

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 Ἀραφηνίδες 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' ὄχι μ' ἀπότομες μεταβάσεις, μιὰ μορφὴ καθιστῆ 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 συμβουλές μετὰ τὴ μελέτη. Τὸν ζωγράφο κ. Π. Σαραφιανὸ γιὰ τὸ σχέδιο, καὶ τὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο 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.

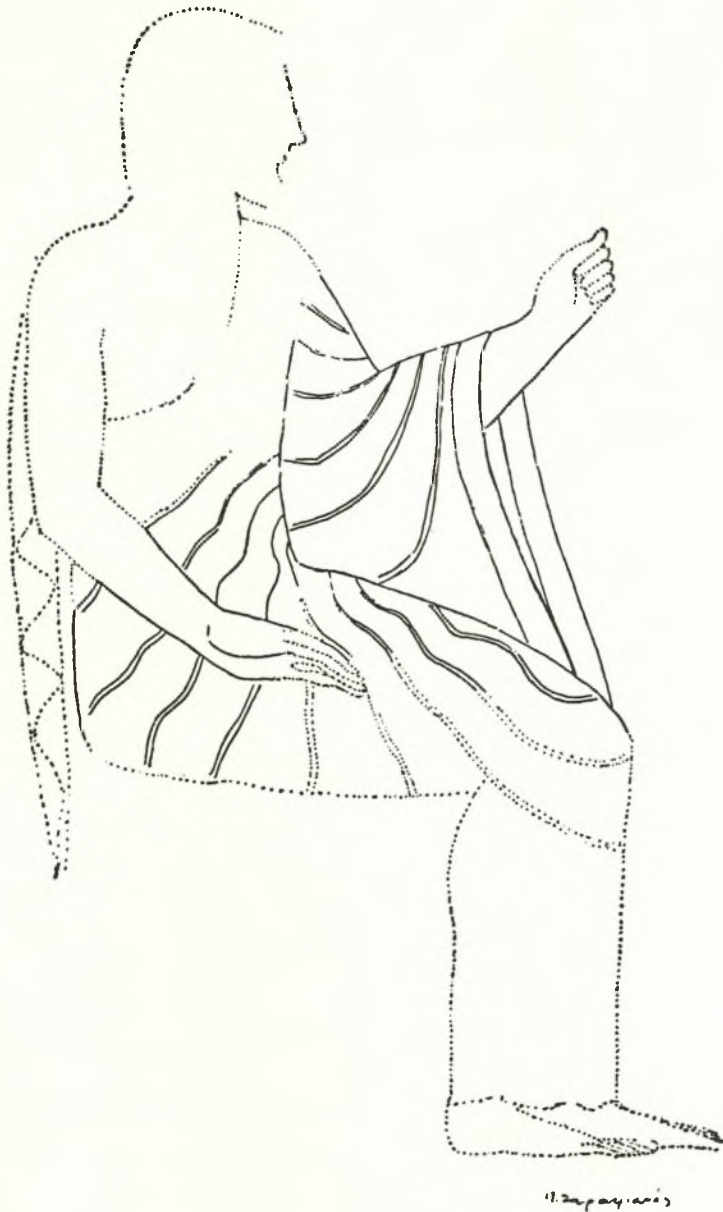
3. Ἡ ταῦτιση ὀφείλεται στὴν εὐαίσθητη παρατήρηση τοῦ γλύπτη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Στέλιου Τριάντη.

4. Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 4469, ΠΑΕ 1957, σ. 47 πίν. 12 γ. Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχ. Ἐταιρείας 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 χωριστά). Καὶ τὰ δύο προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια περιοχὴ, τὴ Βελανιδέζα, ὅπου τοποθετεῖται ὁ ἀρχαῖος ἀττικὸς δήμος 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 ἄκρων, ἀπὸ ἔξω πρὸς τὰ μέσα. Στὰ σωζόμενα πίσω ἄκρα τῆς πλάκας ἡ διαφορὰ αὐτὴ δὲν παρατηρεῖται· ἔτσι δὲν μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι βρισκόμαστε πολὺ κοντὰ στὰ πλάγια πέρατα. Τουλάχιστον 0,04 μ. στὶς δύο πλευρές πρέπει μὲ σιγουριά ν' ἀποκαταστήσουμε ὥστε, μὲ τὴ βεβαιότητα ὅτι ἔχομε ἐδῶ στήλη (βλ. στή συνέχεια), τὸ μικρότερο ὄριο πλάτους ποὺ πρέπει νὰ δεχθοῦμε εἶναι 0,60 μ.

6. Ἡ ἀπλότητα καὶ ἡ διάθεση τοῦ ἱματίου (βλ. πῶς κάτω) δείχνουν περισσότερο μορφὴ ἀντρικῆ. Σ' ὄλες τὶς ἀρχαῖκές 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. (AA 13 (1930-31) 119 κ.έ., K. Schefold, Griech. Plastik, 53), τὸν Διόνυσο τοῦ Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 3547 (AA 1943, 290, AM 41 (1916) πίν. II), τὸ καθιστὸ ἀντρικὸ ἐπιτύμβιο ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο (K. Kübler, AA 1934, 228 εἰκ. 20, G. Karo, An Attic Cemetery, πίν. 20) ὡς τὸν ντυμένο κοῦρο τῆς Ἀκρόπολης 633 (H. Schrader, Archaische Marmorbilderwerke der Akropolis πίν. 128-9, Payne, ὁ. π. π. πίν. 102), τὸν Κοῦρο τοῦ Ἰλισοῦ (Ἐθν. Μουσ. 3687, AA 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 ποῦ πρέπει νὰ ἦταν

7. Ὁ Conze, δ.π.π. εἶχε παρατηρήσει ὅτι ἡ κίνηση αὐτὴ εἶναι ὁμοία με τοῦ χεριοῦ στὴ στήλη τοῦ Ἀλεξήνορος (Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 39, Br. Br. 41, JdI 28 (1913) 312, F. Johansen, The Attic Gravereliefs εἰκ. 59).

έλαφρά λυγισμένα⁸ και να κρατούσαν κάποιο μικρό αντικείμενο. Το άριστερο χέρι που το άκρο του δεν σώζεται, προτείνεται μέσ' από το ιμάτιο λυγισμένο στον άγκώνα. Ή παλάμη πρέπει να έστρεφε προς το πρόσωπο, ή πιθανότερα λίγο ως πολύ προς το θεατή, όπως δείχνει ή κυρτότητα στο πάνω μέρος του πήχυ και το πλάτος στο σωζόμενο άκρο, την άρχή του καρπού. Και με το χέρι τουτο κάτι θα κρατούσε, μπορεί λουλούδι ή άλλο χαρακτηριστικό αντικείμενο, όπως οδήποτε μικρό, γιατί από κάποιο μεγαλύτερο, ένα ραβδί, ίσως να σώζονταν ίχνη. Λείψανα χρωματισμού δεν υπάρχουν.

Ή μορφή φορεί ευρύ ιμάτιο, που αφού σκέπαζε τα νώτα, το ένα του μέρος πρέπει να περνούσε κάτω από τη δεξιά μασχάλη και να τύλιγε σφιχτά τον κορμό· ή άκρη του, φτάνοντας τον άριστερο ώμο, θα έπεφτε προς τα πίσω, ενώ το άριστερο μέρος, ελεύθερο και χυτό, σκεπάζει τον βραχίονα.

Ή τρόπος αυτός είναι κοινός σε πολλές αρχαϊκές παραστάσεις ιματιοφόρων. Ίδιαίτερα ή μορφή του Διός στην κύλικα του Όλου στην Tarquinia παρουσιάζει όμοια διάθεση του ιματίου⁹ (Πί ν. 46 α).

Πλατιές πτυχές, μ' ένα ελεύθερο κι ευρύ κυματισμό, γεμίζουν το ρούχο που κολλά πάνω στο σώμα, ενώ λοξές και καμπυλωμένες διαμορφώνονται, όπου αυτό απλώνεται ελεύθερο πέφτοντας από τον σηκωμένο βραχίονα. Οί πρώτες, με την πλούσια γραμμή και τη ζωνή τους εμφάνιση, έμψυχώνουν το ένδυμα, ενισχύουν την αίσθηση της σωματικής πληρότητας και ταυτόχρονα με τη σχηματικότητά τους διακοσμούν. Οί δεύτερες, με τη σοβαρή και ήρεμη μορφή τους, υπογραμμίζουν την επιβλητική χειρονομία, εικονίζουν το ρυθμό της, συμφωνούν τέλος με την ευρύτητα του χυτού ιματίου. Και τα δυο στοιχειά αποτελούν καλό παράδειγμα ενάργεια, ακρίβεια και διακοσμητικής σχηματικότητας της αρχαϊκής τέχνης. Πέρα πέρα, οί κυματιστές πτυχές εξασφαλίζουν και την αυτοτέλεια του ενδύματος από το σώμα που σφιχτά περιβάλλει. Σώμα και ένδυμα κρατούν την άκεραιότητά τους. Όπου πάλι το ιμάτιο πέφτει ελεύθερο, έχει έναν αυστηρό καθορισμό επιφανειών, που γενικά κυριαρχεί στο ανάγλυφο. Έτσι πετυχαίνεται μιá θαυμαστή ένότητα με σαφήνεια και τάξη. Με μιá γραμμή πλάι στην άκρη του ελεύθερου μέρους του ιματίου εξαίρεται ή παρυφή του.

Σημαντικός είναι ο τρόπος που θέλησε ο καλλιτέχνης, χωρίς να ξεφύγει από τη γραμμικότητα του σχεδίου, να δώσει μιá λεπτή αίσθηση πλαστικότητας στις πτυχές. Καμιá από τις γραμμές τους δεν μένει άπλο χάραγμα, αλλά με μιá γλυφή από το ένα μέρος της χάραξης, κι ενώ δεν υπάρχει ανάμεσα σε δυο συνεχόμενες πτυχές καμιá κλιμάκωση επιφανειών, κερδίζουμε την έντύπωση μιáς λεπτής σκαλωτής επαλληλίας που τονίζεται περισσότερο με τη ρηχή βάθυνση από τ' άλλο μέρος του αρχικού χαράγματος¹⁰. Ή τρόπος αυτός που συνταιριάζει το χάραγμα με την ανάγλυφη τεχνική, προσαρμόζεται άριστα στο χαρακτήρα του χαμηλού αυτού αναγλύφου, ανήκει όμως και μέσα στην εξαιρετική ποικιλία των τρόπων που μιá όρισμένη εποχή είχε εφαρμόσει στην απόδοση της μορφής του ενδύματος, κλιμακωμένων από το άπλο χάραγμα του γραμμι-

8. Στην κοντινή γωνία του δεξιού κομματιού σώζεται μικρή προεξοχή που πρέπει ν' ανήκει στο χέρι τουτο.

9. Άριθ. 6848, J. D. Beazley ARV² σ. 60, J. C. Hoppin, Handbook II σ. 251, E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, 360, A. Bruhn, Oltos εικ. 1. Θα μπορούσε άκόμη να υποτεθί ότι φορεί δυο ένδυματα: χιτώνα και χλαμύδα (παρατήρηση Γ. Δεσπίνη). Ή διατήρηση της μορφής δέ μιáς επιτρέπει να προχωρήσουμε στην πιθανότητα αυτή.

10. Ατή λείπει σε μερικά σημεία, αλλά τουτο μπορεί να όφείλεται στην τριβή της επιφάνειας.

κού σχεδίου ως τὸ πλούσιο πλάσιμο τῆς «ζωγραφικῆς» αἴσθησης. Οἱ ἰωνικὲς καὶ οἱ ἀττικὲς κόρες τοῦ ὄριμου καὶ ὕστερου ἀρχαϊσμοῦ δίνουν τὰ καλύτερα παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ πλούτου τῶν μέσων¹¹. Μαζὶ πάει καὶ ἡ λεπτὴ πλαστικὴ ἀπόδοση μερικῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν (οἱ μύες στὸ δεξιὸ πῆχυ καὶ κοντὰ στὸ γόνατο μ' ἓνα ξέβαθο ἀδλάκωμα), ταιριαστὴ κι αὐτὴ στὸ χαρακτῆρα τοῦ ἀναγλύφου.

Καθαρὰ δηλώνεται ἀκόμη τὸ πτύχωμα πρὸς δύο διαφορετικὲς κατευθύνσεις: πᾶνω 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 ξεκινούσαν ἀντίστροφα οἱ ἄλλες; Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ, συχνότατο στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ βου π.Χ. αἰῶνα στὴν πτύχωση τῶν χιτῶνων, δὲν ἀπαντᾷ, ὅσο γνωρίζομε, καὶ στὴ διαμόρφωση τοῦ κάτω μέρους τῶν ἱματίων καθιστῶν μορφῶν. Ἡ ὑπαρξὴ του ἐδῶ, προβληματικὴ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ, θὰ ἦταν μοναδική.

Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ γλύπτης ἐργάζεται ἀπ' ἔξω πρὸς τὰ μέσα, καὶ τὴ μεγαλύτερη ἀναγλυφικὴ ἔξαρση, στὴν ἀρχικὴ περίπου ἐπιφάνεια τῆς πλάκας, κρατᾷε στὰ ἄκρα τῶν χειρῶν. Τὸ σωζόμενο ἄκρο τοῦ δεξιοῦ ἐξέχει 0,02 μ. ἀπὸ τὸ βάθος: τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἄκρη τοῦ θραύσματος στὸ ἀριστερὸ. 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 νοηθῆ περισσότερο πρὸς τὸ βάθος τῆς παράστασης, ἐνῶ τὸ γόνατο πιὸ ἐμπρός. Τοῦτο δείχνει ὅτι ὁ κορμὸς ἔστρεφε ἐλαφρὰ πρὸς τὸ θεατὴ σὲ στάση τριῶν τετάρτων (προσπάθεια γιὰ τὴ συμπλήρωση στὸ Σ χ έ δ. 1). Ἐξ ἄλλου ἢ φορὰ τοῦ δεξιοῦ πῆχυ φανερώνει ὅτι ὁ βραχιόνας λυγίζει καὶ ἀθεῖται λίγο πρὸς τὰ πίσω καὶ τοῦτο μπορεῖ στὴ στάση τῶν τριῶν τετάρτων εὐκόλα νὰ δικαιολογηθῆ. Ὁ Ἑρμῆς καὶ ἡ Ἑστία στὴν κύλικα τοῦ Ὀλτου, ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, οἱ νέοι στὴν παράσταση τῆς «τυφλόμυγας» στὸν κρατῆρα 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 ἔξαρση τοῦ δεξιοῦ βραχιόνα, ὕψους μόλις 5 χιλ., εἶναι σχεδὸν ἐπιπεδική: σὲ ἀντίθεση ὁ ἀριστερὸς ἔχει φανερὴ στρογγυλότητα, σὰν ν' ἀποσπᾶται ἀπὸ τὸ βάθος, καὶ εἶναι τὸ πλαστικότερο μέρος τοῦ ἀναγλύφου. Πραγματικά, ὁ δεξιὸς βραχιόνας δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ περισσότερη στρογγυλότητα ἢ ἔξαρση: ἀρκεῖ ἡ προβολὴ του πάνω στὸ σῶμα γιὰ νὰ συμβάλῃ καὶ στὸν τονισμό τοῦ ἴδιου. Ὁ ἀριστερὸς βρίσκεται στὸ βάθος, φωτίζεται λιγότερο καὶ γι' αὐτὸ χρειάζεται μεγαλύτερη στρογγυλότητα καὶ ὄγκο γιὰ νὰ τηρηθῆ ἀρμονικὴ ἢ ἀναλογία τῶν δύο αὐτῶν μελῶν. Ἄλλωστε τὸ χέρι τοῦτο μακραίνει ἀπὸ τὸν κορμὸ καὶ βγαίνει μέσα στὸ χῶρο. Μὲ τὴ μεγαλύτερη σωματικὴ ποῦ τοῦ δίνει, πετυχαίνει ὁ καλλιτέχνης νὰ δυναμώσῃ καὶ τὴν ἔννοια τοῦ βάθους. Ἔτσι, μὲ τὴ διαφορετικὴ διάπλαση τῶν δύο χειρῶν, τὴ γενικὰ ὑπολογισμένη

11. Τὸν ἴδιο περίπου τρόπο καὶ βαθμὸ πλαστικότητος βρίσκομε 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 κοῦρο τῆς Ἀκρόπολης 633 (Payne, δ. π.π. 102) ὅπου ὅμως ἔχομε πιὸ προχωρημένη πλαστικότητα.

12. Πρὸς δύο διαφορετικὲς κατευθύνσεις διπλώνονται καὶ οἱ καμπύλες πτυχὲς τοῦ ἐλεύθερου μέρους τοῦ ἱματίου, ὅπου τὸ σημεῖο τῆς ἔναρξης τοῦ διαφορισμοῦ αὐτοῦ εἶναι ὁ λυγισμένος ἀγκώνας.

13. Κύλιξ Ὀλτου βλ. σημ. 9, κρατῆρ Ἀνταίου (Λοῦβρο G 103, Beazley ARV² σ. 14, Pfuhl, δ. π.π. 393, Hopppin, δ. π.π. I 397), κύλιξ Ὀνησίμου (Λοῦβρο G 104, JHS 18 πίν. 14, Hopppin, δ. π.π. I 399, Pfuhl, δ. π.π. 398).

διαβάθμιση τῶν ἐπιπέδων¹⁴ καὶ τὴν ἔλλειψη ἀπότομων μεταβάσεων, κατορθώνει νὰ δώσῃ μιὰ ὀλοκληρωμένη πλαστικὴ ὑπόσταση σ' ἓνα τόσο ἀνάβαθο ἀνάγλυφο. Τέλος τὸ εὔρος 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 γυναικίους κορμούς ἀπὸ τὴ Χίο¹⁵ κι ἀργότερα, κατὰ τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, σὲ ἓνα ἄλλο ἰωνικὸ ἔργο ποὺ ἔχει ἐπίσης στὴ Χίο ἀποδοθῆ, τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Κύζικο στὴν Κωνσταντινούπολη¹⁶. Καὶ στὰ δύο ἔργα χρησιμοποιεῖται χάραγμα.

Οἱ πτυχές αὐτὲς πρέπει νὰ διακριθοῦν ἀπὸ τὶς πυκνὲς τρεμουλιαστὲς γραμμές, ποὺ μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες τοὺς ἐμφανίσαις σημειώνεται στὸ καθιστὸ ἄγαλμα τοῦ Χάρη ἀπὸ τὴ Μίλητο στὸ Βρετ. Μουσείο¹⁷, τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 6ου π.Χ. αἵωνα. Τὶς συναντᾶμε ἀργότερα στὴ ζωφόρο τῶν Σιφνίων¹⁸, σὲ πολλὰ ἰωνικὰ καὶ ἀττικὰ ἀγάλματα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 6ου αἵωνα καὶ στὴν ἀγγειογραφία¹⁹.

Καὶ οἱ δύο μορφές, γεννήματα τῆς ἰωνικῆς διακοσμητικῆς αἴσθησης, ἔρχονται στὴν Ἀττικὴ καὶ καλλιεργοῦνται σὲ ὑψηλὸ βαθμὸ ἐκλέπτυνσης καὶ ποικιλίας στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 6ου αἵωνα. Μέσα στὸ πλατὺ σύστημα σχηματοποιήσεων τῆς πτύχωσης σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, βρῖσκει ἀναμφίβολα καὶ τὸ δικὸ μας ἀνάγλυφο τὴ θέση του.

Χωρὶς νὰ εἶναι δυνατὸ γιὰ τὴν ὥρα νὰ βρεθῆ ταίρι ὁμοιο, σὲ διάφορα ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται στὸν ὕστερο 6ο αἵωνα, 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 μαζεύονται οἱ πτυχές στὴ μέση καὶ στοὺς βραχίονες, ἀνάλογο εὐρὺ κυματισμὸ μὲ μεγαλύτερη ὁμως πλαστικότητα· ὅπου τὸ ἔνδυμα περιβάλλει σφιχτὰ τὸ καθιστὸ σῶμα, οἱ πτυχές εἶναι ἀπλὲς 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, ὁμοια κανονικὲς, βγαλμένες ἀπὸ τὴν ἴδια αἴσθησι, παρ' ὅλο τὸ σημαντικὸ τοὺς ὄγκο. Ἡ ἀντίθεση μὲ τὶς 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 δεύτερο ὑπάρχουν καὶ στίς δύο ὄψεις 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.

Τα έργα αυτά, καθαρά άττικά, φανερώνουν και τη θέση του στην 'Αττική τέχνη, που και η σύγκριση μ' ένα χάλκινο ειδώλιο 'Αθηνᾶς από την 'Ακρόπολη μπορεί ακόμη να δείξει (Πί ν. 45 α)²⁴. Το ένδυμα κολλᾶ έντονα στο σώμα και οί χαρακτές πτυχές διατυπώνονται ὅπως και στο ανάγλυφο. Στρέφουν πρὸς δύο αντίθετες κατευθύνσεις και εδρύνονται πρὸς τὰ κάτω. Το ειδώλιο, λίγο νεώτερο ἀπὸ τὴ στήλη, ἀντιπροσωπευτικό τοῦ ἐκλεπτυσμένου ρυθμοῦ τοῦ τέλους τοῦ αἰῶνα, μᾶς δείχνει πόσο χαρακτηριστικά ἀποκρίνονται στὸν « κόσμος » τῆς τελευταίας δεκαετίας οί κυματιστές πτυχές τοῦ ἀναγλύφου.

'Απὸ τ' ἄλλο μέρος, ἡ ἀπλότητα τῶν γραμμῶν στὶς πλατιές πτυχές τοῦ ἀπλωμένου ἱματίου, ἀπαντᾷ μὲ πολλὴ ὁμοιότητα σὲ ἔργα παλιότερα²⁵, χωρὶς νὰ λείπη και ἀπὸ γλυπτὰ τῆς τελευταίας δεκαετίας, ὅπως ὁ ντυμένος κοῦρος τῆς 'Ακρόπολης²⁶.

'Ανάλογες σχηματοποιήσεις στὴν πύχωση ὑπάρχουν και σὲ σύγχρονα ἰωνικά ἀγάλματα, στὸν ντυμένο κοῦρο τῆς Σάμου²⁷, στὸ ἄγαλμα ἀπὸ τὴ Μουῦντα στὸ Βερολίνο²⁸. Τὰ ἔργα αὐτὰ μὲ τὴν εὐρύτητα τῶν καμπύλων γραμμῶν, ἀποτελοῦν τὰ ἰωνικά πάρισα τοῦ κούρου 633· ἡ διαφορὰ ὅμως εἶναι ἄμεσα αἰσθητή. Στὰ ἄττικά, μαζί και στὴ στήλη μας, ἡ γραμμὴ ἔχει διαύγεια και ἀκρίβεια, στὰ ἰωνικά εἶναι χαλαρὴ κι ἀντιστοιχεῖ στὴ ρέουσα και μαλακὴ σάρκα²⁹. Τέτοια ἰωνικὴ αἴσθηση μᾶς δίνει και ἡ κόρη ἀπὸ τὴ Μίλητο στὸ Βερολίνο³⁰ (Πί ν. 45 β - γ) τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰῶνα : οί πτυχές τοῦ χιτῶνα ἀνοίγουν σὲ ἀβέβαιες καμπύλες γραμμές κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη στὴν μπροστινὴ ὄψη και πίσω κυματιστές, σβήνουν ἄτακτα τονίζοντας τὴν ἀπαλὴ ροὴ τους. Φανερὴ εἶναι ἡ ἀντίθεση μὲ τὴ διαύγεια και τὴ σταθερότητα τῶν ἴδιων στοιχείων στὸ ανάγλυφο, ἔργο ἄττικό³¹.

'Η σύγκριση μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία (βλ. στὸ 'Επίμετρο) δείχνει ὅτι οί πτυχές μὲ εὐρὸν κυματισμὸ ἐμφανίζονται ὀλοκληρωμένες στὸν ἐρυθρόμορφο μετὰ τὸ 510. Στὸ ανάγλυφο μὲ τὴν τόση σιγουριὰ κι εὐγένεια, τὸ σχέδιο φτάνει στὴν κλασσικὴ του διατύπωση. Μόλις μετὰ τὸ 510, σύγχρονα μὲ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Εὐθυμίδη, πρέπει νὰ ἐπλασε ὁ ἄγνωστος γλύπτης τὸ ἔργο του. Στὰ ἴδια χρόνια ἀρμόζει και ἡ προχωρημένη πλαστικὴ ἐνότητα τοῦ συνόλου τῆς μορφῆς πού, ἂν και σὲ τόσο χαμηλὸ ανάγλυφο, θαρ-

24. 'Εθν. 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, 'Εθν. 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 'Ακρόπολης 144, 146, 629 (Payne, δ.π.π. πίν. 118) γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ λίγα μόνο παραδείγματα.

26. 'Αριθ. 633 Schrader, δ.π.π. πίν. 128 - 9, Payne, δ.π.π. πίν. 102.

27. E. Buschor, Altsamische Standbilder III 160 - 2.

28. 'Αριθ. 1793, C. Blümel, Die archaisch-griechischen Sculpturen der Staatlichen Museen zu Berlin 217 - 219.

29. Πρβλ. και τὴν ξαπλωμένη μορφή τοῦ συμπλέγματος τοῦ Γενέλεω στὴ Σάμο, Buschor (δ.π.π. II 100). Πόση ἀπαλότερη ὕψη ἔχουν οί εὐρύτατοι γραμμικοὶ κυματισμοὶ πού συμφωνοῦν μὲ τὴ γραμμὴ τοῦ σώματος στὴν πίσω ὄψη.

30. C. Blümel, δ.π.π. 133 - 4.

31. 'Εδῶ προσθέτοῦμε και τὸ ἀδημοσίευτο μικρὸ ἀκέφαλο ἀντρικὸ ἄγαλμα μὲ ἱμάτιο στὸ Μουσεῖο τῶν Δελφῶν ἀριθ. 5279. 'Εχει κυματιστές πτυχές αὐτοῦ τοῦ εἶδους, πού μαζί μ' ἄλλα στοιχεία στὸ ἄγαλμα κλίνουν ἐπίσης πρὸς τὴν ἰωνικὴ τέχνη.

ροῦμε σὰ νὰ ἔχη δλόπλευρη στρογγυλότητα καὶ ἡ κομψότητα τῶν στοιχείων, πτυχῶν, δεξιοῦ χειριοῦ, συγκρατημένη σ' αἰσθητότερο σκαλί πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ αἰώνα.

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 αἰώνα³³ 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 αἰώνα ὑπάρχει σχεδὸν κανονικὰ διπλὴ γραμμὴ στὴν παρυφὴ (ἀκόμη, στὸν πρῶιμο ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδου³⁴). Ἡ στήλη μὲ τὸ ὄπωσθιποτε ἀρχαιότερο στοιχεῖο, στέκει πρὸς τὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἐποχῆς τοῦ Λεάγρου.

Ἡ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χειριοῦ 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 ἀπαντᾶ στὸν Ἐπίκτητο (πελίκη στὸ Βερολίνο³⁶). Ἀκόμη σπανιότερα στὸν Ὀλτο (κύλιξ στὸ Μόναχο³⁷). Συχνότερη γίνεται ἡ κίνηση μετὰ τὸ 510. Τὴ συναντᾶμε στὸν Εὐθυμίδη, στὸν Φιντία, στὸν Εὐφρόνιο καὶ σ' ἄλλους. Ὀλοένα καὶ περισσότερο ἀποκτᾶ μορφολατρικὸ χαρακτήρα καὶ προσαρμόζεται συχνότατα στὶς ἐκλεπτυσμένες μορφές τῶν γύρω στὸ 500 χρόνων (ζωγράφος τοῦ Κλεοφράδου, Πειθίνιος, Σωσίας, Ἡγησίβουλος³⁸).

* Ἄγνωστο εἶναι πῶς τελείωνε ἡ πλάκα ἐπάνω. Δὲν φαίνεται πιθανὸ ὅτι εἶχε εὐθύγραμμα ἀπόληξη, γιατί ἀπὸ κανένα σύγχρονο παρόμοιο ἀττικὸ παράδειγμα δὲν λείπει ἡ ἐπίστεψη. Στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ αἰώνα ἔχομε παραδείγματα στηλῶν μὲ σημαντικὸ πλάτος, ποὺ ἡ μορφή τῆς ἐπίστεψης τους μᾶς βοηθεῖ νὰ φαντασθοῦμε καὶ τῆς δικῆς μας στήλης τὴν ἐπίστεψη. Τὸ ἀνάγλυφο τῶν Χαρίτων στὴν Ἀκρόπολη μᾶς προσφέρει τὸ παλιότερο παράδειγμα ἀετωματικῆς ἀπόληξης σὲ πλατιά στήλη στὴν Ἀττικὴ³⁹. Μι-

32. Ὁ ζωγρ. τοῦ Ἀνδοκίδου, ὅπως ὁ Ἐξηκτίας καὶ ὁ Ἄμασις, ζωγραφίζει σχεδὸν πάντα στὴν παρυφὴ ταινία μὲ κόσμημα.

33. Conze, δ.π.π. ἀριθ. I πίν. I, G. Richter, The Archaic Gravestones of Attika³ σ. 48 εἰκ. 159.

34. Pfuhl, δ.π.π. 372 - 373.

35. Pfuhl, 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 γυναικεῖα μορφή ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι ἔχει ὅμοια κίνηση μὲ τὰ δάκτυλα κλειστὰ καὶ φαίνεται, ἂν δὲν ἔχη σβηστὴ κάποιο ἀντικείμενο, ὅτι τίποτε δὲν κρατᾶ ἢ κίνηση εἶναι μανιεριστικὴ. Δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ δεχθοῦμε τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴν ἀνάγλυφη μορφή.

Τὴν ἴδια χειρονομία συναντᾶμε συχνὰ καὶ ἀργότερα στὸν 5ο αἰώνα σὲ ἀγγειογραφίες τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ καὶ σ' ἀνάγλυφα, ὅπως οἱ στήλες τοῦ Ἀλεξήνορος (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) ἢ στήλη τοῦ λυράρη ἀπὸ τὴν Ἀκαρνανία (AM 1891 πίν. 11, Johansen, δ.π.π. εἰκ. 161).

39. Βλ. ὑπόσημ. 6.

κρὸ καμπύλο ἀέτωμα στὴ μέση, καμπύλες ἀπολήξεις στὰ πλάγια μπορεῖ μὲ ζωγραφιστοὺς ἑλικες καὶ λίγο πὶὸ μέσα, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ ἀέτωμα, ἴσως κάποια μορφή ἀκρωτηρίων (σώζεται στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια μέρος ὀρθογώνιου τόρμου) δείχνει ἢ 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 μορφή ποὺ ἔπαιρνε ἢ ἐπίστεψη σὲ κάθε στήλη. Τὰ καθιερωμένα στοιχεῖα, ἀπ' ὅπου κι ἂν προέρχωνται, ἐξελίσσονται καὶ ἐπιστέφουν τὶς στήλες μ' ἀνανεωμένη πάντα ἔμπνευση.

Ἄετωματικὴ ἢ σύνθεση ἐλικῶν καὶ ἀνθεμίου, ἴσως καὶ μ' ἀπρόσμενη ἰδιομορφία, θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ἡ χαμένη ἐπίστεψη ἐδῶ. Δὲν ἀποκλείεται μάλιστα, στὴν πρώτη περίπτωση, ἀπλὲς προεξοχὲς σὰ λεπτεῖς 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 καθαρὴ 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 ὄλικοῦ γιὰ σύγκριση, δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ προχωρήσουμε στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀναγλύφου σ' ἓνα ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἐργαστήρια τῆς ἐποχῆς. Θὰ μποροῦσαμε ὅμως 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 ὄρια, 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 δύο κομμάτια (EM 6520 καὶ Ἀγορὰ I 4571) μὲ ὑπόλοιπο ἐπιγραφῆς (AJA 1942 σ. 245 κ.έ.). Παρατηρεῖ ὅτι στὸ ἓνα, ποὺ ἀνήκει στὸ καμπύλο μικρὸ ἀέτωμα, ὑπάρχουν λείψανα τόρμου γιὰ τὴ στερέωση χάλκινου πιθανῶς ἀκρωτηρίου. Στὴν τωρινὴ συμπλήρωση τοῦ Μουσ. Ἀκροπόλεως δὲν συμπεριλαμβάνονται τὰ δύο αὐτὰ κομμάτια.

41. Ἐθν. Μουσ. 4472, Richter, Gravestones³, ἀριθ. 59 εἰκ. 152, σχέδιο Buschor σ. 42.

42. Ἐθν. Μουσ. 1959, AE 1903 πίν. I.

43. Μ. Ἀνδρονίκου, Περί τῆς στήλης τοῦ Ὀπλιτοδρόμου, AE 1953 - 54 Β', σ. 317 κ.έ.

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, ὁ.π.π. σ. 31.

πρὸς τὴν ἐκλέπτυνση καὶ τέλος μανιερισμό. Ἀντιπροσωπεύει, ταυτόχρονα, ἕνα ζωντανὸ ρυθμὸ μὲ κυρίαρχο « γραμμικὸ » αἰσθημα καὶ ὑποβάλλει τὴν ἀπλότητα καὶ τὸ μνημειῶδες τῆς παλιότερης ἀττικῆς τέχνης.

Μένει ἀναπάντητο τὸ σημαντικό ἐρώτημα ποῖός εἶναι ὁ προορισμὸς τῆς στήλης καὶ ποῖό 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 διαπιστωθῆ ἡ ὑπαρξη πολλῶν τάφων, εἶναι ἀρκετὰ ἰσχυρὴ ἔνδειξη γιὰ τὸν ταφικὸ προορισμὸ τοῦ ἔργου⁴⁷.

Καὶ πάλι προβάλλει τὸ ὀξὺ πρόβλημα τῆς πλατιᾶς ἐπιτύμβιας στήλης μὲ καθιστὴ μορφή στὴν Ἀττικὴ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ⁴⁸.

Πλατιᾶς στήλες εἶναι βέβαιο ὅτι ὑπῆρχαν, ὅπως δείχνουν τὰ ἐνεπίγραφα βάρθρα μὲ σημαντικὰ μακρὸν τόρμ⁴⁹. Ἡ ὑπαρξη 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' ἀποκλεισθῆ ὁ ἀναθηματικὸς χαρακτήρας καὶ ἴσως ἡ συσχέτιση μ' ἕνα ταφικὸ ἱερὸ ἢ μ' ἕνα 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 ὑποτεθῆ ὅτι ἀνήκει σὲ πλάκα ἐπέδουσης ταφικοῦ κτίσματος, ὑπόθεση ποῦ ἔγινε γιὰ τὶς ἐνεπίγραφες στήλες ἀπὸ τὴν ἴδια περιοχὴ (Jeffery, δ.π.π. 50, 51). Στὴ δική μας στήλη καμιά ἔνδειξη δὲν προσφέρεται. Ἀλλὰ καὶ πάλι ἐπιτάφια θὰ ἦταν ἡ παράσταση. Τέλος, δὲν εἶναι δυνατό ν' ἀνήκη σὲ ζωφόρο, γιατί οἱ ἀναλογίες (μεγάλο ὄψος, μικρὸ πάχος) δὲν θὰ ταίριαζαν. Ἐξ ἄλλου ἡ μείωση τοῦ πάχους πρὸς τὰ πάνω καὶ ἡ μορφή τῆς πίσω ἐπιφάνειας μιλοῦν καθαρότερα γιὰ στήλη.

47. Στὴ Βελανιδεῖα εἶναι γνωστὴ ἡ ὑπαρξη ἰδιαίτερα τύμβων (Β. Στάη, Ἀνασκαφαὶ τύμβων ἐν Ἀττικῇ, ΑΔ (1890) σ. 16, καὶ Jeffery, δ.π.π. σ. 140). Ἀπὸ ἐδῶ προέρχεται ἡ στήλη τοῦ Λυσέα (Löschcke, Altattische Grabstelen, AM IV σ. 37), ἡ στήλη τοῦ Ἀριστίωνος (Richter, Grabstones², ἀριθ. 67) οἱ ἐνεπίγραφες πλάκες τοῦ Ἐπιγρ. Μουσείου (α) ἀριθ. 6732 IG I² 1026a, Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 50 καὶ (β) ἀριθ. 6731 IG I² 1026b, Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 51) καὶ τὰ ὑστερώτερα ἐπιτύμβια (βλ. Α. Milchhoefer, Antikenbericht aus Attika, AM XII (1887) σ. 291).

48. Τὸ θέμα ἔχει ἀπασχολήσει σημαντικὰ μέχρι τώρα τὴν ἔρευνα, πρβλ. Johansen, δ.π.π. σ. 102, N. Himmelmann – Wildschütz, Studien zum Ilyssos Relief σ. 35, Μ. Ἀνδρονίκου, Ἐπιτύμβια στήλη ἐκ Θράκης, ΑΕ 1956 σ. 212 κ.ἑ.

49. Τὸ βάρθρο τῆς στήλης τῆς Λαμπιτοῦς τοῦ τέλους τοῦ αἰῶνα (IG I² 978, Conze, δ.π.π. ἀριθ. 33, Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 24, Χ. Καρούζου, Ἀριστοδόκος σ. 74 - 75) ἔχει μῆκος ἐγκοπῆς 0,56 μ. Τῆς Κλειτοῦς ἢ τοῦ Κλειτοῦ τοῦ 550 - 540 (IG I² 996, Conze, δ.π.π. ἀριθ. 32, Löschcke, δ.π.π. σ. 294) 0,59 μ. Τῆς Μελίσσης ἢ στήλη τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 6ου αἰῶνα (Brückner, AM 1931 σ. 29 Beil. X, 1) ἦταν πιθανῶς πλατιά (Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 12).

Καὶ ἄλλα ἐνεπίγραφα βάρθρα δὲν ἀποκλείεται νὰ στήριζαν πλατιᾶς στήλες : π.χ. Ἐπιγρ. Μουσ. 6691 (IG I² 977) ποῦ μὲ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἐπιγραφῆς, φαίνεται ὅτι ἦταν σημαντικὰ πλατιά ἢ στήλη ποῦ τοῦ ἀνῆκε (0,54 μ. κατὰ τὴν Jeffery, δ.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. αἰῶνα (Jeffery, δ.π.π. σ. 129).

50. Καθιστὸ Κεραμεικοῦ (Ἐθν. Μουσ. 7, AM 52 (1927) πίν. 30, Χ. Καρούζου, δ.π.π. II Α4) καὶ τὸ καθιστὸ ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο (βλ. ὑποσημ. 6).

51. Ἡ καθιστὴ ἀντρικὴ μορφή ποῦ κρατοῦσε ραβδί ἢ σκῆπτρο στὴ βάση τοῦ Κούρου τοῦ σήματος τοῦ Νειλωνίδου (BCH 1922 σ. 26 εικ. 8 πίν. 7, Χ. Καρούζου, δ.π.π. II Α20, Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 19). Ἡ μορφή τοῦ γιαιτροῦ Αἰνείου στὸν μαρμάρينو ἐπιτύμβιο δίσκο του (Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 93, JdI 12 (1897) πίν. 1, Pfuhl, δ.π.π. 485).

52. Βλ. ὑποσημ. 41.

παρ' όλα τὰ προβλήματα της, είναι πιθανό ὅτι παρασταίνει τὴ μορφή καθιστή. Μὲ τις 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 Ἀττικὴ, ἀσφαλῶς, δὲν λείπει ἡ ἀντίληψη αὐτῆ⁵³ καὶ πραγματικὰ ἀπὸ καμιὰ 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 τὶς ἀρχές τοῦ 5ου αἰώνα σὲ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα κυρίως τοῦ ἰωνικοῦ κόσμου, χωρὶς νὰ λείπουν τελείως καὶ ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ (ἀνάγλυφο τῶν δύο γυναικῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἀριθ. 36)⁵⁴. Δὲν ἀποκλείεται ἡ ὕπαρξη καὶ δευτέρας μορφῆς, ὄρθιας μπρὸς στὴν καθιστὴ καὶ στὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ Βελανιδέζα, ἀφοῦ ὅπως ὀλίποτε καὶ ἡ παλιότερη στήλη τῆς Ἀναβύσου, στημένη στὴν Ἀττικὴ, ἔχει σύνθεση δύο μορφῶν.

Οἱ σκηνὲς αὐτὲς, γιὰ πρώτη φορὰ τώρα, ἐνώνουν τὸν « ἱερό » 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 ἠρώων »⁵⁵ στὴ δημιουργία τοῦ νοήματος αὐτοῦ δὲν εἶναι δυνατὴ, καὶ γιὰ τὸ καθαρό ἐπιτύμβιος χαρακτήρας τους δὲν εἶναι γενικὰ παραδεκτὸς καὶ γιὰ τὴν ἀποτελώντας μιὰ κλειστὴ κατηγορία ἔργων, εἶχαν μόνο τοπικὴ καὶ εἰδικὴ σημασία⁵⁶.

Ἄναμφίβολα ἡ Ἰωνία, μὲ τὴ μεγαλύτερη ἐλευθεριότητα τοῦ πνεύματός της, ἔθρεψε μὲ περισσότερη ἀγάπη τέτοιους συναισθηματικούς τόνους καὶ εἶδε τὸ περιεχόμενο τῆς παράδοσης τῶν παρυστάσεων τοῦ ἀφηρωισμένου νεκροῦ μὲ ἀνθρωπινότερο βλέμμα. Τὸ δείχνουν ἡ ἀκμὴ καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἰωνικῶν ἐπιτύμβιων ἀναγλύφων τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 5ου αἰώνα, ποὺ παρουσιάζουν διαμορφωμένα πολλὰ νέα θέματα. Καὶ ἀσφαλῶς, ὅπως δὲν πρέπει νὰ ἀμφιβάλουμε 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 πρῶτα ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀφηρωισμοῦ (βλ. πῶς πάνω).

57. Παρυστάσεις τοῦ νεκροῦ μὲ τὴν παρουσία τῶν οἰκείων ἢ τῶν ὑπηρετῶν, ὅπως στὶς δύο στήλες τῆς Σινόπης (Akurgal, δ.π.π. εἰκ. 1 καὶ 5), στὴ στήλη τῆς Θράκης (AE 1956 σ. 199 κ. έ. πίν. 1) στὴ στήλη τῆς Ὀστίας (ἂν εἶναι ἐπιτύμβια), Richter, Gravestones², 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 Αἴγινας 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' ἀρνήται τὴ θέση τοῦ Himmelman, τονίζει τὴ σημασία τοῦ ἰωνικοῦ ἐπιτυμβίου στὴ δημιουργία τοῦ κλασσικοῦ ἀττικοῦ καὶ ἀνα-

νά έπαιξε ή ιωνική επίδραση στην εμφάνιση μερικών νέων μορφών σέ άττικά έπιτύμβια, μετά τά μέσα του 6ου π.Χ. αιώνα. Γιατί στο δεύτερο μισό του αιώνα, πλάι στις μοναχικές μορφές των νεαρών άθλητών ή πολεμιστών, άρχίζουν ν' άταντούν και άλλες, όπως τής άδελφής στη στήλη τής Ν. 'Υόρκης - Βερολίνου⁵⁸, του φίλου στη στήλη του Λαυρίου⁵⁹, του συμπολεμιστή στη στήλη τής Κοπεγχάγης⁶⁰ κι άκόμη του άγαπημένου σκύλου στα κομμάτια των στηλών από την 'Αγορά⁶¹. Το θέμα αυτό, άν και για την ώρα δέν τό έχουμε στην 'Ιωνία παρά μόνο από τό πρώτο τέταρτο του 5ου π.Χ. αιώνα⁶², ένω οί στήλες τής 'Αγοράς χρονολογούνται κιόλας γύρω στο 530 π.Χ., είναι πιθανότατα ιωνικό δημιούργημα, φερμένο στην 'Αθήνα την έποχή των τυράννων, μαζί με τό δυνατό και πλούσιο ιωνικό ρεύμα που καθορίζει όπωσδήποτε τη γενικότερη μεταβολή στην 'Αττική τέχνη από τά μέσα του 6ου αιώνα. 'Η επίδραση αυτή, που δέ μένει μόνο στις καλλιτεχνικές μορφές, αλλά προχωρεί και στο ήθος, δέν μπορεί παρά νά βοήθησε και στη δημιουργία νέων μορφών και του πνευματικού κλίματος που μέσα του αυτές άνασαιίνουν.

Τό θέμα τής καθιστής μορφής σέ έπιτύμβιο άνάγλυφο δέν είναι βέβαια δυνατό νά συνδεθί άρχικά με τον ιωνικό κόσμο, γιατί τά μνημεία δέν τό επιτρέπουν⁶³ και γιατί γενικά ή παράσταση καθιστής μορφής έχει καθολικότερη έξάπλωση στον 'Ελληνικό κόσμο, άσχετα από την άρχική προέλευση του θέματος. Πρέπει όμως νά τό δούμε, όπως μās παρουσιάζεται στο 2ο μισό του 6ου π.Χ. αιώνα, μέσα στη γενικότερη σημασία τής ιωνικής συμβολής για τη δημιουργία νέων έπιτύμβιων μορφών. Και είναι για τουτο χαρακτηριστικό ότι ή στήλη τής 'Αναβύσου άποπνέει όχι μόνο τεχνοτροπικά ιωνισμό⁶⁴, αλλά ιωνικό είναι και τό θέμα της, γιατί παρόμοιο του βρίσκομε πολύ παλιότερα στο άδημοσίευτο άνάγλυφο από την 'Ικαρία. 'Αξίζει έδώ νά σημειωθί, ότι και ή στήλη τής Λαμπιτούς που πιθανότατα παρασταίνει τη νεκρή καθιστή, άν και έργο του 'Ενδοίου,

φέρει χαρακτηριστικά τό άνάγλυφο τής Χαλκηδόνας (BSA 50 (1955) σ. 81 πίν. 10α). Αυτό άνήκει στη δεκαετία 550 - 540 π. Χ. και είναι σωστότερο νά τό θεωρούμε έπιτύμβιο. 'Αν και τό θέμα του (γυναίκα που πεθαίνει στον τοκετό ;) είναι μεμονωμένο και χωρίς συνέχεια για την ώρα σ' αυτή την έποχή, είναι ώστόσο χαρακτηριστική ή ύπαρξή του στην περιοχή τής άνατολικής 'Ελλάδας για την πνευματική ιστορία του ιωνικού έπιτυμβίου, που με τόλη προχωρεί στην παράσταση του νεκρού μέσα στο περιβάλλον των οικείων του. Το πρόβλημα του σχήματος τής στήλης, δηλ. του σημαντικού πλάτους που ύπαγορεύει και την κατάλληλη έπίστεψη (βλ. πιο πάνω), είναι συνηφασμένο με τό πρόβλημα τής καθιστής μορφής, που ή εμφάνισή της συνεπάγεται και τον καθορισμό του σχήματος τής στήλης.

58. Richter, Gravestones², άριθ. 37 εικ. 109.

59. Richter, δ.π.π. άριθ. 76 εικ. 169.

60. Richter, δ.π.π. άριθ. 77 εικ. 172.

61. Richter, δ.π.π. άριθ. 49 εικ. 131 και άριθ. 69 εικ. 168.

62. Π.χ. οί στήλες του 'Αλέηνορος, του 'Αναξάνδρου και τής Νεαπόλεως (βλ. ύποσ. 38), τά ύπόλοιπα στηλών τής Σάμου (Buschor, Altsamische Grabstelen AM 74 (1959) σ. 6 κ.έ. πίν. 6 και 7,1, 2) κλπ.

63. Λείπουν πριν από τά μέσα του αιώνα ιωνικά έπιτύμβια με καθιστή μορφή τά νεότερα δέν είναι πολλά και ό χαρακτήρας τους δέν είναι πάντα καθαρός. 'Αναφέρουμε τον κύβο τής Θάσου στο Λούβρο (BCH 1900 πίν. 16, Mon. Piot 1932 σ. 25 εικ. 1), τη στήλη τής Θάσου στη Θάσο (Mon. Piot 1932 πίν. II), τό άνάγλυφο τής συλλογής Max Klinger τώρα στο Βερολίνο από την Πάρο (Br. Br. 516, Johansen, δ.π.π. εικ. 57), τό άνάγλυφο με την καθιστή γυναικεία μορφή στη Θήβα (Χρ. Καρούζου, Το Μουσείο τής Θήβας, 10), που άνήκει στον κόσμο τής ιωνικής τέχνης. Το άνάγλυφο τής Χαλκηδόνας (βλ. πιο πάνω), χωρίς νά σχετίζεται από την άποψη του θέματος με τά προηγούμενα, έχει έπίσης καθιστή μορφή.

64. Χρ. Καρούζου, 'Αριστόδικος σ. 61 - 62.

πού δὲν πρέπει νὰ ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὴν ἀττικότητά του⁶⁵, ὅπως καὶ γιὰ τὴν ἀγάπη του στὸ θέμα τῆς καθιστῆς μορφῆς⁶⁶, εἶχε στηθῆ ἀπὸ ἕναν Ἴωνα γι' αὐτὴν πού πέθανε μακριὰ ἀπὸ τὴν πατρικὴ τῆς γῆ *θανοσαν/Α [αμπι] το αἰδοίεν γες ἀπο πατροῖες*. Ἄν προστεθοῦν καὶ τὰ ἰωνικά ἐπιτύμβια πού σημειώνουμε ἐδῶ (ὑποσ. 63), γεννιέται τὸ ἐρώτημα μήπως οἱ Ἴωνες, στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 6ου αἰώνα, ἔκλιναν 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 μένη 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 ὠραῖα 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 λεπτὲς ἀνάγλυφες μαῦρες πινελιές τοῦ ἐρυθρομόρφου.

Συγκρίναμε κιόλας τὶς μορφές τοῦ Ἑρμοῦ καὶ τῆς Ἑστίας στὴν κύλικα τοῦ Ὀλτου στὴν Tarquinia⁶⁷ (Πί ν. 46 α) γιὰ τὴν παρόμοια στάση, καὶ τὸν Δία τῆς ἴδιας παράστασης γιὰ τὴ διάταξη τοῦ ἱματίου. Ἡ μορφή αὐτὴ κι ἄλλιῶς μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει. 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 ἀπλὲς 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 Ἀνδοκίδη πού πολλὰ τὸν δίδαξε, διστακτικὰ καὶ μᾶλλον συμπτωματικὰ σχεδιάζουν πτυχές μὲ πλατὺ κυματισμό⁶⁸, στὴ στήλη τὸ στοιχεῖο τοῦτο παρουσιάζεται μὲ πληρότητα διαμορφωμένο, ὅπως μόνο σὲ ἀγγειογραφίες πού χρονολογοῦνται ἀσφαλῶς μετὰ τὸ 510 π.Χ. καὶ καλύτερα σὲ ἔργα τοῦ Εὐθυμίδη. Οἱ τρεῖς ἀμφορεῖς του στὸ Μόναχο, πού δὲ διαφέρουν χρονικὰ μεταξὺ 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 εἶδους. 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) Ἄριθ. 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 σταθῆ τὸ ἔργο σὲ μιὰ βαθμίδα νεότερη τῆς προτελευταίας δεκαετίας τοῦ αἵωνα, ὅταν οἱ μαζεμένες πτυχές δίνονται με κυρτές γραμμές στὴ σειρά⁷⁰, ὅπως π.χ. στὸν Ὀλτο καὶ κάποτε ἀκόμη στὸν Εὐθυμίδη⁷¹.

Τὸ ἀνάγλυφο βρίσκεται ὀπισθόθεν 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 τους 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 καθιστῆ μορφή, τὸν Διόνυσο τῆς ὕδριας στὸ Leningrad⁷⁴, ὅπου τὸ ἱμάτιο, χωρὶς νὰ περιβάλη σφιχτὰ τὸ σῶμα, ἔχει κυματιστὲς πτυχές λιγότερο σχηματικὲς 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 με ἀραιωμένο βερνίκι στὸ ἱμάτιο τῆς ἀκρᾶς γυναικείας μορφῆς τῆς κύλικας με τὴ Γηρουνομαχία στὸ Μόναχο, ἀπὸ τὰ πρῶιμότερα ἔργα του μετὰ τὸ 510, ἔχουν ἀπαραγνώριστη συγγένεια⁷⁵.

Τὸ θέμα περνάει στὸ μαθητὴ τοῦ Εὐθυμίδη, τὸ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη, ποὺ σὲ πρῶιμα ἔργα του, ὅπως οἱ ἀμφορεῖς στὸ Βατικανὸ καὶ στὸ Μόναχο⁷⁶, σχεδιάζει πολλὲς φορὲς τὶς πτυχές στὰ ἀνδρῖκα ἱμάτια με τὸν ἴδιο περίπου τρόπο ἀλλὰ χωρὶς κανονικότητα καὶ με κάποια ἀνησυχία, χαρακτηριστικὴ μιᾶς διάλυσης τοῦ αὐστηρότερου ἀρχαϊκοῦ σχήματος. Στὸν παναθηναϊκὸ ὅμως ἀμφορέα τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὴ Νέα Ὑόρκη⁷⁷, σύγχρονο με τοὺς δυὸ προηγούμενους, οἱ κυματιστὲς πτυχές τοῦ ἱματιοφόρου στὴ σκηνὴ τοῦ παγκρατίου, εἶναι πιὸ συγγενικὲς με τὶς παλιότερες ἀντίστοιχες τοῦ Εὐθυμίδη. Ἡ παρυφὴ τοῦ ἱματίου ἐδῶ, τονισμένη με 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, γενικά, ὑπάρχει συχνότερα τὸ εἶδος τοῦτο, παρὰ οἱ πτυχές με 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*² 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 ἀριθ. 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 νεότερα 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, πὸ αὐτὸς διαθέτει. Ὅταν ὁ Ψίαξ στὸ μελανόμορφο πινάκιο τοῦ Βρετ. Μουσείου⁸⁰ πὸ χρονολογεῖται μετὰ τὸ 510, προσπαθεῖ ν' ἀποδώσῃ τὶς πλατιῆς πτυχῆς τοῦ ἱματίου τοῦ καθιστοῦ Διονύσου μὲ εὐρὴν κυματισμὸ ἀπὸ ἐπίδραση φανερὰ τοῦ ἐρυθρόμορφου, δὲν καταφέρνει μὲ τὸ χάραγμα νὰ φτάσῃ στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα χρονολογοῦνται ἀρκετὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα⁸¹ πὸ δέχονται τὴν πτύχωση αὐτή. Εἶναι ὅμως ἔντονος συνήθως ὁ μανιερισμὸς, ὑπάρχει ἀκαμψία κι ἔκδηλη ἡ ἐπίδραση τοῦ ἐρυθρόμορφου⁸².

1965

I. A. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

80. B. 589, JHS 29 (1909) πίν. XI (ἀριστερά).

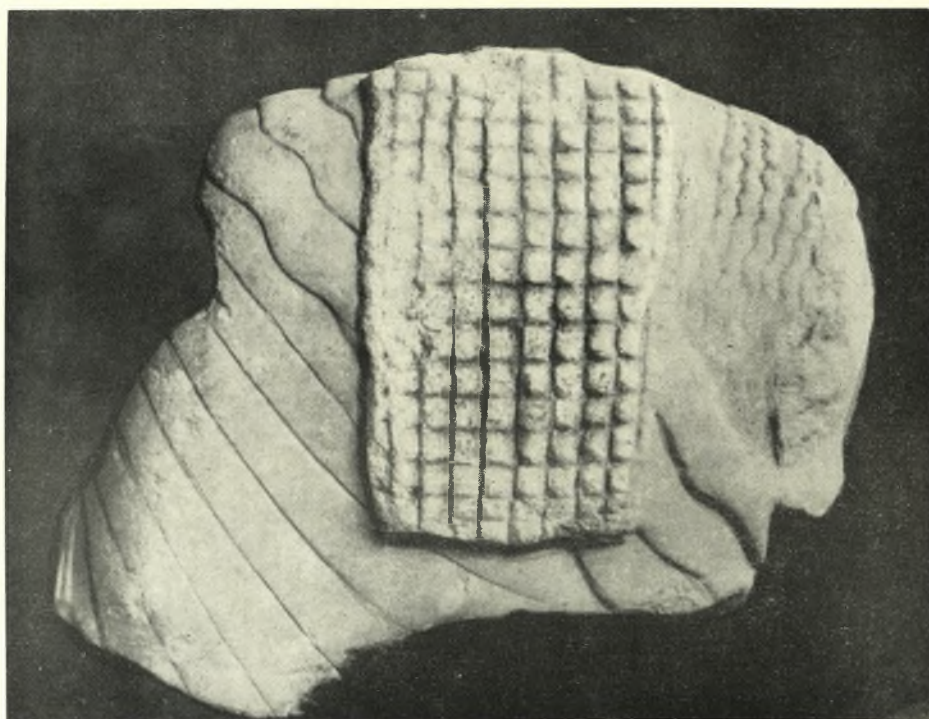
81. Παραδείγματα : Ὁ ἀμορῆας στὴ Bologna (CVA Italia 7 πίν. 13) στὴ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ ἀμορῆας στὴν California (CVA USA5 πίν. XX, 2 - XXI, 2a) σύγχρονος μὲ τὰ ἔργα τοῦ ζωγρ. τοῦ Ἀχελώου, στὴ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ ἀμορῆας στὸ Würzburg 213 (E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg πίν. 40 - 42) πὸ ὁ Beazley (ABV σ. 395) φέρνει κοντὰ στὸ ζωγρ. τοῦ Μονάχου 1519 τῆς ἐποχῆς τοῦ Λεάγρου, ὁ ἀμορῆας στὴ Bologna (CVA Italia 7 πίν. 17) στὴ γυναικεία μορφή 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 αἰῶνα. 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 αἰῶνα.



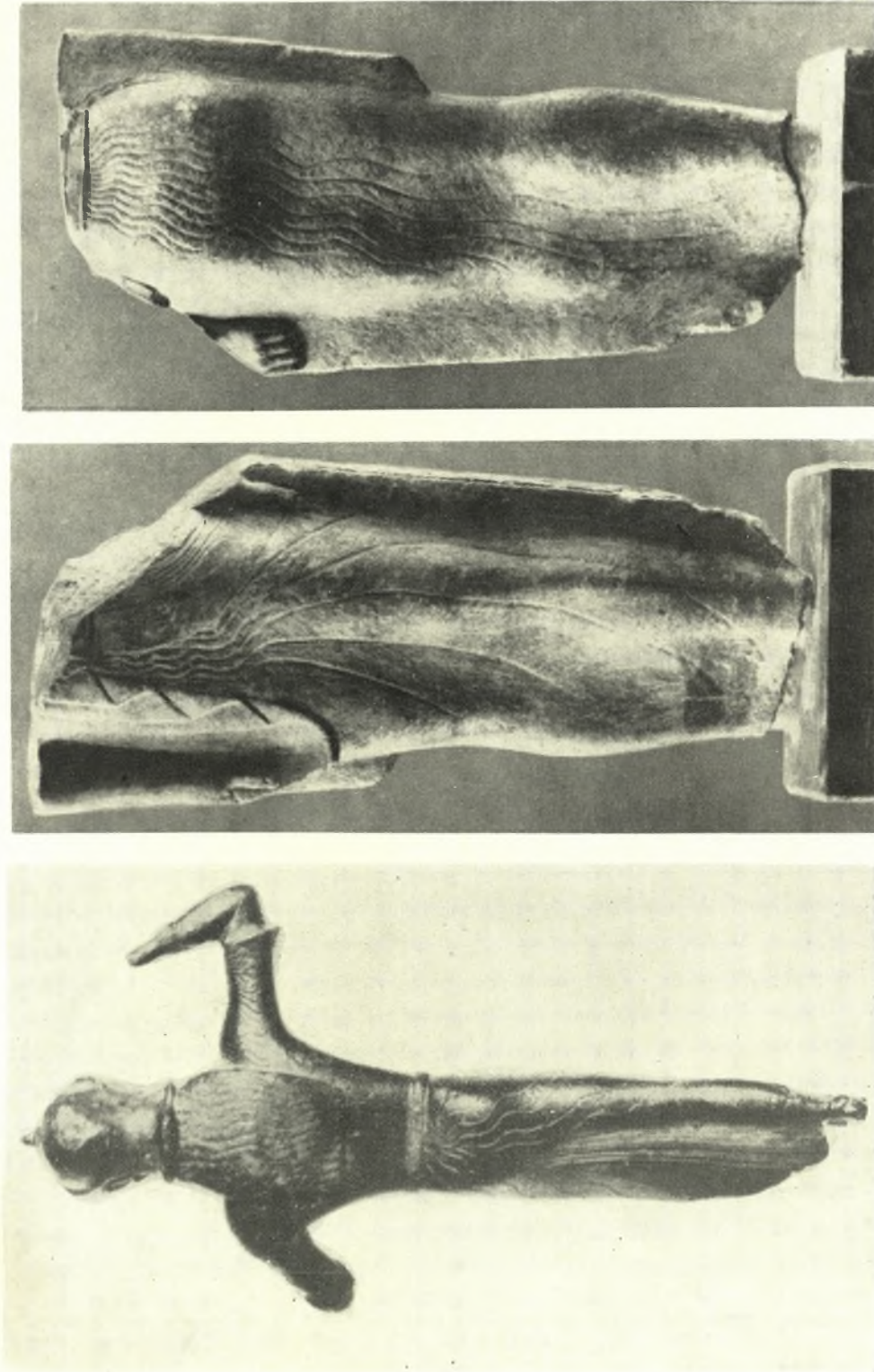
Ἀθήνα. Ἐθνικὸ Μουσεῖο: α. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τῆ Βελανιδέζα, ἀριθ. 88 + 4469, β. Παράσταση τῆς παλιότερης βάσης Πουλοπούλου, ἀριθ. 3476

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



Ἀθήνα. Μουσείο τῆς Ἀκρόπολης: α-β. Κόρη ἀριθ. 584

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



α. Χάλκινο ειδώλιο Ἀθηνᾶς (Ἐθν. Μουσείο ἀριθ. 6451), β-γ. Ἐγαλμα Κόρης ἀπὸ τῆ Μίλητο (Βερολίνο)

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



α. Παράσταση άγγειογραφίας του "Όλτου (κύλιξ στην Tarquinia), β. Παράσταση από άμφορέα του Εϋθυμίδα (Μόναχο άριθ. 2307)

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ