῦ ἦτο ὅπως δώσῃ εἰκόνα ἐκτάκτου ἐντάσεως καὶ ἐκ τῶν ἔσω παλλομένης ζωῆς, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον κατῴρθωσε διὰ τοῦ πλούτου τῶν γραμμῶν, τοῦ χιασμοῦ τῶν ἀξόνων καὶ τῆς ἀντικινήσεως. Ἄλλ' ὁ ἕψιστος βαθμὸς τῆς ζωτικότητος, ἡ ὁποία ἐκ πρώτης ὄψεως ἐκπλήσσει, ὀφείλεται εἰς τὸ καθαρὸν σχέδιον². Τοῦτο ἀκριβῶς εἶναι τὸ νέον, τὸ οὐσιῶδες γνώρισμα, τὸ προετοιμάζον τὴν κλασικὴν ἐποχὴν.

Μερικοὶ ἀρχαῖοιμοι ὑπαγορευθέντες ἐκ τῆς προσαρμογῆς εἰς τὸν χῶρον, τὸν ὁποῖον ἤθελε νὰ διακοσμήσῃ, ἀποτελοῦν παραφρονίαν τινὰ πρὸς τὴν ἁρμονικὴν συνήχησιν τοῦ ὀμαλοῦ ῥυθμοῦ τῶν γραμμῶν, δὲν ἐπιφέρουν ὅμως σύγχυσιν. Ἡ ἐκστατικὴ κατάστασις δὲν εἶναι τυχαία: σημαίνει δρασίαν ἐστραμμένην εἰς τὸν ἐσωτερικὸν κόσμον. Εἰς τὴν ἀντίθεσιν τῆς ἐλευθερίας τῶν μελῶν τοῦ σώματος πρὸς τὸ σφικτὸν περίγραμμα τῆς κεφαλῆς καὶ τὰ σιληνικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, τὰ συνδυάζοντα τὸ ζῶδες ἐνστικτον πρὸς τινὰ ἡρεμίαν, σχεδὸν μελαγχολίαν, εἰκονίζεται ἡ ὑπερτάτη ἔντασις, τὸ πάθος δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν.

Τὰ στοιχεῖα ταῦτα εὐρίσκουν τὴν μεγαλειώδη ἐκδήλωσίν των εἰς τὰ ὀλίγον νεώτερα γλυπτὰ τοῦ δυτικοῦ αἰτώματος τῆς Ὀλυμπίας. Αἱ μορφαὶ τῶν κενταύρων, μετὰ τῶν ὁποίων οἱ σιληνοὶ ἔχουν κοινὴν τὴν φύσιν, εἶναι τὰ ἀπαράμιλλα παραδείγματα τῆς θέσεως, τὴν ὁποίαν λαμβάνουν καὶ αὐτὰ τὰ ζῶα εἰς τὴν νέαν ζωὴν.

ΙΩΑΝΝΑ Κ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

¹ Ὑπενθυμίζομεν τὸν μακρὸν ἀγῶνα τῶν ζωγράφων διὰ τὴν προσαρμογὴν τῶν μορφῶν ἐπὶ τοῦ στρογγύλου χώρου τοῦ ἐσωτερικοῦ τῶν κυλίκων.

² Διὰ τοῦ ὄρου «σχέδιον» δὲν ἐννοῶ τὸ ἰχνογραφικόν,

ἀλλὰ τὴν πραγματικὴν σημασίαν τοῦ ὄρου «disegno» τῆς ἐποχῆς τῆς Ἀναγεννήσεως ἐν Ἰταλίᾳ (H. Kauffmann «Donatello» σελ. 9).