

## ΝΕΟ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΦΟΡΟ ΤΟΥ ΕΡΕΧΘΕΙΟΥ<sup>1</sup>

( Π ί ν. 89-98 )

Όταν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1965 ἔγιναν ὀρισμένες ἀναστηλωτικὲς ἐργασίες στὸ βυζαντινὸ ναὸ τῆς Μεταμόρφωσης, πὸν βρίσκεται στὴ Β. πλαγιά τῆς Ἀκρόπολης τῶν Ἀθηνῶν, μαζί με ἄλλα γλυπτὰ ἀποτεichίσθηκε ἀπὸ ἐκεῖ καὶ τὸ ἀκρωτηριασμένο σύμπλεγμα τοῦ Π ί ν. 90 α. Τὸ σύμπλεγμα τὸ εἶδα στὴν αὐλὴ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὅπου εἶχε μεταφερθῆ μαζί με τὰ ἄλλα ἀποτεichισμένα ἀπὸ τὸ ναὸ γλυπτὰ<sup>2</sup>.

Ἐκ τῆν τεχνοτροπία, τὶς διαστάσεις, τὴ χαρακτηριστικὴ διαμόρφωση τῆς πίσω ἐπιφάνειας διαπιστώθηκε, πὸς τὸ γλυπτὸ ἀνήκει στὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθείου. Μετὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ κομματιοῦ στὴν Ἀκρόπολη<sup>3</sup> καὶ τὴν ἄμεση σύγκρισή του μετὰ τὰ ἄλλα κομμάτια ἀπὸ τὴ ζωφόρο ἐπιβεβαιώθηκε ἡ ἀρχικὴ ταύτιση.

Καθὼς ὁ ναὸς τῆς Μεταμόρφωσης<sup>4</sup> βρίσκεται ἀκριβῶς κάτω ἀπ' τὸ Ἐρέχθειο, ἡ μεταφορὰ τοῦ γλυπτοῦ δὲν ἔγινε ἀπὸ μακριά. Ὅπως θὰ δοῦμε ἄλλωστε, τὸ γλυπτὸ ἀνήκει στὴ ζωφόρο τῆς Β. πρόστασης τοῦ λαμπροῦ κτηρίου.

Ἐκ τὶς δύο μορφὲς τοῦ συμπλέγματος σώζεται κάτι παραπάνω ἀπὸ τὰ κάτω ἄκρα αὐτῶν ( Π ί ν. 90 α ).

Ἐνα μικρὸ κομμάτι ἐνδύματος μετὰ τὸ κάτω πέρασ τῆς δεξιᾶς κνήμης τῆς καθισμένης μεγάλης μορφῆς, πὸν βρέθηκε χωριστὰ, κόλλησε στὸν κορμό.

Διαστάσεις: σωζ. ὕψος: 0,32, μέγ. πλάτ. πίσω ὀψης: 0,28 μ., σωζ. πλάτ. ἐπιφάνειας προσαρμογῆς: 0,13, μέγ. πάχος: 0,185 μ.

Τὰ σκέλη τῆς γυναικείας καθισμένης μορφῆς, πὸν στέκουν μακριὰ τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, σκεπάζονται ἀπὸ τὸ ἱμάτιο πὸν, σχηματίζοντας πλούσιες πτυχῆς ἀνάμεσά τους, κατεβαίνει χαμηλὰ ὡς τοὺς ἀστραγάλους· τὸ ἴδιο ἔνδυμα θὰ ἀναδιπλωνόταν στὴν ἀρχὴ τῆς κοιλιᾶς σὲ μιὰ συστάδα πτυχῶν ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τὸ πάνω σῶμα.

1. Ἐυχαριστῶ τὸν καθηγητὴ τῆς Ἀρχαιολογίας κ. Γεώργιο Μπακαλάκη, πὸν εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ διαβάσει τὸ χειρόγραφο καὶ νὰ μοῦ κάμη χρήσιμες ὑποδείξεις. Στὸν ζωγράφο κ. Κώστα Ἡλιάκη, πὸν σχεδίασε τὸ σχέδιο - συμπλήρωση τοῦ γλυπτοῦ καὶ μετὰ βοήθησε καὶ μετὰ ἄλλες παρατηρήσεις του ἐκφράζω ἐπίσης τὶς εὐχαριστίες μου.

2. Οἱ ἀναστηλωτικὲς ἐργασίες ἔγιναν ἀπὸ τὸν Ἐφορο τῆς Α' Περιφέρειας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων κ. Παῦλο Λαζαρίδη, πὸν εἶχε βοηθὸ του τὴν Ἐπιμελήτρια Βυζ. Ἀρχαιοτήτων κ. Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη.

Ἐυχαριστῶ ἐδῶ τὸν κ. Ἐφορο γιὰ τὴν πρόθυμη παραχώρηση τοῦ γλυπτοῦ καὶ τὴν Ἐπιμελήτρια, πὸν μοῦ ἔδωσε τὶς παρακάτω σχετικὲς μετὰ τὴν ἀνεύρεσή του πληροφορίες :

«Τὸ γλυπτὸ βρέθηκε στὸ Ν. τοῖχο τοῦ ναοῦ σὲ ὕψος 1.90 μ. ἀπὸ τὸ δάπεδο καὶ σὲ ἀπόσταση 1.10 μ. ἀπὸ τὸν Α. τοῖχο. Ἦταν ἐντειχισμένο ἐκεῖ, ἀλλὰ ἀποκαλύφθηκε μόνο μετὰ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ ἐπιχρίσματος τοῦ τοίχου».

3. Ἀριθ. Εὐρ. Μουσείου Ἀκροπόλεως : 8589.

4. Ὁ ναὸς ἔχει δημοσιευθῆ ἀπὸ τὸν Ἀ. Ξυγγόπουλο ΑΕ 1913, σ. 137-143. Χρονολογεῖται στὸν 13ο - 14ο μ.Χ. αἰῶνα. Στὴ δημοσίευση δ.π.π., σ. 140 ἀναφέρονται πολλὰ ἐντειχισμένα γλυπτὰ, ἀλλὰ ὄχι τὸ γλυπτὸ μας, πὸν καὶ τότε φαίνεται πὸς δὲν ἦταν ὄρατό.

Στραμμένη 3/4 πρὸς τὰ δεξιὰ μας — περισσότερο γυρισμένη ἔμπρὸς παρὰ στὰ πλάγια — ἢ γυναικεία μορφή τραβᾷ πρὸς τὰ πίσω τὸ δεξιὸ τῆς σκέλος, ἐνῶ πάνω στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ τὴν παιδικὴ μορφή. Ἐκτὸς τὸ δεξιὸ τῆς σκέλος λείπει μόνο ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ πέλμα, ἐνῶ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ ἔχει σπάσει ὅλο τὸ κάτω μισὸ τῆς κνήμης μὲ τὸ πέλμα. Στὸ δεξιὸ πέλμα διακρίνουμε τὸ κάττυμα τοῦ σανδαλιοῦ. Τὸ γλυπτὸ ἔχει σπάσει στὰ ἀριστερά μας, κι' ἔτσι δὲν μπορούμε νὰ ξέρουμε, ποῦ ἦταν καθισμένη ἢ μορφή.

Ἐκτὸς τὴν παιδίσκη<sup>5</sup> σώζεται μόνο τὸ κάτω μισὸ τῆς κοιλιᾶς καὶ τὰ σκέλη, τὸ δεξιὸ ὡς τὴν ἀρχὴ τοῦ πέλματος, τὸ ἀριστερὸ ὡς τὴ μέση τῆς κνήμης. Γερμένη ἢ παιδίσκη στὴν ἀγκαλιὰ τῆς γυναίκας, στηρίζεται ἐλάχιστα σ' αὐτὴ: μόνο μὲ τὸ δεξιὸ λυγισμένο τῆς πόδι ἀκουμπᾷ στὸ δεξιὸ μηρὸ τῆς καθισμένης μητρόπρεπης μορφῆς: τὸ ἀριστερὸ σκέλος, ἐλαφρᾶ ἐπίσης λυγισμένο, εἶναι τραβηγμένο πρὸς τὰ πίσω, μετέωρο (Πί ν. 90α). Ἔτσι, καθὼς γλυστᾷ πρὸς τὰ ἔμπρὸς ἢ παιδικὴ μορφή, χωρὶς νὰ ἀκουμπᾷ οὔτε μὲ τὸ ἄλλο τῆς πόδι τὸ ἔδαφος, χρειάζεται τὰ δικά τῆς χέρια ἢ τὰ χέρια τῆς γυναίκας, γιὰ νὰ κρατηθῇ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς τελευταίας. Λίγες μόνον πτυχές πάνω στὸ σῶμα τῆς προδίδουν τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς λεπτοῦ διάφανου χιτῶνα φορεμένου κατάσαρκα. Ἐνῶ ἀντίθετα, στὸ περίγραμμα τοῦ κορμοῦ τῆς πλούσιες πτυχές ἀπὸ τὸ ἴδιο ἔνδυμα δημιουργοῦν μιὰν ἔντονη ἀντίθεση ἐνδύματος-περιγράμματος καὶ γυμνωμένου σώματος (Πί ν. 90β, 91α).

Τὸ ἀριστερὸ σκέλος τῆς γυναικείας μορφῆς στὴν πλάγια ὄψη τοῦ δὲν ἔχει παρασταθῆ: στὴ θέση τοῦ βρίσκουμε μιὰ δουλεμένη μ' ἐπιμέλεια καμπύλη ἐπιφάνεια, μιὰν ἀπλουστευμένη ἀπόδοση τοῦ σκέλους, ποῦ δὲν ὑπάρχει ἐδῶ γιὰ τὸν καλλιτέχνη, ἀφοῦ δὲν εἶναι ὁρατὸ στὸν θεατὴ (Πί ν. 91α).

Ἡ δεξιὰ πλάγια ὄψη τῆς καθισμένης γυναικείας μορφῆς δημιουργεῖ προβλήματα ἐξ αἰτίας τῆς κακῆς τῆς διατήρησης. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ποῦ φαίνεται πὼς ἔπεφτε σὲ μιὰ συστάδα πτυχῶν δίπλα στὸ δεξιὸ μηρὸ (Πί ν. 90α), διακρίνεται καὶ ἓνα ἄλλο ἴχνος, κυλινδρικό περίπου, μὲ λεία ἐπιφάνεια, ὅπου αὐτὴ σώζεται (Πί ν. 91β). Ἡ δυνατότητα νὰ σχετισθῇ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς καθισμένης ἀποκλείσθηκε (Πί ν. 91β, 94α) ἀπὸ τὴν ἀρχή, γιὰ τὸ κυλινδρικό αὐτὸ μέλος δὲν φαίνεται νὰ συνεχίζοταν πρὸς πάνω. Θὰ ἔπρεπε ἄλλωστε σύμφωνα μὲ τὸ πάχος τοῦ νὰ ἀνήκη τουλάχιστον στὴ γύρω ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα περιοχὴ κι' ἔτσι ὁ βραχίονας γίνεται τεράστιος. Ἀποκλείσθηκε κι' ἡ σκέψη ποῦ ἔκανα στὴν ἀρχὴ νὰ ἀνήκη στὸ δεξιὸ μηρὸ μιᾶς ὄρθιας παιδικῆς μορφῆς, ποῦ θὰ στεκόταν μετέωρη δίπλα στὴν καθισμένη, ὅπως τὸ παιδί στὰ δεξιὰ τῆς λεγομένης Ὁρείθυιας τοῦ Παρθενῶνος<sup>6</sup>: ἀμέσως πρὸς πάνω ἀρχίζει ὁ κορμὸς καὶ δὲν ὑπάρχει θέση γιὰ μιὰν ἄλλη, ἔστω καὶ μικρὴ, μορφή. Χωρὶς νὰ ἀποκλείσουμε τὴ δυνατότητα νὰ παριστανόταν ἐδῶ ἓνα μέρος θρόνου, δοσμένου μόνο στὸ πρόσθιο μισό, ὅπως στὴ μορφή ὑπ' ἀριθ. 1239<sup>7</sup>, νομίζω, πὼς πρέπει στὰ δυσδιάκριτα αὐτὰ ἴχνη νὰ δοῦμε μᾶλλον λείψανα ἀπὸ τὸν βράχο, ὅπου ἦταν καθισμένη ἢ γυναικεία μορφή<sup>8</sup>.

Τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς πίσω ἐπιφανείας τοῦ γλυπτοῦ (Πί ν. 92β) στὰ ἀριστερά

5. Τὴν ἀναγνώριση μορφῆς παιδίσκης ἐδῶ βεβαιώνει καὶ ἡ διατήρηση τῆς ἐπιδερμίδας στὴν περιοχὴ τῆς ἦβης, ὅπου διακρίνεται μιὰ ἀνάλαφρη πτυχή στὴν ἀρχὴ τοῦ δεξιῦ μηροῦ (Πί ν. 90β).

6. F. Brommer, Die Skulpturen der Parthenon Giebel, Mainz 1963 πίν. 120,4.

7. Ζωφόρος Ἐρεχθείου Μ. Ἀκροπ. ἀριθ. 1239. G. J. M. Paton, The Erechtheion, Cambridge 1927, εἰκ. 152. Τὸ ἔνδυμα θὰ ἔπεφτε πάνω στὸ ἐρεισίχειρο, ὅπως στὴ μορφή ἀριθ. 1239 ἢ στὴ μορφή τῆς ζωφόρου ἐπίσης JdI 50 (1935), σ. 80, εἰκ. 1.

8. Πρβλ. ἄλλες μορφές τῆς ζωφόρου Ἐρεχθείου, ὅπως ἀριθ. 1234, Paton δ.π., σ. 80, πίν. 40,2.

συνεχίζει τη λεία καμπύλη επιφάνεια της περιοχής του άριστερου σκέλους<sup>9</sup>. Ἀκολουθεῖ μιὰ ἐπιφάνεια ἐπίπεδη, δουλεμένη προσεκτικά με ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο: εἶναι ἡ ἐπιφάνεια τῆς προσαρμογῆς στὸ ἔδαφος τῆς ζωφόρου. Ἡ ἀπουσία τοῦ τόρμου δὲ μᾶς ἐνοχλεῖ· ὁ τόρμος, ὅπως συχνὰ στὶς καθισμένες μορφές, θὰ βρισκόταν στὴν πλάτη, ψηλότερα ἀπὸ τὰ 0,32 μ., πού εἶναι τὸ σωζόμενο ὕψος τοῦ γλυπτοῦ μας<sup>10</sup>.

Τὸ δεξιὸ πέρασ τῆς ἐπιφανείας, με τὴν ὁποία προσαρμόζεται στὸ ἔδαφος τῆς ζωφόρου, ἔχει σπάσει· μποροῦμε ὅμως νὰ συμπληρώσουμε τὴν ἐπίπεδη αὐτὴ ἐπιφάνεια ὡς τὸ τέλος τοῦ συμπλέγματος, ὅπως συμβαίνει στὴν πίσω ὄψη ὄλων τῶν καθισμένων μορφῶν, πού μπόρεσα νὰ δῶ<sup>11</sup>.

Ἡ προσπάθειά μας νὰ ξαναπλάσουμε ὅ,τι ἔχει χαθῆ ἀπὸ τὸ σύμπλεγμα τῆς καθισμένης γυναίκας καὶ τῆς παιδίσκης, ἐπιχειρώντας μιὰν ὑποθετικὴ συμπλήρωση στὸ χαμένο πάνω μέρος τῆς σύνθεσης, νομίζω πὼς εἶναι ἐπιτρεπτὴ σὰ μιὰ προσπάθεια νὰ δώσουμε μιὰ μορφή, τὴν πιὸ συγγενικὴ πού μποροῦμε νὰ ἔχουμε, ἐκεῖ, πού τώρα εἶναι τὸ κενό.

Ἀπὸ τὸ ἔνδυμα τῆς καθισμένης γυναικείας μορφῆς διακρίνουμε μόνο τὸ ἱμάτιο<sup>12</sup> ( Πί ν. 92 α ). Ἄν καὶ ἡ φθορὰ τῆς ἐπιδερμίδας σὲ ὅ,τι ἔχει ἀπομείνει ἀπὸ τὴν κοιλιακὴ χώρα τῆς γυναικείας μορφῆς δὲν προχώρησε βαθιά, ἴχνη τοῦ χιτώνα δὲ διακρίνονται ἐδῶ ( Πί ν. 93 α ). Ἀφοῦ ἀπὸ τὴν ὄλη αἴσθησι τῆς μορφῆς καὶ τὴν παρουσία τῆς παιδίσκης ἀποκλείεται ἡ πιθανότητα νὰ ἀνήκη σὲ ἀνδρική μορφή, μένουν δύο λύσεις σύμφωνα με ἄλλα παραδείγματα τῆς ζωφόρου:

α. Ἡ γυναίκα φοροῦσε λεπτὸ ἄζωστο χιτώνα, πού κολλοῦσε στὸ σῶμα, ὅπως στὴ μορφή ἀριθ. 1078<sup>13</sup>.

β. Ὁ κόλπος τοῦ χιτώνα τῆς σχηματιζόταν ψηλότερα καὶ στὴν κοιλιὰ κολλοῦσε τὸ ἔνδυμα, ὅπως στὴ μορφή ἀριθ. 1072<sup>14</sup>.

Νομίζω, πὼς ἡ δευτέρη λύση εἶναι προτιμότερη γιὰ μιὰ μητρὸπρεπη μορφή.

Τὸ ἱμάτιο περασμένο ἴσως στὸν ἀριστερό της ὄμο, ὅπως στὶς μορφές ἀριθ. 1075<sup>15</sup>, 2830<sup>16</sup>, 1072<sup>17</sup>, κατέβαινε λοξὰ στὴν πλάτη καί, περνώντας κάτω ἀπὸ τὴ δεξιὰ μασχάλη, ἔπεφτε πάνω στὰ σκέλη. Δίπλα στὸ μηρὸ σχηματιζόταν μιὰ συστάδα πτυχῶν, πού μᾶς θυμίζει ἀντίστοιχη στὴ μορφή ἀριθ. 1296<sup>18</sup>. Ἀξιοσημείωτος εἶναι ὁ τρόπος,

9. Ἡ καμπύλη αὐτὴ ἐπιφάνεια εἶναι λεία, δουλεμένη με «γλωσσάκι». Ὅσο πλησιάζουμε τὴν ἐπιφάνεια προσαρμογῆς τὸ δούλεμα γίνεται ἁδρότερο καὶ στὸ τέλος διακρίνονται ἁδρὲς βελονιές. Ἡ ἐπιφάνεια προσαρμογῆς εἶναι δουλεμένη με ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο.

10. Συνήθως ὁ τόρμος στὶς καθισμένες μορφές ἀντιστοιχεῖ στὴ μέση περίπου τοῦ στήθους: π.χ. ἀριθ. 1075 ὕψ. 0,335 μ. ἀπὸ τὸ ἔδαφος, ἀριθ. 1072 ὕψ. 0,33 μ. ἀπὸ τὸ ἔδαφος. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ μορφή ἀριθ. 2830, ὅπου ὁ τόρμος εἶναι πολὺ χαμηλά.

11. Μ. Ἄκρ. ἀριθ. 1234, 1237.

12. Στὶς μορφές τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθεῖου συνήθως κάτω ἀπὸ τὴν παρυφὴ τοῦ ἱματίου διακρίνεται ἡ ἄκρη τοῦ χιτώνα. Ὑπάρχουν ὡστόσο παραδείγματα, ὅπου ὁ χιτώνας σκεπάζεται στὸ κάτω πέρασ του τελείως ἀπὸ τὸ ἱμάτιο π.χ. ἀριθ. 1239 βλ. σημ. 7.

13. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1078. Paton δ.π.π., πίν. XLIV, 87.

14. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1072. Paton δ.π.π., πίν. XL, 13.

15. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1075. Paton δ.π.π., πίν. XLIV, 84.

16. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 2830. Paton δ.π.π., πίν. XL, 8.

17. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1072. Paton δ.π.π., πίν. XL, 13.

18. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1296. Paton δ.π.π., πίν. XL, 9.



πού αναδιπλώνεται ή κάτω παρυφή του ιματίου (Πί ν. 90 α): χωρίς να είναι μοναδικός δεν είναι συχνός στις μορφές της ζωφόρου του Έρεχθείου: Ένω πάνω στο δεξιό πέλμα ή παρυφή δηλώνεται με μιὰ χαμηλή ανάγλυφη γραμμή, άμέσως μετά τὸ ἱμάτιο ἐλευθερώνεται. Με μιὰ βάνουση κοιλότητα τονίζεται ή κάτω παρυφή του ἱματίου, εκεί πού ἀνασηκώνεται τὸ ἔνδυμα ἀπὸ τὸ γόνατο τῆς μορφῆς. Στὴ συνέχεια πρὸς τὰ δεξιὰ κρεμᾷ τὸ ἔνδυμα, καθὼς πέφτει ἀνάμεσα στὰ σκέλη, καὶ ή παρυφή κατεβαίνει χαμηλότερα καὶ κολλᾷ στὸ ἔδαφος. Τὴ διακρίνουμε σάν μιὰν ἐλαφρὴ ἀνάγλυφη γραμμή, ἐνῶ κάτω ἀπὸ αὐτὴ μιὰ λοξὰ πρὸς τὰ μέσα κομμένη ἐπιφάνεια δὲν ἀποδίδει τὸν χιτῶνα ἀλλὰ τὸ ἔδαφος, ὅπου σάν ἀνάγλυφο στὸ σημεῖο αὐτὸ κολλᾷ τὸ ἔνδυμα (Πί ν. 90 α, 93 β). Δίπλα στὴν κοιλότητα, ὅπου σπάζει ή παρυφή γιὰ νὰ κατεβῆ χαμηλότερα, πρέπει νὰ συμπληρώσουμε μιὰ κυματιστὴ πτυχὴ (Πί ν. 89), ἀπόληξη τῆς μακριᾶς στολιδωτῆς πτυχῆς, πού ξεκινᾷ πλατύτερη ἀπὸ κάτω, γιὰ νὰ σβῆση μαλακὰ στὸ γόνατο· με αὐτὴ ξεχωρίζει τὸ ἀνασηκωμένο ἀπὸ τὸ γόνατο ρούχο ἀπὸ κείνο, πού πέφτει ἀνάμεσα στὰ σκέλη. Τὴν παράσταση ἐσωτερικῆς ἀναδίπλωσης τῆς πτυχῆς τὴν ξαναβρίσκουμε καὶ σὲ ἄλλες μορφές τῆς ζωφόρου<sup>19</sup>. Εἶναι πιθανὸ νὰ ὑποθέσουμε, πὼς ὡς τὸ ἀριστερὸ πέλμα συνεχιζόταν ή γραμμὴ τῆς β' ὀριζόντιας ἀναδίπλωσης τῆς παρυφῆς. Μιὰ συστάδα ὀριζόντιων πτυχῶν θὰ ἀνέβαινε γύρω στὴν ἀρχὴ τοῦ ἀριστεροῦ πέλματος, πού θὰ ἔβγαινε ἔξω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, ὅπως συμβαίνει στὸ ἄλλο σκέλος τῆς ἴδιας μορφῆς ἢ σὲ ἄλλες μορφές τῆς ζωφόρου<sup>20</sup> (Πί ν. 89).

Ἡ παιδίσκη φοροῦσε ἓνα λεπτὸ χιτῶνα, πού χωρὶς κανένα πλαστικὸ κυμάτισμα κολλοῦσε στὸ σῶμα καὶ πτυχωνόταν μόνο στὰ πλάγια. Τὸ κάτω μέρος τῶν πτυχῶν, πού πλαισιώνουν τὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ κοριτσιοῦ, ἔχει σπάσει, διακρίνεται ὁμως ή ἐσωτερικὴ κοίλανση τοῦ ἐλεύθερου κάτω πέρατος τοῦ ἐνδύματος (Πί ν. 93 β). Λίγο πιὸ κάτω ἄρα τελείωνε ὁ χιτῶνας, πού κατέβαινε στὸ σημεῖο αὐτὸ χαμηλότερα ἀπὸ τὸ πέλμα. Στὴ συμπλήρωση τῆς κίνησης τοῦ πάνω σώματος τῆς παιδίσκης βοηθεῖ τὸ μικρὸ τμήμα, πού σώζεται ἀπὸ τὸν κορμὸ τῆς. Ἀπὸ τὸ σωζόμενο τμήμα τῆς κοιλιᾶς, πού κατεβαίνει χαμηλότερα στὴν ἀρχὴ τοῦ δεξιοῦ μηροῦ, ἐνῶ ὑψώνεται στὴν ἀρχὴ τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ, βεβαιώνεται ή στροφή τῆς παιδίσκης πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς, μαζί με μιὰ κάμψη πίσω καὶ δεξιὰ. Με τὴ στροφή τοῦ σώματος ἐναρμονίζεται καὶ ή κίνηση τῶν σκελῶν τῆς: στὸ ἀριστερὸ σκέλος ὑψώνεται ὁ μηρός, ἐνῶ ή κνήμη κινεῖται ἀντιθετικὰ πρὸς τὰ πίσω.

Στὴ στροφή αὐτὴ τῆς παιδίσκης ἀνταποκρίνεται φυσικὰ καὶ ή καθισμένη γυναικεία μορφή, ὅπως βεβαιώνεται ἀπὸ τὴ στάση τῶν σκελῶν τῆς καὶ τὸ σωζόμενο τμήμα τοῦ πάνω κορμοῦ τῆς.

Ὅδηγημένοι καὶ ἀπὸ ἄλλα συγγενικὰ παραδείγματα τῆς ζωφόρου<sup>21</sup> ἢ ἀνάλογα συμπλέγματα<sup>22</sup> κι' ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ δεχθούμε ἓνα στήριγμα γιὰ τὴν παιδικὴ μορφή, πρέπει νὰ φανταστοῦμε πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη τῆς παιδίσκης τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς γυναικῆς.

Τὰ ἀβέβαια ἴχνη πάνω στὸ δεξιὸ μηρὸ τῆς καθισμένης πρέπει νὰ τὰ σχετίσουμε

19. JdI 50 (1935), σ. 80, εἰκ. 1 πρβλ. γιὰ ἀνάλογη πτυχὴ.

20. Πρβλ. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1238. Paton δ.π.π., πίν. XL, 10 καὶ ἀριθ. 1075 δ.π.π., πίν. XLIV, 84. Στὸ 1238 μιὰ πλατιὰ πτυχὴ γύρω στὴν ἀρχὴ τοῦ ἀριστεροῦ πέλματος, ὅπως καὶ στὸ γλυπτὸ μας.

21. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1075 δ.π.π., καὶ ἀριθ. 1237. Paton, πίν. XL, 11.

22. Ἄφροδίτης καὶ Ἐρωτος ζωφόρου Παρθενῶνος: Becatti, Problemi Fidiaci, Milano 1951, πίν. 98, 127. Ἡρώνης καὶ Ἐρωτος πῆλινος παραναθίδας, Rodenwaldt, JdI 41 (1926), σ. 191, εἰκ. 1.

μέ το δεξιό χέρι της, που θα το συμπληρώσουμε εδώ άκουμπισμένο επάνω στο μηρό<sup>23</sup>.

Το κεφάλι της καθισμένης γυναικείας μορφής άκολουθώντας την στροφή του κορμού πρέπει να ήταν σε παράσταση 3/4 στραμμένο προς το μέρος της παιδίσκης<sup>24</sup>. Η συμπλήρωση της κίνησης των χεριών της παιδίσκης στηρίζεται σε ελάχιστα άποδεικτικά στοιχεία. Βασική είναι πάντα ή προϋπόθεση, ή παιδίσκη, που κρέμεται μετέωρη πάνω στο άριστερό γόνατο της καθισμένης, να στηρίζεται με το ένα της τουλάχιστον χέρι στη μητρόπρεπη μορφή. Η προσπάθεια, που έγινε να συμπληρωθώ με το δεξιό της χέρι περασμένο στο λαιμό της γυναίκας, έδειξε υπερβολικά μακρύ το δεξιό χέρι, τη στροφή του πάνω κορμού της ελάχιστη, τη σύνθεση των δύο μορφών χαλαρή. Η συμπλήρωση στον Πί ν. 89 με το άριστερό χέρι της παιδίσκης στο λαιμό της γυναίκας δίνει περιθώρια για να ολοκληρωθώ ή έντονη στροφή, που διαφαίνεται στο σωζόμενο μέρος του κορμού της, και δίνει άρμονικότερα τις δύο μορφές.

Η κάπως γλυκερή ανταπόκριση των κεφαλιών, που επιβάλλει αυτή ή συμπλήρωση, δέν πρέπει να μάς ξενίζει, γιατί ύπηρχε και στα άνάλογα συμπλέγματα της ζωφόρου άριθ. 1075 και άριθ. 1237. Ούτε είναι άσυμβίβαστη με το πνεύμα της εποχής, όταν τη συναντούμε και νωρίτερα στο σύμπλεγμα του Νιοβίδα και της άδελφής του<sup>25</sup>.

Τή σύνθεση, που κυριαρχείται από τη μορφή της γυναίκας, πρέπει να την φαντασθώμε στηριγμένη σ' ένα μεσαίο άξονα κατακόρυφο, αυτόν που μάς έδινε το επάνω σώμα της καθισμένης. Η παιδική όστόσο μορφή, χωρίς να είναι ίσοδύναμη μονάδα του συμπλέγματος, κρατά ένα ρόλο άρκετά αυτοδύναμο στη σύνθεση. Η παιδίσκη δέν «φέρεται», φαίνεται σαν να άνέβηκε μόνη της στα γόνατα της γυναικείας μορφής. Το κάτω μέρος του κορμού της κινείται προς τα έξω ξεφεύγοντας από τα όρια, που όρίζονται από το σώμα της γυναίκας, και γι' αυτό πιστεύω πως χρειάζεται μια πιό έντονη στροφή του επάνω κορμού της, για να σμίξη πάλι με το σώμα της γυναίκας, το κύριο σώμα της σύνθεσης. Το δεξιό σκέλος της καθισμένης και το δεξιό του παιδιού με την αντίστοιχη λοξή προς τα πλάγια κίνησή τους είναι οι βασικές γραμμές της σύνθεσης στο κάτω μέρος του συμπλέγματος (Πί ν. 90 α).

Οί πτυχές, που σπάζουν σε γωνία κάτω από το δεξιό μηρό της γυναίκας, βρίσκονται σε θαυμαστή άντιστοιχία με εκείνες, που γωνιάζουν κάτω από το δεξιό γόνατο του παιδιού. Η επιφάνεια, που όρίζουν με τις τονισμένες επάνω γωνίες, χωρίζεται στη μέση από την κατακόρυφη πτυχή, που ξεκινά από το δεξιό γόνατο της καθισμένης, για να αναλυθώ, καθώς προχωρεί προς τα κάτω, σε καμπύλες πτυχές, που κινούνται δεξιά και άριστερά της. Η επιφάνεια αυτή νομίζω πως όρίζει και την κύρια όψη του συμπλέγματος. Στη συνέχεια της προς τα πάνω έπρεπε να έκλεινε το σύμπλεγμα και τα κεφάλια των δύο μορφών θα έπρεπε να τα φανταστούμε στη συνέχεια μιας γραμμής, που ξεκινά από το δεξιό τους γόνατο.

γ. Τή γυναικεία μορφή, που κάθεται λοξά περισσότερο γυρισμένη εμπρός από

23. Μιά συστάδα από τρεις κυρίως πτυχές του ένδύματός της, που ξεκινούν άκτινωτά από τη μέση και το δεξιό γόνατο της παιδίσκης (Πί ν. 93α) συγκλίνουν επάνω στη μέση του μηρού (Πί ν. 92 α), για να ανοίξουν πάλι από την άλλη μεριά του μηρού. Πάνω στον μηρό, εκεί που κλείνουν οι πτυχές ύπάρχει ένα σπάσιμο, που σχετίζεται με τα ίχνη του δεξιού χεριού.

24. Για τη συμπλήρωση του κεφαλιού θα έπρεπε να φανταστούμε ένα κεφάλι, όπως το κεφάλι Paton δ.π.π., σ. 272, εικ. 175, που πιθανόν άνήκει στη ζωφόρο της Β. πρόστασης του Έρεχθείου.

25. Becatti, δ.π.π., πίν. 76, 235.

δ,τι στα πλάγια, την ξαναβρίσκουμε στη ζωφόρο του Έρεχθείου. Συνήθως όμως στις καθισμένες μορφές της ζωφόρου ή στροφή προς τα πλάγια — στὸν κάτω κυρίως κορμὸ — εἶναι ἐντονότερη κι ὁ θρόνος ἢ ὁ βράχος, ὅπου κάθονται, προβάλλεται ὡς σημαντικό μέρος τῆς σύνθεσης<sup>26</sup>.

Στὸ γλυπτό μας, ὅπως καὶ στὶς μορφές ἀριθ. 1238 καὶ ἀριθ. 1296<sup>27</sup>, παριστάνεται ἐλάχιστα ὁ βράχος(;) μετατοπισμένος καθὼς εἶναι πίσω μὲ τὴν ἰσχυρότερη στροφή τῆς μορφῆς πρὸς τὰ ἔμπρός.

Ἡ ἐπίδραση τῆς μορφῆς, ποὺ ὡς τώρα ταυτιζόταν ὁμόφωνα μὲ τὴν μορφὴ U τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνος<sup>28</sup> εὐκόλα ἀναγνωρίζεται καὶ στὸ γλυπτό μας, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες μορφές τῆς ζωφόρου τοῦ Έρεχθείου<sup>29</sup>. Ἡ λοξὴ ὅμως σὲ σχέση μὲ τὸ ἔδαφος θέση, οἱ συνιζήσεις, οἱ δυνατὲς φωτοσκιάσεις στὸ ἔνδυμα, ποὺ πέφτει ἀνάμεσα στὰ σκέλη, εἶναι οἱ προσπάθειες τῶν νέων καιρῶν νὰ μεταφράσουν στὴ γλώσσα τῆς ἐποχῆς τους τὴν παρθενῶνια παράδοση.

Σὲ δύο ἄλλα γλυπτά ἀπὸ τὴ ζωφόρο τοῦ Έρεχθείου βρίσκουμε μιὰ μητρόπρηπη μορφὴ, ποὺ κρατᾷ μιὰ παιδικὴ στὰ γόνατά της<sup>30</sup> (Πί ν. 97 α)

Ἡ ἀναζήτηση ἀνάλογοι μὲ τοῦ γλυπτοῦ μας θέματος θὰ μᾶς ὀδηγήσει καὶ στὸν Παρθενῶνα· οἱ ἡρώινες-μητέρες τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος βεβαιώνουν τὴν ὑπαρξὴ ὁμοίων θεμάτων στὴ μεγάλη πλαστικὴ<sup>31</sup>. Ὡστόσο κι ἂν ἀκόμη εἶναι σωστὴ ἡ ὑπόθεση τοῦ Carpenter<sup>32</sup>, πὼς τὴ χαμένη ἤδη στὴν ἐποχὴ τοῦ Carrey μορφὴ U\* ἀντιγράφει τὸ ἀγαλμάτιο τῆς Έλευσίνας, παρὰ τὴ θεματικὴ ὁμοιότητα — ἡ γυναίκα καὶ στὰ δύο ἀντίγραφα κρατᾷ παιδίσκη στὴν ἀγκαλιά της — οἱ διαφορὲς στὴ στάση καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ ρούχου τῆς παιδίσκης εἶναι βασικὲς, γιὰ νὰ ἀναζητήσουμε τὴν καταγωγὴ τοῦ συμπλέγματός μας σὲ ἓνα καλλιτεχνικὸ πρότυπο, ὅπως ἡ μορφὴ U\*, ποὺ ἀναπαριστᾷ ὁ Carpenter.

Στὴν τελευταία στέκουν πιὸ κοντὰ τὰ δύο συμπλέγματα τῆς ζωφόρου τοῦ Έρεχθείου, ποὺ ἀναφέραμε, ὅπου ἡ παιδικὴ μορφὴ κάθετα καὶ μὲ τὰ δύο πόδια περασμένα στὰ γόνατα τῆς μητέρας, στὸ γνωστὸ ἀπὸ πολλὰ παραδείγματα μοτίβο<sup>33</sup>.

Τὸ ἴδιο αὐτὸ μοτίβο τὸ βρίσκουμε καὶ σὲ ἀγγεῖα σύγχρονα, ὅπου μεγάλες μορφές κάθονται ἢ μιὰ στὴν ἀγκαλιά τῆς ἄλλης, ἐνῶ ἀπὸ τὶς πηγὲς μαθαίνουμε πὼς δὲν ἔλειπαν τέτοια θέματα κι' ἀπὸ τὴ σύγχρονη μεγάλη ζωγραφικὴ<sup>34</sup>.

26. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1075, 1072, 1076, δ.π.π.

27. Βλ. σημ. 18 καὶ 20.

28. Brommer δ.π.π., πίν. 123-124. Ὁ Langlotz ΑΔ 20 (1965), Α', σ. 1 κ.έ. ἀποκλείει τὴν ταύτιση τοῦ Carpenter.

29. Πρβλ. μορφὴ ἀριθ. 1072 δ.π.π., σημ. 14 μὲ ἀγαλμάτιο Μουσ. Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν, ἀντίγραφο μορφῆς U, Brommer, δ.π.π., πίν. 145, 1-2 ἢ ἀγαλμάτιο Ε.Μ. 201, Brommer δ.π.π., πίν. 144.

30. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1237, 1075 βλ. π.

31. Πρβλ. Ὠρεΐθια, Κρέουσα, μορφὴ U\*.

32. Hesperia I (1932), σ. 16.

33. Συνηθισμένο μοτίβο σὲ σύμπλεγμα Ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος π.χ. χάλκινο κάτοπτρο Ε.Μ. ἀπὸ Ἐρέτρια, W. Züchner, Griechische Klappspiegel JdI 14 (1942) KS 10, εἰκ. 76.

34. Π.χ. Ὑδρία Populonia τοῦ Μειδίου Pfuhl MuZ, πίν. 594. Γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ἀναλόγων θεμάτων στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ βλ. Ἀθήναιος XII, 534D «ἀφικόμενος Ἀλκιβιάδης ἐξ Ὀλυμπίας δύο πίνακας ἀνέθηκεν Ἀγλαοφώντος γραφὴν ἐν θατέρω δὲ Νεμέα ἦν καθημένη καὶ ἐπὶ τῶν γονάτων αὐτῆς Ἀλκιβιάδης καλλίων φαινόμενος τῶν γυναικείων προσώπων».



Πότε μέσα στο β' μισό του αιώνα δημιουργήθηκε το πρότυπο της σύνθεσης του γλυπτού μας; Ούτε στην πλαστική ούτε στην άγγειογραφία μπόρεσα να βρω μιαν ανάλογη σύνθεση, παλαιότερη από τη ζωφόρο του Έρεχθείου. Πολλά ωστόσο στοιχεία, που συνθέτουν το νέο σύμπλεγμα, τὰ συναντάμε πολύ νωρίς στο β' μισό του αιώνα.

Η πηγή της έμπνευσης χωρίς άμφιβολία βρίσκεται στη ζωφόρο του Παρθενώνος. Η αντιπαράθεση του γυμνού παιδικού σώματος, που στηρίζεται στην άγκαλιά μιās ντυμένης μητρόπρεπης μορφής, έχει δοθη ήδη (Πί ν. 94 β) στο σύμπλεγμα Ἄφροδίτης και Ἐρωτος της ζωφόρου. Ο γερμένος στα γόνατα της Ἄφροδίτης Ἐρως είναι μιὰ μορφή αντίστοιχη περίπου με την παιδίσκη του γλυπτού μας, στη στάση, στις αναλογίες και στη σχέση του με τή μεγάλη ντυμένη μορφή.

Στο σύμπλεγμα του Νιοβίδη και της αδελφής του στο ανάγλυφο Leningrad<sup>35</sup> έχουμε την ίδια περίπου με το γλυπτό μας σύνθεση, μεταφερμένη σε όρθιες μορφές.

Το γυμνό σώμα του Ἴτυ, που πέφτει στα πόδια της Πρόκνης<sup>36</sup>, το παιδί, που κολλά στα πλάγια της λεγόμενης Ὠρείθυιας του Παρθενώνος<sup>37</sup>, είναι δημιουργίες, που προηγήθηκαν από την παιδίσκη του γλυπτού μας.

Ὡς μοτίβο κίνησης ή παιδίσκη του γλυπτού μας βρίσκεται ανάμεσα στις παιδικές μορφές, που στηρίζονται σε μιὰ μεγαλύτερη, και σε κείνες, που κάθονται στα γόνατα της μητρόπρεπης μορφής. Η σχέση μητέρας και παιδιού δίνεται έντονότερη απ' ό,τι στα συμπλέγματα Ἄφροδίτης και Ἐρωτος ή Πρόκνης και Ἴτυ, ενώ ή παιδική μορφή έχει κερδίσει μεγαλύτερη ανεξαρτησία απ' ό,τι στις μορφές άριθ. 1237 και 1075 της ζωφόρου του Έρεχθείου.

Μιὰ ανάλογη ίσως αίσθηση με την παιδίσκη του γλυπτού μας έδινε και ή καθισμένη έφηβική μορφή S στα γόνατα της μορφής T του δυτικού αετώματος του Παρθενώνος<sup>38</sup>.

Η ύπαρξη ενός κοινού μοτίβου, όπου μιὰ μορφή ανεβαίνει στα γόνατα μιās άλλης έτσι, όπως στο σύμπλεγμα του γλυπτού μας, βεβαιώνεται από την επανάληψη αυτού του μοτίβου σε σύγχρονες με το Έρέχθειο ή και μεταγενέστερες παραστάσεις.

Σε ένα κάτοπτρο του Έθνικού Μουσείου<sup>39</sup>, που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 5ου π.Χ. αιώνα, ή Ἀριάδνη είναι καθισμένη στα γόνατα του Διονύσου με τον ίδιο τρόπο, που κάθεται και ή παιδίσκη του γλυπτού μας. Το μοτίβο είναι φυσικά θεματικά διαφοροποιημένο, οι βασικές ωστόσο γραμμές της σύνθεσης παραμένουν οι ίδιες.

Σε ένα άλλο κάτοπτρο του Λούβρου<sup>40</sup>, που χρονολογείται στα τέλη του 4ου π.Χ. αιώνα, μιὰ νεαρή γυναικεία μορφή ντυμένη, όπως ή Ἀριάδνη του κατόπτρου E.M., είναι καθισμένη με τον ίδιο πάντα τρόπο στο άριστερό σκέλος ενός νέου (Πί ν. 95 α).

Πλουτάρχου Ἀλκιβιάδης 16 «Ἀριστοφώντος δὲ Νεμέαν γράψαντος ἐν ταῖς ἀγκάλαις αὐτῆς καθήμενον τὸν Ἀλκιβιάδην ἔχουσαν ἑθεῶντο καὶ συνέτρεχον πάντες».

35. Becatti, δ.π.π., πίν. 76, 235. Τὸ θέμα τῆς σύνθεσης γυμνοῦ παιδικοῦ σώματος καὶ ντυμένης ἀνδρικήῃς ή γυναικείας μορφῆς σὲ ἀρχαῖκά κιόλας παραδείγματα: Π.χ. Πρόκνη καὶ Ἴτυς σὲ κύλικα τοῦ Μουσείου Λούβρου τοῦ Μάκρωνος, Beazley, ARV<sup>2</sup> σ. 473. Δίας καὶ Γανυμήδης, ἀκρωτήριο Ὀλυμπίας, Lullies-Hirmer, Greek Sculpture, London 1951, πίν. 103.

36. Schroeder, Alkamenes Studien, Winkelmannsprogramm, Berlin 1921, εἰκ. 2.

37. Βλ. σημ. 6.

38. Βλ. σχέδ. Carrey, Brommer δ.π.π., πίν. 64.

39. BCH 60 (1936) πίν. XLI, σ. 453.

40. Züchner δ.π.π. K23. BCH 1885, πίν. Ο.

Ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου πάντα θέματος ἔχουμε σὲ ἓνα κάτοπτρο σύγχρονο μὲ τὸ προηγούμενο στὴν Κοπεγχάγη<sup>41</sup>.

Σὲ ἓνα ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ Δῆλο<sup>42</sup> βρίσκουμε ἓνα θέμα πιὸ συγγενικὸ μὲ τὸ καινούριο σύμπλεγμα τῆς ζωφόρου (Πί ν. 95 β). Μιὰ καθισμένη μητρόπρεπη μορφή — ἡ Δήμητρα, ὅπως ἔχει ἀναγνωρισθῆ — κρατᾷ πάνω στὸ ἀριστερὸ τῆς γόνατο μιὰ νεαρὴ γυναικεία μορφή — τὴν Κόρη. Τὰ κάτω ἄκρα τῆς Κόρης εἶναι στραμμένα πρὸς τὰ ἔμπρός, ἐνῶ τὸ ἐπάνω σῶμα τῆς στρέφεται ἔντονα πρὸς τὸ μέρος τῆς μητέρας τῆς. Ἡ κίνηση τῶν σκελῶν τῶν δύο μορφῶν τοῦ ἀναγλύφου θυμίζει πολὺ τὸ γλυπτὸ μας. Μόνο πὺ ἐδῶ εἶναι προσαρμοσμένη ἡ σύνθεση στὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου, ἡ κίνηση τῶν κορμῶν εἶναι πιὸ προχωρημένη καὶ ἡ Κόρη πιὸ μεγάλη ἀπὸ τὴν παιδίσκη τοῦ γλυπτοῦ μας.

Ἐνα σύμπλεγμα, πού, παρὰ τὶς ἐπὶ μέρους διαφορές, μπορεῖ νὰ σχετισθῆ μὲ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Δήλου, βρίσκουμε σ' ἓνα ἀνάγλυφο Ἑλληνιστικῶν χρόνων στὴ Νεάπολη<sup>43</sup>. Ἡ καθισμένη ὡστόσο στὸ ἀριστερὸ σκέλος τῆς Ἑλένης Ἀφροδίτη δίνει ἓνα διαφορετικὸ νόημα στὴ σύνθεση. Ἐδῶ ἡ φερόμενη μορφή ἔχει τὸ μεγαλύτερο πνευματικὸ βάρος καὶ θυμᾶται κανεὶς τὴν Δήμητρα τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Ἰλισοῦ, πὺ ὄρθια στηρίζεται στὴν καθισμένη Κόρη<sup>44</sup>.

Μὲ τὸ ἄνω μέρος τῆς σύνθεσης ὄλων τῶν παραπάνω παραστάσεων στὰ κάτοπτρα καὶ στὸ ἀνάγλυφο τῆς Δήλου δὲν μποροῦμε φυσικὰ νὰ συγκρίνουμε τὸ γλυπτὸ μας. Τὸ σωζόμενο ὅμως κάτω μέρος του εἶναι ὁμοιο στὶς βασικὲς γραμμὲς μὲ τὰ συμπλέγματα, πὺ ἀναφέραμε.

Μιὰ οὐσιαστικὴ διαφορὰ βρίσκεται στὴν ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος τῆς παιδίσκης τοῦ γλυπτοῦ μας. Ἡ παρουσία τοῦ ἱματίου, πὺ ντύνει μὲ τὸν ἴδιο πάντα τρόπο τὸν κάτω κορμὸ τῆς νεαρῆς γυναικείας μορφῆς στὶς παραπάνω παραστάσεις, μᾶς ὀδηγεῖ ἴσως νὰ φαντασθοῦμε ντυμένη μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο τὴν νεαρὴ γυναικεία μορφή τοῦ προτύπου.

Ὁ καλλιτέχνης τοῦ γλυπτοῦ μας ἐκφράζεται μὲ μιὰ διαφορετικὴ αἴσθηση τοῦ ἐνδύματος στὸ σῶμα τῆς παιδίσκης, ντύνοντάς τὴν μόνο μὲ ἓναν ὑγρὸ χιτῶνα. Ὅποιο κι ἂν ἦταν ὅμως τὸ πρότυπό του, κι ὅσες κι' ἂν ἦταν οἱ ἐλευθερίες, πὺ πῆρε ἀπέναντι σὲ αὐτό, ἡ σύνθεσή του δὲν γεννήθηκε μακριὰ ἀπὸ τὸ σοφόκλειο αἶσθημα, πὺ ἀκούμπησε τὸν Ἔρωτα στὰ γόνατα τῆς Ἀφροδίτης<sup>45</sup> καὶ στηρίξε τὸ Νιοβίδη στὰ χέρια τῆς ἀδελφῆς του<sup>46</sup>.

Ἡ δραματικὴ ἔνταση ὡστόσο, πὺ συνδέει τὴν ἥρωϊνη καὶ τὸν Ἔρωτα τῆς παραγναθίδας ἔχει μεταμορφωθῆ ἐδῶ σὲ τρυφερότητα, πὺ μιλάει μιὰ γλώσσα μᾶλλον «μετακλασσικὴ» πιά, τὴ γλώσσα τοῦ Εὐριπίδη.

δ. Ἀπὸ τὶς οἰκοδομικὲς ἐπιγραφὲς τοῦ Ἐρεχθείου μαθαίνουμε πὺς πολλὰ χέρια δούλεψαν στὴ ζωφόρο<sup>47</sup>.

41. Züchner δ.π.π., K22, εἰκ., 114.

42. BCH 55 (1931), πίν., 1.

43. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1955, εἰκ. 653.

44. Ch. Karusos, AM 1929, πίν. 1.

45. Βλ. σημ. 22.

46. Βλ. σημ. 35.

47. Paton δ.π.π., σ. 386-388, πίν. XLIX. Ἐπιγραφές: XIV col. II, XVI col. I, XVII col. I.



Τὴν ἀναζήτηση τῆς προσωπικότητας τοῦ καθενὸς ἀπὸ αὐτοῦς τοὺς τεχνίτες δυσκολεύει ἡ γενικὴ προσπάθεια ὄλων τους νὰ ἀκολουθήσουν μιὰν ἐνιαία τεχνοτροπία<sup>48</sup>, ποὺ σίγουρα κάποιος γνωστὸς καλλιτέχνης τοῦ καιροῦ τους, αὐτὸς ποὺ εἶχε ἀναλάβει τὴν γενικὴ σύνθεση τῆς ζωφόρου, εἶχε ἐμπνευσθῆ<sup>49</sup>.

Στὶς δυσκολίες πρέπει νὰ προστεθῆ καὶ ἡ κακὴ διατήρηση τῶν περισσοτέρων κομματιῶν, ἡ ἄγνοιά μας γιὰ τὴν ἀρχικὴ τους θέση, στὴν ὀλικὴ σύνθεση τοῦ ἔργου, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ἡ χαμηλὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα ὀρισμένων γλυπτῶν. Παρ' ὅλα αὐτὰ νομίζω πὼς εἶναι γόνιμη ἡ ἀναζήτηση μερικῶν στοιχείων, ποὺ πλησιάζουν μεταξὺ τους ὀρισμένες μορφές τῆς ζωφόρου, καὶ μιὰ προσπάθεια στὴν κατεύθυνση αὐτὴ θὰ εἶναι καὶ οἱ παρακάτω συγκρίσεις:

Θὰ ἀρχίσουμε μὲ μιὰ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση τῆς πτυχολογίας τοῦ γλυπτοῦ μας.

Τὶς πτυχές, ποὺ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ δεξιῦ μηροῦ τῆς καθισμένης κατεβαίνουν παράλληλες μεταξὺ τους, λοξὰ πρὸς τὸ ἀριστερὸ τῆς γόνατο (Πί ν. 92 α), τὶς βρίσκουμε καὶ στὶς καθισμένες μορφές τῆς ζωφόρου ἀριθ. 1296 καὶ 1238 (Πί ν. 96 α). Ἡ παρθενώνια καταγωγή τους δὲν εἶναι δύσκολο ν' ἀναγνωρισθῆ<sup>50</sup>.

Στὴ μορφὴ ἀριθ. 1296<sup>51</sup> θὰ μᾶς ὀδηγήσουν καὶ τὰ λίγα ἔχνη ἀπὸ μιὰ συστάδα πτυχῶν, ποὺ εἶναι συγκεντρωμένες δίπλα στὸ δεξιὸ μῆρὸ τῆς γυναίκας τοῦ γλυπτοῦ μας. Ἡ ἀποσπασματικὴ διατήρηση τῆς μορφῆς ἀριθ. 1296 καὶ ἡ φθορὰ τῆς ἐπιδερμίδας τῆς δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ σχετίσουμε στενότερα τὰ δύο ἔργα.

Ἀκόμη μεγαλύτερες φαίνονται οἱ συγγένειες τοῦ γλυπτοῦ μας μὲ τὴν μορφὴ ἀριθ. 1238 τῆς ζωφόρου<sup>52</sup> (Πί ν. 96 α).

Τὶς κατακόρυφες πτυχές κάτω ἀπ' τὸ δεξιὸ μῆρὸ τῆς καθισμένης (Πί ν. 90 α) τὶς βρίσκουμε στὴν ἀντίστοιχη θέση καὶ στὴ μορφὴ ἀριθ. 1238 (Πί ν. 96 α). Μὲ τὴ διαφορά, ὅτι ἐκεῖ δὲν σχηματίζουν γωνία μὲ τὶς πτυχές, ποὺ κινδυνεύουν κατὰ μῆκος τοῦ δεξιῦ μηροῦ.

Τὶς πλατιές πτυχές πάνω στὸ δεξιὸ μῆρὸ τῆς καθισμένης μορφῆς τοῦ γλυπτοῦ μας τὶς βρίσκουμε καὶ στὴ δεξιὰ κνήμη τῆς μορφῆς ἀριθ. 1238, ἐνῶ τὴν πτυχὴ κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο (Πί ν. 91 β) τὴν ξαναβρίσκουμε στὴν ἀριστερὴ κνήμη τῆς μορφῆς ἀριθ. 1238 (Πί ν. 96 β). Ἡ καμπύλη αὐτὴ πτυχὴ κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο δὲν παριστάνεται συχνὰ στὶς μορφές τῆς ζωφόρου τοῦ Ἑρεχθεῖου<sup>53</sup>. Στὴ σύγχρονη ὥστόσο τέχνη τοῦ τέλους τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα τὴ βρίσκουμε συχνὰ κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο τοῦ ἀνετου σκέλους ὄρθιων κυρίως μορφῶν. Σχεδὸν πάντα ὑπάρχει μιὰ ἀντίστοιχη καμπύλη πάνω στὸ μῆρὸ, ὅπως π.χ. στὸ σύγχρονο σχεδὸν μὲ τὴ ζωφόρο ψηφισματικὸ ἀνάγλυφο τοῦ Λούβρου<sup>54</sup> ἢ σὲ ἐπιτύμβιες στῆλες τοῦ τέλους τοῦ αἰῶνα, ὅπως τῆς Ἡγησοῦς<sup>55</sup>. Στὸ γλυπτό μας ἡ καμπύλη

48. Γιὰ τὶς δυσκολίες τῆς προσπάθειας αὐτῆς μιλά ὁ S. Casson, *Catalogue of the Akropolis Museum*, Cambridge 1921, σ. 25-26.

49. Paton ὁ.π.π., σ. 245, 415. B. Schloerb, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias*, Waldsassen/Bayern 1964, σ. 50.

50. Brommer ὁ.π.π., πίν. 125, 1 μορφὴ U. Πρβλ. καὶ καθισμένες ἀνατολικοῦ ἀετώματος Παρθενῶνος, ὁ.π.π., πίν. 35, 47.

51. Βλ. σημ. 18.

52. Βλ. σημ. 20.

53. Οἱ διπλές αὐτὲς καμπύλες ἀντίστοιχα πάνω καὶ κάτω ἀπ' τὸ γόνατο δὲν συνηθίζονται στὸν Παρθενῶνα, ὅπου τὸ ἐνδυμα δὲν εἶναι συνήθως ὑγρὸ στὴν περιοχὴ αὐτὴ.

54. AM XXXV (1910), πίν. IV.

55. H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin 1931, πίν. 20.

αυτή πτυχή είναι μόνο μία, κι ή αντίστοιχη πάνω από αυτήν καμπύλη πτυχή του μηρού (Πί ν. 94 α) φαίνεται, πώς ανήκει σε άλλη ομάδα πτυχών. Μιά έτσι απομονωμένη καμπύλη πτυχή κάτω από το γόνατο συναντούμε και παλιότερα σε μία από τις Κόρες του Έρεχθείου.

Ή χαρακτηριστική κατακόρυφη πτυχή, που ξεκινά από το γόνατο του άνετου σκέλους της καθισμένης του γλυπτού μας και διασχίζοντας κατά μήκος την κνήμη κάμπτεται γύρω στην αρχή του πέλματος, δεν είναι επίσης συχνή στις μορφές της ζωφόρου του Έρεχθείου, που σάθηκαν (Πί ν. 90 α). Τη βρίσκουμε μόνο στις όρθιες μορφές αριθ. 1290 και 1245<sup>56</sup>. Ή πτυχή αυτή, που αρχικά τόνιζε την κατακόρυφη πορεία του ενδύματος, από την οποία είχε ξεφύγει το τραβηγμένο πίσω ή στα πλάγια άνετο σκέλος, αρχίζει να παριστάνεται στις πεπλοφόρες του αψιθηρού ρυθμού<sup>57</sup> για να συνεχισθῆ από τα φειδιακά έργα<sup>58</sup> ως τις Κόρες του Έρεχθείου<sup>59</sup> και τα ανάγλυφα του τέλους του αιώνα, όπου υποταγμένη πιά στην κίνηση του ποδιού κολλᾷ πάνω στο άνετο σκέλος. Ἀνάλογη με το γλυπτό μας απόδοση της πτυχῆς αυτής βρίσκουμε στην Ἀθηνᾶ του ψηφισματικού αναγλύφου του Λούβρου<sup>60</sup> και στη δούλη της Ἡγησοῦς, για ν' αναφέρωμε λίγα από τα πολλά παραδείγματα. Στη δούλη ή πτυχή σβήνει, όπως και στο γλυπτό μας, στο γόνατο μαλακά, χωρίς να τονίζεται ή αρχή της, όπως τονίζεται στην Ἀθηνᾶ του ψηφισματικού αναγλύφου του Λούβρου ή στο άνετο σκέλος του Ἀπόλλωνος (;) στο ανάγλυφο της Βραυρώνος<sup>61</sup>.

Τὴν ἄλλη στολιδωτή πτυχή, που πέφτει κατακόρυφα από το δεξιό γόνατο δίπλα στην προηγούμενη<sup>62</sup> και κατεβαίνει ως το σπάσιμο της οριζόντιας παρυφῆς, καθώς και την ἡμικυκλική πτυχή, που αρχίζει από αυτή για να κινηθῆ πρὸς το άνετο σκέλος, τη βρίσκουμε στο ἄριστερό σκέλος της μορφῆς αριθ. 1238 με τόσο ὅμοιο τρόπο δοσμένη, που μόνο με μίαν απόδοση τῶν δύο γλυπτῶν στο ἴδιο χέρι δικαιολογούνται οἱ ὁμοιότητες (πρβλ. Πί ν. 90 α, 96 β).

Ή χαρακτηριστική απόδοση της κάτω παρυφῆς του ἱματίου μᾶς ὀδηγεῖ επίσης στη μορφή αριθ. 1238. Ή παρυφή αποδίδεται σὰν νὰ ἦταν ἀνάγλυφη ή μορφή και σε ἄλλα γλυπτά της ζωφόρου, ὅπως π.χ. στα ἀριθ. 1244, 1204, 2893, ἀλλὰ ή λοξὰ κομμένη πρὸς τὰ μέσα ἐπιφάνεια της κάτω ὄψης της παρυφῆς στη μορφή αριθ. 1238, είναι το κοντινότερο παράλληλο με την απόδοση της κάτω παρυφῆς του ἱματίου στην καθισμένη του γλυπτού μας.

Πολὺ ἀποφασιστικὸ στοιχεῖο για τὴν κοινὴ καταγωγὴ της μορφῆς ἀριθ. 1238 και του νέου κομματιοῦ της ζωφόρου είναι ή διαπραγματεύση τῶν πτυχῶν του ενδύματος, που πέφτει ἀνάμεσα στα σκέλη της καθισμένης.

56. Paton δ.π.π., πίν. XLIV, 76, ἀριθ. 1245, πίν. XL, 2 ἀριθ. 1290.

57. Στερόπη δυτικού έναετίου του ναοῦ Διὸς Ὀλυμπίας, Lullies - Hirmer δ.π.π., πίν. 109. Ἀθηνᾶ μετόπης Ἐσπερίδων δ.π.π., πίν. 105.

58. Π.χ. Ἀθηνᾶ Λημνία, Becatti δ.π.π., πίν. 84.

59. Paton δ.π.π., πίν. XXXVIII.

60. Σημ. 54.

61. Τὸ Ἔργον της Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας 1958, σ. 33, εἰκ. 35.

62. Τὴ βρίσκουμε τὴν πτυχή αὐτὴ και σε παλαιότερα ἔργα: Νιοβίς ἀναγλύφου Leningrad, Becatti, πίν. 76, 235 ή λίγο μεταγενέστερα: Στήλη Κτησίλεω και Θεανοῦς, Diepolder δ.π.π., πίν. 22. Στήλη Ἴππομάχου και Καλλίου δ.π.π., πίν. 23. Δὲν λείπει κι ἀπὸ τὴ ζωφόρο του Έρεχθείου: πρβλ. Πί ν. 92 α και σημ. 56.

Μιά τριγωνική περιοχή, κάτω σαν ίσοσκελές τρίγωνο με την παρυφή στραμμένη προς τα κάτω, λυγισμένη κιόλας στα δεξιά, πλαισιώνεται από πλατιές πτυχές, που κινούνται σε μιάν ήμικυκλική περίπου τροχιά από το ένα γόνατο στο άλλο. Μέσα στην τριγωνική αυτή περιοχή ξεχωρίζουμε δύο αντιθετικές πτυχές, που κατεβαίνουν λοξά από τις πάνω γωνίες του τριγώνου (Πί ν. 90 α, 96 β).

Το τρίγωνο αυτό εμφανίζεται στα πρώιμα κλασσικά χρόνια στο παιχνίδισμα του ένδύματος στο λαιμό ή στο θήλακα των πτυχών κάτω από τη μασχάλη πεπλοφόρων μορφών<sup>63</sup>. Στον Παρθενώνα συναντάμε το μοτίβο στο τρίγωνο κυρίως του λαιμού<sup>64</sup>. Δοσμένη σε ένα πλήθος παραλλαγές ή τριγωνική αυτή περιοχή αποτελεί, σ' όλο τον 5ον π.Χ. αιώνα και μετά, ένα συνηθισμένο μοτίβο για το ξεχείλωμα του ένδύματος στο λαιμό<sup>65</sup>. Στο πτυχωμένο ανάμεσα στα πόδια των καθισμένων μορφών ένδυμα δεν εμφανίζεται συχνά<sup>66</sup>.

Στή ζωφόρο του Έρεχθείου το πιο κοντινό παράλληλο με το γλυπτό μας για την απόδοση αυτού του τριγώνου είναι η μορφή αριθ. 1238 (Πί ν. 96 β). Οι διαφορές, που σημειώνονται, αφορούν τις λεπτομέρειες. Κι' έδω, καθώς κάθεται ή μορφή γεριμένη προς τα εμπρός, το ένδυμα, που πέφτει ανάμεσα στα πόδια, ανήκει στην κύρια όψη της σύνθεσης. Στή μορφή αριθ. 1238 το τρίγωνο είναι πιο πλατύ με μαλακότερες τις γωνίες, πλουτισμένο και με άλλες πτυχές εκτός από τις δύο λοξές αντιθετικές. Ή ακόμη και το χαρακτηριστικό σπασίμο της κάτω παρυφής του τριγώνου έχει αποδοθεί μαλακότερα. Όλη άλλωστε η σύνθεση της πτυχολογίας είναι πιο πολύφωνη. Κι αν λείπουν όμως από το γλυπτό μας οι παλλόμενες επιφάνειες του γλυπτού αριθ. 1238, η γενική ώστόσο αίσθηση είναι η ίδια. Μόνο που στο γλυπτό μας το τρίγωνο — έξ αιτίας της παρουσίας της παιδίσκης στο άλλο σκέλος — είναι πιο πιεσμένο, απλουστευμένο στις κύριες πτυχές της σύνθεσης.

Η αναζήτηση αυτού του χαρακτηριστικού τριγώνου μας οδηγεί και στην μορφή αριθ. 1075. Αντιθετικές πτυχές παρόμοιες εγγράφονται κι έδω σε μία τριγωνική περιοχή του ένδύματος, που πέφτει ανάμεσα στα πόδια της καθισμένης. Μόνο που έδω η έντονότερη στροφή της γυναίκας στα πλάγια μετατόπισε το τρίγωνο από την κύρια σε μία σχεδόν δευτερεύουσα όψη (Πί ν. 97 α).

Οι πτυχές του ιματίου, που περνούν κάτω από τη δεξιά μασχάλη της μορφής αριθ. 1075, μας θυμίζουν αντίστοιχες της αριθ. 1238, ενώ αυτές που κολλούν στο βάθρο θυμίζουν την μοναδική πτυχή, που σώζεται δίπλα στο δεξιό μηρό της καθισμένης του νέου κομματιού (Πί ν. 92 α). Όπως και στην καθισμένη του γλυπτού μας, επίσης κι έδω στην πλάγια όψη το αριστερό σκέλος της καθισμένης έχει ξεχασθεί και αποδίδεται σαν μια καμπύλη επιφάνεια. Για να εξηγήσουμε μια τέτοια αδιαφορία για λεπτομέρειες, που δεν αφορούν τον θεατή, πρέπει να θυμηθούμε και την ανάγλυφη απόδοση της κάτω παρυφής του ιματίου, που είδαμε στην μορφή αριθ. 1238 και στο νέο κομμάτι. Άς μην ξεχνούμε άλλωστε πως, αν και χωριστά από το έδαφος της ζωφόρου δουλεμέ-

63. Π.χ. Ἀθηνᾶ μετόπης ναοῦ Ὀλυμπίου Διός, Lullies δ.π.π., πίν. 105.

64. Πτυχές γύρω στο λαιμό τῆς Ἴριδος, Brommer δ.π.π., πίν. 39.

65. Πρβλ. π.χ. τρίγωνο λαιμοῦ καὶ θήλακα ἀριστερῆς μασχάλῃς τῆς Δήμητρος Ἐλευσίνος, K. Schefold, Festschrift Boehringer, σ. 564, εἰκ. 28. Γιὰ τὴν διαπραγματεύση τοῦ μοτίβου βλ. E. Kjellberg, Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrh., Upsala 1926, σ. 67-69.

66. Ἀθηνᾶ Λουκοῦ, JdI 50 (1935), σ. 123, εἰκ. 5.



νες και τόσο προχωρημένες στην κατάκτηση του χώρου, οι μορφές δὲν ἔχουν πάψει νὰ λειτουργοῦν σὰν ἀνάγλυφες μορφές.

Παρ' ὄλο πού οἱ πτυχές τοῦ κόλπου καὶ τῆς κάτω παρυφῆς τοῦ χιτώνα τῆς μορφῆς ἀριθ. 1075 εἶναι κάπως βιαστικές καὶ ἀπρόσεκτες, νομίζω πὼς ἔχουμε ἀρκετὰ στοιχεῖα, πού δικαιολογοῦν τὴν ἀπόδοση στὸ ἴδιο χέρι καὶ τῆς μορφῆς ἀριθ. 1075.

Μιά πολὺ ἀδρῆ ἀπόδοση τῆς τριγωνικῆς περιοχῆς μὲ τὶς ἐγγεγραμμένες πτυχές βρίσκουμε καὶ στὴ μορφή μὲ τὸν ὀμφαλό<sup>67</sup>, ἀλλὰ ἀποκλείεται μὲ αὐτὴν κάθε τεχνοτροπικὴ σύγκριση τοῦ γλυπτοῦ μας.

Γιὰ νὰ βροῦμε σὲ ἀγγεῖα μία παρόμοια ἀπόδοση τοῦ ρούχου, πού πέφτει ἀνάμεσα στὰ σκέλη μιᾶς καθισμένης μορφῆς, θὰ πρέπη νὰ μετατοπισθοῦμε λίγο χρονικά. Στὶς δύο πελίκες ἀπὸ τὸ Kerch<sup>68</sup> βρίσκουμε μορφές, πού θυμίζουν στὴ στάση καὶ στὴν πτυχολογία τὸ γλυπτό μας καθὼς καὶ τὴ μορφή ἀριθ. 1238<sup>69</sup>.

Στὸ πλάσιμο τοῦ σώματος τοῦ νεαροῦ κοριτσιοῦ ὁ καλλιτέχνης μας ἐκφράζεται μὲ μεγαλύτερη εὐαισθησία.

Τὴν ἀπόδοση τοῦ γυμνοῦ ἐφηβικοῦ σώματος κάτω ἀπὸ ἓνα διάφανο χιτώνα τὴ βρίσκουμε καὶ στὴ μορφή ἀριθ. 1198 τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθεῖου<sup>70</sup> (Πί ν. 97 β). Κι' ἐδῶ τὸ ρούχο κολλᾷ στὸ σῶμα καὶ πτυχώνεται μόνο στὰ πλάγια σὲ κατακόρυφες πτυχές. Ἄν θελήσουμε νὰ ἀναζητήσουμε στὴ σύγχρονη μεγάλη πλαστικὴ ἀντίστοιχη ἀπόδοση τοῦ γυμνωμένου σώματος, πού διαγράφεται κάτω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, θὰ θυμηθοῦμε τὴν ἀνάδειξη τοῦ σώματος τῆς Ἀφροδίτης τύπου Νεαπόλεως-Λούβρου<sup>71</sup>.

Μεγαλύτερες ἀκόμη συγγένειες στὴν ἀπλοποιημένη πτυχολογία παρουσιάζονται μὲ τὴ λεγόμενη Χάριτα τοῦ Παλατίνου<sup>72</sup> (Πί ν. 98 α - β). Ἡ συστάδα τῶν πτυχῶν, πού πέφτουν παράλληλα μὲ τὸν δεξιὸ μηρό, πλαταίνει, καθὼς οἱ πτυχές κατεβαίνουν λοξὰ πρὸς τὰ κάτω γιὰ νὰ καταλήξουν, ὅπως καὶ οἱ πτυχές στὰ δεξιὰ τῆς παιδίσκης, σὲ μιὰ καμπύλη χαμηλότερα ἀπὸ τὸ πέλμα. Λίγες εἶναι ἐπίσης οἱ πτυχές τοῦ ἔνδυματος πάνω στὸ σῶμα, ἐνῶ τονίζεται κι' ἐδῶ ἡ πτυχὴ, πού ἀπὸ τὴν ἦβη ἀνεβαίνει κυματιστὴ πρὸς τὰ ἑπάνω.

Τὴν ἴδια σχέση ρούχου καὶ σώματος τὴ βρίσκουμε καὶ στὶς ἐκστατικὲς μαινάδες

67. Πρβλ. ἐπίσης καὶ ἄλλες μορφές ζωφόρου Ἐρεχθεῖου.

Π.χ. ἀριθ. 1074 Paton, πίν. XL, 6.

ἀριθ. 1300 Paton, πίν. XL, 7.

ἀριθ. 1251 Paton, πίν. XLIV.

67. Μουσ. Ἀκρ. ἀριθ. 1293, Paton δ.π.π., πίν. XLIV, 83.

68. Pfuhl, MuZ, πίν. 596, 597.

69. L. Pallat, Der Fries der Nord Halle des Erechtheion, Jdl 50 (1935), σ. 104, σημ. 1. Ἐπειδὴ στὰ ἀγγεῖα αὐτὰ ὑπάρχουν κι ἄλλες μορφές, πού θυμίζουν μορφές τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθεῖου, ὁ Pallat πιστεύει πὼς ἡ ζωφόρος τοῦ Ἐρεχθεῖου ὑπῆρξε ἓνα ἀπὸ τὰ μνημεῖα, πού χρησιμοποιήθηκε ὡς πρότυπο ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους ἀγγειογράφους.

70. Μουσ. Ἀκρ. ἀριθ. 1198, Paton, δ.π.π., πίν. XLIV, πίν. 80. Ἀμφισβητήθηκε ἡ ἀπόδοσή του στὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθεῖου, Casson δ.π.π., σ. 188. Ὁ Paton ὡστόσο δὲν ἀπομακρύνει τὸ γλυπτό ἀπὸ τὴ ζωφόρο.

71. W. Fuchs, Festschrift Schweitzer, σ. 206 κ.έ., ὅπου καὶ προηγουμένη βιβλιογραφία.

72. Fuchs δ.π.π., σ. 215, πίν. 50. Τὸ ἔργο τὸ θεωρεῖ ἑλληνιστικὴ μετάπλαση τῆς Ἀφροδίτης τύπου Νεαπόλεως-Λούβρου. Γιὰ τὴν ὑψηλότερη χρονολόγησή του ἔργου καὶ τὴν ἀπόδοσή του σὲ καλλιτέχνες τοῦ τέλους τοῦ αἰώνα, βλ. Fuchs δ.π.π., σημ. 49.

τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων, πού σχετίζονται μὲ τὴν Ἀφροδίτη τύπου Νεαπόλεως-Ρώμης, καθὼς καὶ σὲ μορφές τοῦ θωρακίου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης<sup>73</sup>.

Τὸ κολλημένο στὸ σῶμα ἔνδυμα τοῦ κοριτσιοῦ τοῦ γλυπτοῦ μας μὲ τις πτυχές, πού σχεδὸν ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὸ σῶμα πέφτουν στὰ πλάγια, μᾶς φέρνει ἐπίσης στὸ νοῦ τὸ χιτῶνα τῆς δούλης στὴ στήλη τῆς Ἡγησοῦς ἢ τοῦ ἠλικιωμένου ἀνδρα στὴ στήλη Σωσίου καὶ Κηφισοδώρου<sup>74</sup>.

Ὅλα τὰ παραπάνω ἔργα σχετίσθηκαν ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Καλλιμάχου, πού καὶ ἀρχαία παράδοση τὸν συνδέει μὲ τὸ Ἐρέχθειο<sup>75</sup>.

Δὲν εἶναι ὅμως μόνο τὸ ἔνδυμα τοῦ κοριτσιοῦ πού μᾶς ὀδηγεῖ στὴν Ἀφροδίτη τύπου Νεαπόλεως-Λούβρου. Στὴν πίσω ὄψη τῆς Ἀφροδίτης βρίσκουμε στὸ πλούσια πτυχωμένο ἱμάτιό της τὴ χαρακτηριστικὴ τριγωνικὴ περιοχὴ μὲ τις ἐγγεγραμμένες ἀντιθετικὲς πτυχές (Πί ν. 98 γ). Στὶς πτυχές ἐπίσης τοῦ ἱματίου κάτω ἀπ' τὸ λυγισμένο ἔμπρὸς ἀριστερὸ χέρι ξαναβρίσκουμε τὸ τρίγωνο αὐτό, πού περιγράφεται μὲ δύο ἡμικυκλικῆς τροχιᾶς πτυχές<sup>76</sup>.

Γι' αὐτὲς τις τελευταῖες νομίζω πὼς πρέπει νὰ θυμηθοῦμε τις πτυχές ἀνάμεσα στὰ πόδια τῆς καθισμένης Ἀθηνᾶς τοῦ θωρακίου τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης, πού ἤδη ὁ Carpenter ἔχει σχετίσει μὲ τὸ γλυπτὸ ἀριθ. 1238<sup>77</sup>. Οἱ πτυχές κάτω ἀπὸ τὴν τριγωνικὴ περιοχὴ στὸ ἔνδυμα τῆς καθισμένης τοῦ γλυπτοῦ μας, καθὼς καὶ οἱ πτυχές ἀνάμεσα στοὺς μηρούς, καὶ προπαντὸς ἡ πτυχὴ, πού συνδέει τὰ γόνατα τῆς καθισμένης, ἔχουν περισσότερες ἀπὸ χρονικὲς συγγένειες μὲ τις πτυχές τοῦ ἐνδύματος, πού πέφτει ἀνάμεσα στὰ πόδια τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ θωρακίου.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ καὶ οἱ ἀγγειογράφοι ἀκολουθοῦν τοὺς μεγάλους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς τους καὶ γυμνώνουν τὸ σῶμα κάτω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα.

Ἀνάμεσα σὲ αὐτοὺς ὁ Μειδίας καὶ ὁ κύκλος του εἶναι ἐκεῖνοι, πού στέκουν πολὺ κοντὰ στὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθείου. Οἱ μορφές τῶν Ἐρώτων του<sup>78</sup> μὲ τις λεπτές ἀναλογίες καὶ τὴν ἀνάλαφρη κίνηση θυμίζουν τὴν ἀντιθετικὴ κίνηση τοῦ κοριτσιοῦ τοῦ γλυπτοῦ μας. Τὸ ἔνδυμα πέφτει σὲ κατακόρυφες παράλληλες μὲ τὸ σῶμα πτυχές στὶς γυναικεῖες μορφές τοῦ ζωγράφου. Στὴν ὕδρια τῆς Karlsruhe<sup>79</sup> ἡ Παιδεία εἶναι καθισμένη στὰ γόνατα τῆς Ὑγείας<sup>80</sup>, ὁ Ἄδωνις γερμένος στὰ γόνατα τῆς Ἀφροδίτης<sup>81</sup>, ἐνῶ ἡ γονατισμένη Χρυσή<sup>82</sup> θαρρεῖς κι' εἶναι ἀντίγραφο τῆς μορφῆς ἀριθ. 1288 τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου<sup>83</sup>.

73. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, σ. 73-91 JdI 20 (1959) κυρίως πρβλ. τύπο 25 (Χιμαιροκτόνο), τύπο 26 (La Stanca).

74. Dohrn, πίν. VII α, β.

75. Fuchs δ.π.π. σ. 90. Schloerb, δ.π.π., σ. 51, Παισανίας, Ἄττικά XXVI, 7.

76. Schrader, Phidias, εἰκ. 317.

77. R. Carpenter, The Sculpture of Nike Temple Parapet, Cambridge Mass. 1929, σ. 53, πίν. XXI,3-4

78. Ὑδρία Populonia, Beazley, ARV<sup>2</sup>, 1312, 1.

79. Ὑδρία Karlsruhe, Beazley, ARV<sup>2</sup>, 1315, 1.

80. Βλ. σημ. 78.

81. Βλ. σημ. 78.

82. Beazley, ARV<sup>2</sup>, 1313, 5.

83. Μουσ. Ἄκρ. ἀριθ. 1288, Paton, δ.π.π., πίν. XLII, 49.

ε. Μία πιθανή συσχέτιση του νέου συμπλέγματος με τις οικοδομικές επιγραφές του Έρεχθείου<sup>84</sup>, που αναφέρονται στις εργασίες της ζωφόρου, μάς δίνει ίσως και το όνομα του καλλιτέχνη του συμπλέγματος. 'Ανάμεσα στ' άλλα ονόματα διαβάζουμε:

*Σδκλος Χαλοπεκῆ*

[σι] Ηοικῶν τὸν τὸν χαλινὸν Ηέ  
[χο]ντα ΒΔ: Φυρόμαχος Κεφισιε  
[ύς] τὸν Ηάνδρα τὸν Ηεπὶ τῆς βα  
[κτ]ερίας εἰστεκότα τὸν παρὰ  
[το]ν βομὸν ΒΔ Ηίαςος Κολλυτε  
[ὄς] τὲν γυναῖκα ἔι ἐ παῖς προσ  
[πε]πτοκε ΒΔΔΔ.

Ἡ ἔρμηνεία του «προσπέπτωκε» ταιριάζει πολὺ καλά με τὴν παράσταση του ἀναγυρμένου στὴν ἀγκαλιά τῆς γυναίκας κοριτσιού<sup>85</sup>.

Ἡ «παῖς» ἄλλωστε τῆς ἐπιγραφῆς πρέπει νὰ εἶναι ὅπωςδήποτε ἓνα μικρὸ κορίτσι, ὅπως αὐτὸ που ἔχουμε στὸ γλυπτὸ μας. Τὸ συμπέρασμα βγαίνει ἀπὸ τὶς 20 ἐπι πλεόν δραχμές, που πήρε ὁ Ἰασος ὁ Κολλυτεὺς γιὰ ἓνα σύμπλεγμα δύο μορφῶν, ὅταν ἡ καθορισμένη τιμὴ γιὰ κάθε μορφὴ εἶναι 60 δραχμές<sup>86</sup>. Στὴ σκηνή, που περιγράφεται πρὶν ἀπὸ τὴν γυναῖκα<sup>87</sup> καὶ που ἀναγνωρίσθηκε ὡς σκηνὴ ἀναχώρησης πολεμιστῆ με ἔτοιμασία ἄρματος<sup>88</sup>, βρίσκει τὴ θέση τῆς κί' ἢ γυναίκα με τὴν παιδίσκη στὴν ἀγκαλιά τῆς κοντὰ στὸν «ἐπὶ τῆς βακτηρίας Ηάνδρα», που στέκει δίπλα στὸ βομὸ.

Στὶς ἀρχαϊκὲς παραστάσεις τῆς ἀναχώρησης του πολεμιστῆ ἢ παρουσία τῆς συζύγου του ἥρωα με ἓνα παιδί στὴν ἀγκαλιά τῆς εἶναι πολὺ συχνή<sup>89</sup>.

Στὶς σύγχρονες με τὸ Ἐρέχθειο ἀγγειογραφίες ἢ ἔτοιμασία του ἄρματος στὶς σκηνὲς ἀναχώρησης πολεμιστῆ ἔχει πιά ἀντικατασταθῆ με τὴν σκηνὴ τῆς σπονδῆς<sup>90</sup>, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς ἢ ἀναχώρηση ἑνὸς ἥρωα δὲν μπορούσε νὰ εἶχε παρασταθῆ με ἓνα πιά παλαικὸ τρόπο, σὲ ἓνα κτήριο μάλιστα, που ἔκλεινε μέσα του τὴν «ἀρχαία λατρεία» τῆς πόλης.

Φυσικὰ ἢ παράσταση θὰ εἶχε δοθῆ με τὰ ἐκφραστικὰ μέσα του β' μισοῦ του αἰώνα. Τὰ ἄρματα τῆς ζωφόρου του Παρθενῶνος<sup>91</sup> δὲ θὰ ἦταν μακρινὰ πρότυπα, ὁ ἐπὶ τῆς

84. Paton δ.π.π., πίν. XLIX, ἐπιγρ. XVII, col. I, στίχ. 20-28.

85. Εὐριπίδης Ἴφιγ. ἐν Αὐλ., 1191 (ed. Noack) « ἦκων δ' εἰς Ἄργος προσπεσεῖ τέκνοισι σοῖς » Ἐπίσης Εὐρ. Ἄлк. 350.

86. Robert, *Hermes* XXV (1890) σ. 435.

87. Ἐπειδὴ τὰ ἔργα του κάθε καλλιτέχνη δὲν ἀναφέρονται ὅλα μαζί, φαίνεται πὼς ἢ ἀπαρίθμηση τῶν μορφῶν στὴν ἐπιγραφὴ ἀκολουθεῖ τὴ σειρά που εἶχαν στὴ ζωφόρο. Ἐτσι πιστεύουν πὼς περιγράφεται ἐδῶ ἓνα μέρος ἀπὸ τὴ ζωφόρο· βλ. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, I, σ. 175-176· Robert δ.π.π. 431 κ.έ., Paton δ.π.π., σ. 415.

88. Τὴν ἀναγνώρισε ὁ Bergk, *Zeit. Altertumswissenschaft* 1895, σ. 947. Ὑπάρχει πραγματικὰ μιὰ καταπληκτικὴ ἀντιστοιχία στὴν περιγραφὴ τῆς ἐπιγραφῆς καὶ στὶς ἀρχαϊκὲς παραστάσεις ἀναχώρησης πολεμιστῆ (βλ. σημ. 91). Βλ. καὶ Brunn, δ.π.π., σ. 175-176. Ὁ Robert δ.π.π., σ. 431-445 τολμᾷ ν' ἀναγνωρίσει καὶ τὰ μυθικὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς. Paton δ.π.π., σ. 415.

89. Wrede, *Kriegers Abfahrt* AM XLI (1916). Ὁρθία ἢ γυναίκα με τὸ παιδί στὴν ἀγκαλιά τῆς, πίν. XVII, XXII, XXVI, 77, XXVII. Γέρος «ἐπὶ τῆς βακτηρίας» δ.π.π., πίν. XXXII.

90. Στάμνος Μονάχου του ζωγρ. του Κλεοφώντος, Agias - Hirmer δ.π.π., πίν. 193.

91. M. Collignon, *Le Parthénon*, Paris 1909.



βακτηρίας θά ήταν μια νεότερη παραλλαγή του ίδιου θέματος της ίδιας ζωφόρου, όπως το βρίσκουμε και στις σύγχρονες αγγειογραφίες με την παράσταση της αποχαιρετιστήριας σπονδής του πολεμιστή, ή γυναίκα με την «παιδα» θά ήταν μια δημιουργία εμπνευσμένη από τις καθισμένες ηρωίνες-μητέρες του δυτικού αιώματος του Παρθενώνος<sup>92</sup>.

Πού άραγε όμως να ήταν ή θέση του γλυπτού μας στη ζωφόρο του Έρεχθείου;

Οι διαστάσεις του νέου συμπλέγματος το τοποθετούν ανάμεσα στις μορφές της ζωφόρου της Β. πρόστασης, πού, σύμφωνα με το διαχωρισμό πού έκαμε ο Pallat<sup>93</sup>, είναι μεγαλύτερες από τις μορφές της ζωφόρου του κυρίας ναού.

Στις δυσκολίες, έτσι, πού υπήρχαν να δεχθούμε την γνώμη του Robert<sup>94</sup>, ότι οι μορφές της ζωφόρου, πού αναφέρονται στην έπιγραφή, ανήκουν στη ζωφόρο του Β. τοίχου του ναού, προστίθεται τώρα και ή άρκετά πιθανή ταύτιση μιας μορφής της Β. πρόστασης με μια από τις μορφές της έπιγραφής.

Αν πραγματικά το γλυπτό μας σχετίζεται με την έπιγραφή, πού αναφέρει έτοιμασία άρματος, θά πρέπει να αναζητήσουμε τη θέση του κοντά σε τóρμους, πού δηλώνουν παρουσία άρματος, όπως αυτοί, πού, πολύ σωστά νομίζω, έπισημαίνονται από τον Pallat<sup>95</sup> στη Δ. πλευρά της ζωφόρου της Β. πρόστασης. Δεν θά έπιμείνουμε ώστόσο στην αναζήτηση της θέσης του γλυπτού μας, αφού δεν ξέρουμε με ακρίβεια τη θέση του τóρμου του κι' αφού δεν υπάρχει ποτέ στα παραδείγματα πού μάς σώθηκαν απόλυτη αντιστοιχία στους τóρμους των μορφών και τους τóρμους του έδάφους, ώστε να τοποθετούνται σίγουρα όρισμένες μορφές<sup>96</sup>.

Προβληματική παραμένει έπίσης ή έρμηνεία των μορφών του νέου συμπλέγματος. Είναι αδύνατο φυσικά να μην θυμηθί κανείς σαν θεματικό παράλληλο τις Έρεχθίδες μητέρες του Δ. αιώματος του Παρθενώνος<sup>97</sup>.

Μια αναχώρηση ήρωα με έτοιμασία άρματος έκαμε τους μελετητές να σκεφθούν τον Έρεχθέα<sup>98</sup>. Η παρουσία μιας ηρωίνης από την οικογένειά του δίπλα του είναι πολύ ταιριαστή.

Ας μην αναζητήσουμε όμως τα όνόματα της γυναίκας-μητέρας και της παιδίσκης,

Για τον «έπι τες βακτηρίας» πρβλ. πίν. 125.

Για τον «τόν χαλινόν έχοντα» πίν. 112.

Για τα άρματα πίν. 112, 113.

92. Υπάρχει φυσικά και το ένδεχόμενο να ανήκη το σύμπλεγμα της γυναίκας και της παιδίσκης σε άλλη σκηνή. Brunn δ.π.π., σ. 176. Πρβλ. και μορφές, πού στέκουν ήρεμες πριν ή μετά τα άρματα της ζωφόρου του Παρθενώνος. Gollignon δ.π.π., πίν. 86-87, 101-102.

93. L. Pallat AD, 3. Heft, σ. 8, Berlin 1898.

\*Υψ. πλακών ζωφόρου Β. πρόστασης 0,683 μ.

\*Υψ. πλακών ζωφόρου ναού 0,617 μ.

(Οι μετρήσεις από Paton, σ. 239).

94. Pallat AJA XVI (1912), σ. 188, σημ. 1.

Paton δ.π.π., σ. 240, σημ. 3

95. Pallat JdI 50 (1935), σ. 127.

96. Casson δ.π.π., σ. 23, Paton, σ. 242-243.

97. Becatti δ.π.π., σ. 45. Όνομάζει τη μορφή U Πραξιθέα.

98. Ό Robert, Hermes 1890, σ. 435-437 όνομάζει τα πρόσωπα. Ό έπι της βακτηρίας είναι ό Βούτης κι ακολουθεί ή γυναίκα του Χθονία με την κόρη του Ίπποδάμεια. Έπειδή όμως δεν είναι απαραίτητο ό διάκοσμος ενός ναού να σχετίζεται όλος και πάντα με τον θεό ή τον ήρωα, πού λατρεύεται σε αυτόν, κι επειδή λείπουν από τις μορφές τα χαρακτηριστικά σύμβολα, ή αναγνώριση είναι τελείως υποθετική.

δταν ανάμεσα στις μορφές τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου οὔτε μιὰ δὲν ἀναγνωρίσθηκε σίγουρα κι ὅσο ὀλόκληρο τὸ θέμα τῆς ζωφόρου παραμένει αἰνιγματικό<sup>99</sup>.

Τὸ ἀκρωτηριασμένο σύμπλεγμα, ἔτσι ὅπως μᾶς σώθηκε, ξεκομμένο μέλος ἐνὸς χαμένου συνόλου, ξεριζωμένο ἀπὸ τὸν κόσμο καὶ τὴν ἱστορία του, δὲν ἐκφράζει ὀρισμένα πρόσωπα πιά. Στὴ θέση τῶν προσώπων κυριαρχεῖ τώρα, περισσότερο ἀπὸ τότε, ἡ ἀπρόσωπη «κλασσικὴ» σχέση μητέρας καὶ παιδιοῦ, ἐκεῖνη, ποὺ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὀμήρου, ὀδηγεῖ τὴν Ἄφροδίτη στὰ γόνατα τῆς Διώνης.

*ἢ δ' ἐν γούνασιν πίπτε Διώνης δῖ' Ἀφροδίτη  
μητρὸς ἔῆς· ἢ δ' ἀγκὰς ἐλάζετο θυγατέρα ἦν  
χερὶ τε μιν κατέρεζεν ἔπος τ' ἔφατ' ἐκ τὸνόμαζεν.*

Ε 370 κ.έ.

ΧΑΙ·ΔΩ ΚΟΥΚΟΥΛΗ

99. Ἡ πιὸ ἀξιόλογη προσπάθεια γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς ζωφόρου τοῦ L. Pallat AJA XVI (1912), The Frieze of the Erechtheion, σ. 175 κ.έ. JdI 50 (1935), Der Fries der Nord Halle des Erechtheion 79-137, JdI σ. 52 (1937) Zum Frieze der Nord Halle des Erechtheion, 17-29, ποὺ ἔδωσε καὶ μιὰν ἀναπαράσταση τῆς ζωφόρου τῆς Β. πρόστασης παραμένει πάντα ὀποθετικὴ. Βλ. Paton δ.π.π., σ. 244 καὶ σημ. 3 σ. 244, Dohrn δ.π.π., σ. 30.



Ἀναπαράσταση τοῦ γλυπτοῦ συμπλέγματος ἀπὸ τὴ βόρεια πρόστασι τοῦ Ἐρεχθίου

Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ





Μουσείο Ἀκρόπολης: α - β. Τὸ σωζόμενο τμήμα τοῦ συμπλεγμάτος (ἀριθ. 8589) καὶ λεπτομέρεια αὐτοῦ

Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ



Μουσείο Ἀκρόπολης: α - β. Οἱ πλάγιες ὀψεις τοῦ συμπλέγματος

Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ



Μουσείο Ἀκρόπολης: α - β. Τὸ συμπλέγμα καὶ ἡ πίσω ὄψη τοῦ

Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ





Μουσείο Ἀκρόπολης: α - β. Ἄριστερή πλάγια καὶ κάτω ὄψη τοῦ συμπλέγματος

Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ



Ἀκρόπολη: α. Δεξιὰ πλάγια ὄψη τοῦ συμπλέγματος, β. Συμπλεγμα Ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος ἀπὸ τῆ ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος

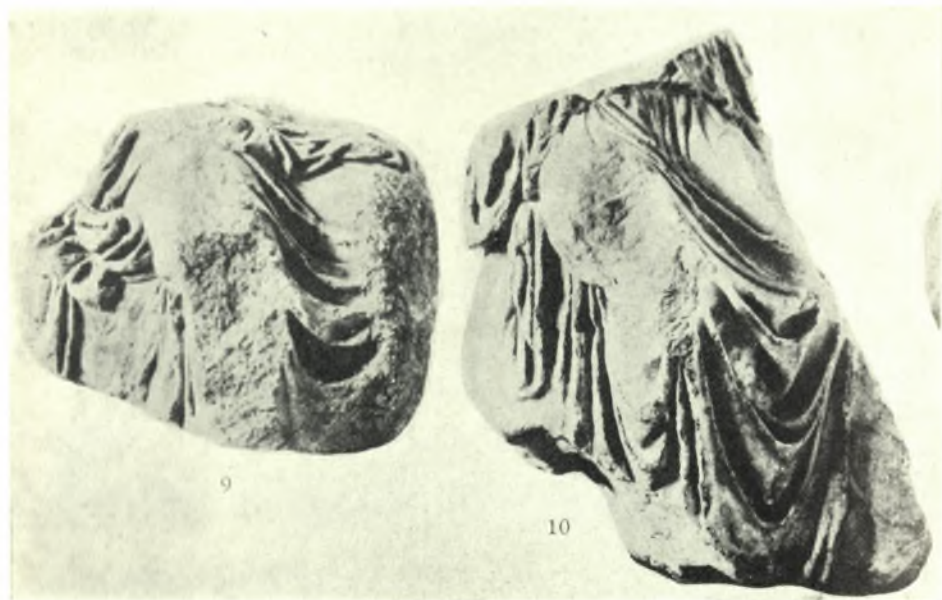
Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ



α. Λούβρο. Σύμπλεγμα από χάλκινο κάτοπτρο, β. Αναθηματικό ανάγλυφο από τη Δήλο

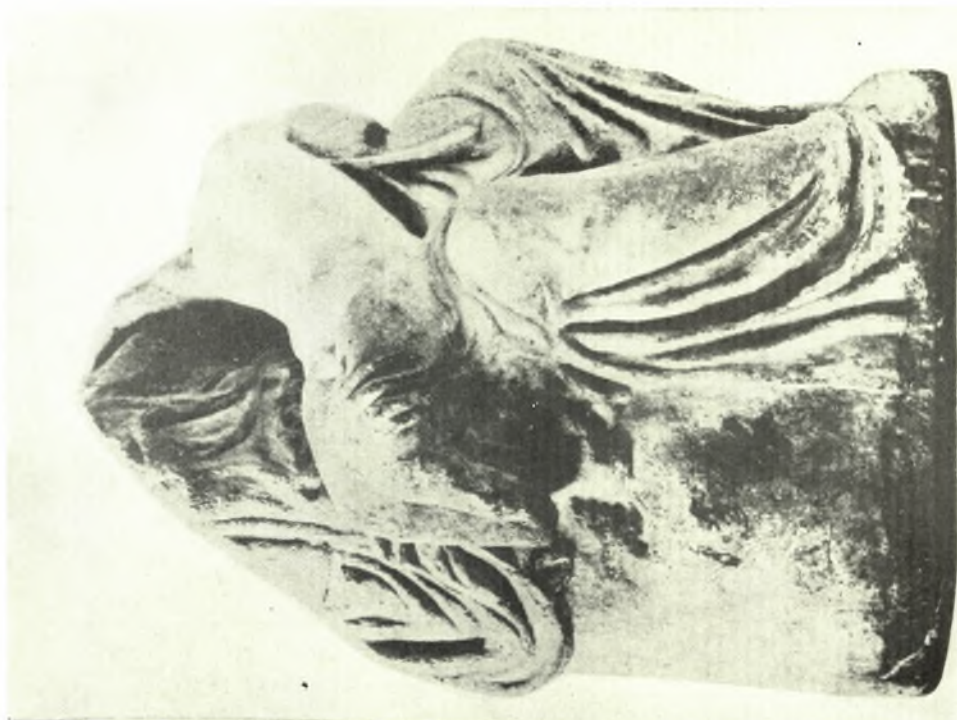
Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ





Μουσείο Ἀκρόπολης: α. Τὰ ὑπ' ἀριθ. 1296 καὶ 1238 γλυπτὰ, β. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 1238 γλυπτὸ

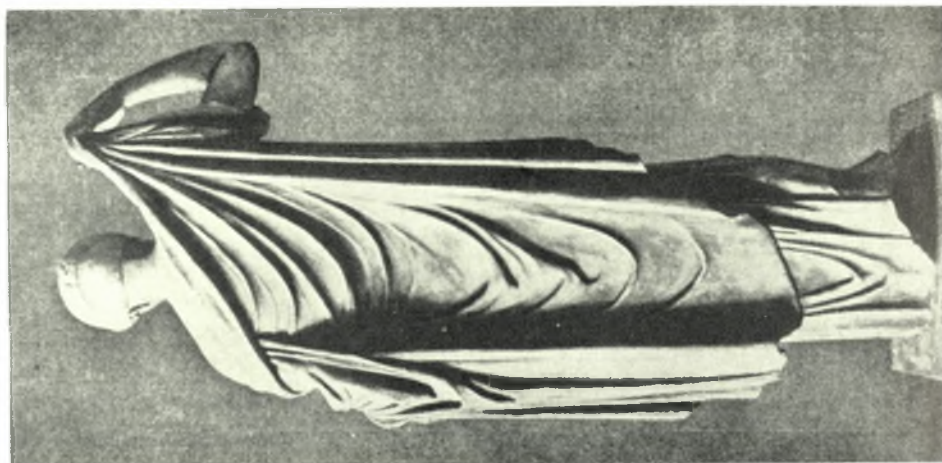
Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ



Μουσείο Ἀκρόπολης: α. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 1075 γλυπτὸ συμπλεγμῶ, β. Τὸ ὑπ' ἀριθ. 1198 γλυπτὸ ἀπὸ τῆ ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου

Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ





α - β. Ἡ Χάρις τοῦ Παλατίνου, γ. Ἀφροδίτη τύπου Νεαπόλεως - Λουβρου

Χ. ΚΟΥΚΟΥΛΗ