

## HORROR VACUI

ἢ

### Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ\*

Εἶναι γνωστός ὁ τύπος τῆς ἀττικής ἐπιτύμβιας στήλης τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων: ἐπάνω σέ μιὰ βάση ὑψώνεται ἡ στενὴ καὶ ὑψηλὴ πλάκα—ἡ κυρίως στήλη—ποὺ καταλήγει στὴν ἐπίστεψη, ἐπὶκράνο μὲ σφίγγα ἀρχικά, ἀνθέμιο στὸ τέλος τῆς περιόδου<sup>1</sup> (Πίν. 19 α). Στὴν πλάκα τῆς στήλης εἰκονίζεται ὁ νεκρὸς σὲ πλάγια ὄψη (κατατομὴ) εἴτε γυμνός<sup>2</sup> εἴτε μὲ πανοπλία<sup>3</sup> εἴτε κάποτε μὲ τὸ ἔνδυμα τῆς καθημερινῆς του ζωῆς<sup>4</sup>. Ἡ μορφή τοῦ νεκροῦ, στίς περισσότερες περιπτώσεις<sup>5</sup>, πατᾶ ἐπάνω σ' ἓνα μικρὸν κανόνα, ποὺ ἐξέχει ὅσο χρειάζεται γιὰ τὸν σκοπὸν αὐτὸν ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη στήλη ἢ—σὲ περιπτώσεις γραπτῆς στήλης—ποὺ δηλώνεται μὲ χρῶμα. Ὁ κανόνας αὐτὸς δὲν τοποθετεῖται στὸ κατώτατο ἄκρο τῆς στήλης ἢ πολὺ κοντὰ σ' αὐτό, ἀλλὰ σὲ ἀρκετὸ ὕψος ἀπὸ τὴν βάση. Ἔτσι κάτω ἀπὸ τὸν κανόνα ἀπομένει ἓνα μικρὸ ὀρθογώνιο<sup>6</sup> πεδίο (predella), ὅπου συχνὰ ὑπάρχει κάποια παράσταση, ἀνάγλυφη ἢ γραπτὴ.

Ἐκ τῶν στήλης ποὺ σώζονται τὸ κάτω τμήμα τους λίγες μονάχα διατηροῦν τὴν δευτέρην αὐτῆς παράσταση· πολλὰς ἄλλας παρουσιάζουν, στὴ σημερινή τους κατάσταση, τὸ ὀρθογώνιο αὐτὸ πεδίο γυμνόν. Εἶναι ὅμως πολὺ πιθανόν, ὅτι καὶ στίς περιπτώσεις αὐτὲς ὑπῆρχε παράσταση γραπτῆ, ποὺ ἔσβησε μὲ τὸν καιρὸ<sup>7</sup>.

Σὲ δύο θραύσματα ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ κάτω ἄκρο τέτοιων στηλῶν ἢ συμπληρωματικὴ αὐτῆς μορφή εἶναι ἱσπείας. Τὸ ἓνα ἀπ' αὐτά, τοῦ Μουσείου Barracco<sup>8</sup>, διατηρεῖ ἀκέραια τὴν μορφή τοῦ ἱσπέα καὶ τὰ πέλαμα τῆς κύριας μορφῆς τοῦ νεκροῦ (Πίν. 19 γ). Καὶ ἡ μία

\* Τὸν Διευθυντὴ τοῦ Ἑθν. Ἀρχαιολ. Μουσείου, ἀγαπητὸ φίλο κ. Χρ. Καρούζο, ποὺ εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ διαβάσῃ τὸ χειρόγραφο καὶ νὰ μοῦ κάνῃ πολλές χρήσιμες ὑποδείξεις εὐχαριστῶ θερμότατα.

1. G. M. A. Richter, *Archaic Attic Gravestones* (= AAG), 1944, σ. 127 κ.έ.· τῆς ἴδιας, *The Archaic Gravestones of Attica* (=AGA), 1961, σ. 3.

2. Ὅπως π.χ. στὴ στήλη τοῦ «δορυφόρου» τοῦ Ἑθν. Ἀρχαιολ. Μουσείου Ἀθηνῶν ἀρ. 2687. AM, 32' (1907) Πίν. XXI· Richter AAG, εἰκ. 61· AGA, εἰκ. 83-85, ἢ στὴ μεγάλη στήλη τῆς Νέας Ὑόρκης, AAG, εἰκ. 73-79· AGA, εἰκ. 96-109.

3. Ὅπως στὴ γνωστὴ στήλη τοῦ Ἀριστίωνα τοῦ Ἑθν. Μουσείου Ἀθηνῶν ἀρ. 29. Richter AAG, εἰκ. 93· AGA εἰκ. 155-158.

4. Ὅπως στὴ στήλη τοῦ Λυσέα τοῦ Ἑθν. Ἀρχ. Μουσείου Ἀθηνῶν ἀρ. 30. Richter AAG, εἰκ. 94· AGA εἰκ. 159-160.

5. Σὲ ὅσες βέβαια σώζεται ἀρκετὰ τὸ κάτω ἄκρο, ὥστε νὰ μποροῦμε νὰ κρίνουμε.

6. Γιὰ νὰ εἶμαστε πιὸ ἀκριβολόγοι θὰ ἔπρεπε νὰ ποῦμε πὼς τὸ σχῆμα του εἶναι τραπέζιο, ἀφοῦ ἡ στήλη ἔχει μείωση πρὸς τὰ ἐπάνω.

7. Ἡ Richter θεωροῦσε ἄλλοτε τοῦτο βέβαιο γιὰ τὴν στήλη τοῦ Ἀριστίωνα π.χ. (AAG σ. 100). Τὴν πιθανότητα αὐτὴ δέχεται καὶ γιὰ τὴν μεγάλη στήλη τῆς Νέας Ὑόρκης (*Catalogue of Greek Sculptures in the Metr. Museum of Art*, σ. 12. Πρβλ. καὶ AGA σ. 28).

8. Conze, ἀρ. 14, Πίν. IX, 1. Richter AAG, εἰκ. 100· AGA, εἰκ. 154. Fr. Gerke, *Griechische Plastik*, Πίν. 81.

και ή άλλη αποδίδονται με ανάγλυφο. Το δεύτερο κομμάτι, του Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολ. Μουσείου Ἀθηνῶν<sup>9</sup>, εἶναι χαλασμένο στο ἐπάνω και κάτω μέρος του και ἔχει ζωγραφιστή τήν παράσταση του ἱπέα· ἀπ' αὐτήν ὅμως λείπουν τὸ κεφάλι και τοῦ ἀλόγου και τοῦ καβαλάρη και τὰ ἄκρα τῶν ποδιῶν τοῦ ζώου ( Πίν. 19 β ).

Παράσταση ἱπέα ὑπάρχει και στο ὀρθογώνιο στενὸ πεδίο κάτω ἀπὸ τήν κύρια μορφή τῆς γραπτῆς στήλης τοῦ Λυσέα<sup>10</sup>. Ὅμως σ' αὐτήν τήν περίπτωση ὁ ἱπέας δὲν κάθεται ἐπάνω στο ἥσυχον ζῶο, ἀλλὰ καλπάζει. Μάλιστα μπορούμε νὰ διακρίνουμε πὼς ὁ ἱπέας εἶναι ἓνα μικρὸ παιδί, δηλαδή ἓνας «παῖς κελητίζων» ( Πίν. 20 α ).

Μιά τέταρτη συμπληρωματικὴ παράσταση, χαρακτῆ αὐτῆ, βρίσκουμε στο πεδίο ποῦ ὑπάρχει κάτω ἀπὸ τή μορφή ὀπλίτη σὲ μιὰ στήλη τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>11</sup>. Σ' αὐτήν εἰκονίζεται τέθριππο, στο ὁποῖο ἀνεβαίνει ἓνας ὀπλίτης, ἐνῶ ὁ ἥνιοχος κρατᾷ τὰ ἦνια τενωμένα και ἀκίνητῆ τὸ ἄρμα ( Πίν. 20 γ ).

Και στίς τέσσερις αὐτὲς περιπτώσεις στο μικρὸ πεδίο κάτω ἀπὸ τήν κύρια μορφή ὑπάρχει ή παράσταση ἀνθρώπινης ή ἀνθρώπινων μορφῶν και ἀλόγου. Ὅμοια παράσταση βρίσκουμε και στο γνωστὸ ἐπίκρανο τῶν Λαμπτρῶν<sup>12</sup>, ποῦ πρέπει ν' ἀνήκε σ' ἐπιτύμβια στήλη τοῦ 2ου τετάρτου τοῦ βου π.Χ. αἰῶνα ( Πίν. 20 β ). Στὴν κύρια ὄψη τοῦ ἐπικράνου εἰκονίζεται ἱπέας με χλαμύδα, πέλητῆ και δεύτερη κυκλικὴ ἀσπίδα. Δίπλα στο δικὸ του ἄλογο ὑπάρχει και ἓνα δεύτερο, χωρὶς καβαλάρη αὐτό. Στους κροτάφους τοῦ ἐπικράνου εἰκονίζονται θρηνοῦσες μορφές, ποῦ θυμίζουν τίς ἀντίστοιχὲς τους σὲ μελανόμορφες λουτροφόρους ή στοὺς μελανόμορφους πίνακες με νεκρικὲς σκηνές ἀπὸ ταφικὰ μνημεῖα τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων<sup>13</sup>. Δὲν μπορεῖ νὰ γεννηθῆ καμιά ἀμφιβολία γιὰ τήν ταυτότητα τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν ποῦ θρηνοῦν· εἶναι συγγενεῖς τοῦ νεκροῦ και θρηνοῦν γιὰ τὸν θάνατο τοῦ ἀγαπημένου ποῦ ἔχασαν. Ὁ καβαλάρης με τὴ θρακικὴ (:) χλαμύδα και τήν πέλητῆ<sup>14</sup> εἶναι πολὺ πιθανὸ πὼς παριστάνει τὸν «ἵπποκόμο» τοῦ νεκροῦ. Το δεύτερο ἄλογο ποῦ εἰκονίζεται χωρὶς ἀναβάτη και ή δεύτερη ἀσπίδα, ή κυκλικὴ, τοῦ ἱπέα – «ἵπποκόμου», φαίνεται πὼς ἀνήκουν στὸν νεκρό. Ἔτσι βεβαιωνόμαστε πὼς και οἱ συμπληρωματικὲς τοῦτες παραστάσεις στο ἐπίκρανο τῶν Λαμπτρῶν ἀναφέρονται, ἄμεσα μάλιστα, στὸν νεκρό, ποῦ θὰ εἰκονιζόταν ὀρθιος στὴ στήλη τῆ στημένη ἐπάνω στὸν τάφο του.

Τὸ θέμα (ή τὰ θέματα) στο ἐπίκρανο τῶν Λαμπτρῶν δὲν παρουσιάζουν κανένα πρόβλημα. Δὲν μπορούμε ὅμως νὰ ποῦμε τὸ ἴδιο και γιὰ τίς ἄλλες συμπληρωματικὲς παραστάσεις. Ἰδιαίτερα μάλιστα γιὰ τὴ συμπληρωματικὴ παράσταση τῆς στήλης τοῦ Λυσέα και πολὺ περισσότερο τῆς στήλης τοῦ ὀπλίτη τῆς Νέας Ὑόρκης. Στὴ στήλη τοῦ Λυσέα ὁ « κελητίζων » δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ εἰκονίζῃ τὸν νεκρό. Και στὴ στήλη τῆς Νέας Ὑόρκης ὁ ὀπλίτης ποῦ ἐτοιμάζεται ν' ἀνέβῃ στο ἄρμα ὄχι μόνο τὸν νεκρό δὲν μπορεῖ νὰ παριστάνῃ, ἀλλὰ οὔτε καν μιὰ σκηνὴ τῆς ἐποχῆς στὴν ὁποία χρονολογοῦμε τὴ στήλη ( 530-20 π.Χ.), γιὰ τὸτε πιά δὲν χρησιμοποιοῦσαν πολεμικὰ ἄρματα.

9. Ἀρ. 31, Conze, ἀρ. 15, Πίν. IX, 2. Richter AAG, εἰκ. 101· AGA, εἰκ. 163. Rumpf, MuZ, Πίν. 16, 10. Βλ. σημ. 4.

11. Richter AAG, εἰκ. 66· AGA, εἰκ. 126-128· Catalogue ἀρ. 16, Πίν. XIX-XX.

12. Ἐθν. Ἀρχ. Μουσέον Ἀθηνῶν ἀρ. 41. Conze, ἀρ. 19, Πίν. XI. Richter AAG, Πίν. 43, 46-47· AGA εἰκ. 66-68.

13. Βλ. Zschietzschmann, AM, 53 (1928) σ. 17 κ.έ.

14. Πρβλ. K. Friis Johansen, The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period, 1951, σ. 97 σημ. 2, και Richter AAG σ. 34 σημ. 11.

Τὸ πρόβλημα περιπλέκεται ἀκόμα περισσότερο μετὰ τὴ στήλη τοῦ «δορυφόρου» τοῦ Ἑθν. Μουσείου Ἀθηνῶν (τῶν μέσων τοῦ βου π.Χ. αἰώνα)<sup>15</sup> καὶ μ' ἓνα πρόσφατο ἀπόκτημα τοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης, ποῦ ὁ v. Bothmer τὸ χρονολογεῖ στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ βου αἰώνα<sup>16</sup>.

Στὴ στήλη τοῦ «δορυφόρου» στὸ χῶρο κάτω ἀπὸ τὴν κύρια μορφή εἰκονίζεται Γοργώ μετὰ τὸ χαρακτηριστικὸ ἀρχαϊκὸ σχῆμα τῆς μορφῆς ποῦ τρέχει — γονατισμένο τὸ δεξιὸ πόδι στὸ ἔδαφος καὶ λυγισμένα τὰ χέρια («καμπίπους») (Πίν. 21 α). Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς θέμα, τῆς Γοργοῦς ποῦ τρέχει, τὸ βρίσκουμε καὶ στὸ νέο κομμάτι τῆς Νέας Ὑόρκης, ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὰ Σπάτα τῆς Ἀττικῆς («said to have been found at Spata, in Attica»)<sup>17</sup>.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ, οἱ ἀττικὲς ἐπιτύμβιες στήλες τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων, λαμπρὰ δείγματα τῆς πλαστικῆς δημιουργίας τῶν χρόνων ἐκείνων, στάθηκαν τὸ πρότυπο καὶ στὶς ἰωνικὲς περιοχές, ὅπου παλαιότερα ἢ ἐπιτύμβια στήλη δὲν εἶχε ἀνάγλυφη παράσταση<sup>18</sup>. Ὅταν μάλιστα σταμάτησε στὴν ἴδια τὴν Ἀττικὴ ἡ δημιουργία τέτοιων στηλῶν στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα, οἱ περιοχές αὐτές, κρατώντας τὴν παλιὰ παράδοση, ἐξακολουθοῦν νὰ κατασκευάζουν λαμπρὲς ὑψηλὲς στήλες, πολλὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς. Σὲ μιὰν ἀπὸ τίς παλαιότερες (χρονολογημένη περὶ τὸ 500 π.Χ.), ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὴ Σῦμη καὶ βρίσκεται τώρα στὸ Μουσεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>19</sup>, εἰκονίζεται ὁ νεκρὸς μετὰ δόρυ στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ μετὰ τὸ δεξιὸ ν' ἀνασηκῶν τὸ ἱμάτιο. Στὸ μικρὸ παραλληλόγραμμο πεδίο κάτω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ νεκροῦ ὑπάρχει ἀνάγλυφη πάλι παράσταση, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση κάπρος μετὰ σκυμμένο τὸ κεφάλι, ἕτοιμος νὰ ἐπιτεθῆ.

Ἦταν εὐλόγο ν' ἀναζητήσουν οἱ ἀρχαιολόγοι κάποια ἐρμηνεῖα γιὰ τίς συμπληρωματικὲς, δευτερεύουσες αὐτὲς παραστάσεις. Ὁ Conze<sup>20</sup>, ἀντικρούοντας τὴν ἄποψη ποῦ εἶχαν διατυπώσει ὁ Milchhoefer<sup>21</sup>, ὁ Furtwaengler<sup>22</sup> καὶ ὁ Loeschke<sup>23</sup>, ὅτι ἡ παράσταση τούτη ἐκ-

15. Βλ. σημ. 2 καὶ Johansen, εἰκ. 44.

16. M.M. Bulletin, 1958, σ. 187 εἰκ. σ. 188. Εἶναι περίεργο ὅτι ἡ Richter δὲν ἀναφέρει τὸ μνημεῖο αὐτὸ στὴ νέα της ἐκδοση τῶν ἀρχαϊκῶν στηλῶν τῆς Ἀττικῆς. Τὴ γνώση τοῦ ἔργου αὐτοῦ ὀφείλω στὸν κ. Χρ. Καροῦζο, ποῦ μοῦ ἐπεσήμανε τὴ σημασία του καὶ τὸ χαρακτῆρα του πολὺ προτοῦ δημοσιευθῆ ἡ μελέτη του γιὰ τὸν Ἀριστόδικο (βλ. καὶ σημ. 17).

17. Ὁ v. Bothmer, ποῦ ἀνακοινῶναι τὸ ἀπόκτημα τοῦτο τοῦ Μητρ. Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης, γράφει: «The form is unusual in that it is not a long slender shaft but rather short and square. . . In the absence of comparable parallels for the shape of the gravestone the dating is tentative, perhaps the late sixth or the very early fifth century B.C.». Νομίζω πὼς δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία γιὰ τὴ μορφή τοῦ μνημείου. Στὴ σημερινή του κατάσταση σώζει μονάχα τὴν «predella» τοῦ κάτω τμήματος τῆς στήλης, ἡ ὁποία θὰ ἦταν στενὴ καὶ ὑψηλὴ, ὅπως ὅλες οἱ σύγχρονές της. Ὅσο γιὰ τὴ χρονολόγησή της, εἶναι ἀδύνατο, νομίζω, νὰ φτάνη στὰ τέλη τοῦ βου π.Χ. αἰώνα. Ὅσο μπορεῖ νὰ κρίνη κανεὶς ἀπὸ τὴ φωτογραφία, πρέπει νὰ χρονολογηθῆ στὶς ἀρχές τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰώνα ἢ καὶ στὰ τέλη τοῦ τρίτου. Τὴ χρονολόγησι αὐτὴ ἐνισχύει τώρα ἡ γνώμη τοῦ Χρ. Καροῦζο, ποῦ ἀναφέρει καὶ τὴ δημοσίευσή τοῦ Ἀριστόδικου (Ἀριστόδικος, Ἀπὸ τὴν Ἱστορία τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς τῶν ὑστεροαρχαϊκῶν χρόνων καὶ τοῦ ἐπιτύμβιου ἀγάλματος, Ἀθῆναι 1961, σ. 99 σημ. 76: «Τὸ μνημεῖο μοιάζει σὰν «predella» ἐπιτύμβιας στήλης, ψηλῆς στὴν ἀρχή, ὄχι νεώτερο ἀπὸ τὸ 3ο τέταρτο τοῦ βου αἰώνα».

18. Johansen, σ. 75.

19. G. Mendel, Catalogue des sculptures I, ἀρ. 14. BCH, 18 (1894) Πίν. 8. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen, εἰκ. 1. KiB, 212, 6. Johansen, σ. 76 εἰκ. 33.

20. Attische Grabreliefs, κείμενο σ. 4.

21. AM, 4 (1879) σ. 167.

22. Sammlung Sabouroff Εἰσαγωγή σ. 36.

23. Jdl, 2 (1887) σ. 277.

φράζει τὸν ἀφηρωισμό τοῦ νεκροῦ ποῦ ἐπέρχεται μὲ τὸ θάνατό του, γράφει: «Wir sehen in den Rossen das Zeichen von Stand und Reichtum der Familie des Verstorbenen, der so als ἵπποτρόφος erscheint. Keinesfalls dürfte in dem jugendlichen Reiter eine wiederholte Darstellung des Toten selbst in früherem Lebensalter gemeint sein». Ὁ Deneken<sup>24</sup>, ὁ Brueckner<sup>25</sup> καὶ ὁ Helbig<sup>26</sup> ὑποστήριζαν ὅτι ἡ παράσταση αὐτὴ ὑποδηλώνει τὴν κοινωνικὴ τάξη τοῦ νεκροῦ, σημαίνει δηλαδὴ ὅτι αὐτὸς ἀνήκει στὴν τάξη τῶν πεντακοσιομεδίωνων ἢ τῶν «ἱππέων» (χαρακτηριστικὴ εἶναι μάλιστα ἡ διάκριση τοῦ Helbig ὅτι ὅταν ὑπάρχει καὶ δεύτερο ἄλογο ὁ νεκρὸς πρέπει ν' ἀνῆκε στοὺς πεντακοσιομεδίμους, ἐνῶ ὅταν παριστάνεται μόνον ἓνας ἱππέας σημαίνει ὅτι ἦταν «ἱππέος»). Ὁ Malten<sup>27</sup>, στὴ γνωστὴ του μελέτη γιὰ τὴ σημασία τοῦ ἀλόγου στὰ ἀρχαῖα μνημεῖα, ἐπιστρέφει στὴν παλαιότερη ἔρμηνεία τοῦ ἀφηρωισμοῦ καὶ ὑποστηρίζει ὅτι «es ist der Tote, der reitet... der Tote, generell genommen, sitzt auf dem Pferde», ἀναλύοντας τὴ σημασία τοῦ ἵππου ὡς νεκρικοῦ συμβόλου γενικὰ καὶ παραπέμποντας στὶς γνῶμες τοῦ Loeschke, Wolters, Von Fritze, Rohde, Pfuhl, Weicker, Wilamowitz καὶ Eitrem<sup>28</sup>. Τὴ γνώμη ὁμως αὐτὴ δὲν τὴν παραδέχτηκαν οἱ νεώτεροι ἐρευνητὲς καὶ ἔτσι ξαναγυρίσαμε στὴν ἀντίληψη ὅτι ἡ παράσταση τοῦ ἱππέα δηλώνει τὴν κοινωνικὴ θέση τοῦ νεκροῦ. Τὴν ἄποψη αὐτὴ συνόψισε πρόσφατα ὁ Johansen<sup>29</sup> ὡς ἑξῆς: «Πολὺ συχνὰ ἡ τάξη καὶ ἡ κοινωνικὴ θέση τοῦ νεκροῦ ἀποδίδονται παραστατικὰ μὲ τὶς δευτερεύουσες παραστάσεις στοὺς ὑποταγμένους χώρους ἐπάνω ἢ κάτω ἀπὸ τὸ «πορτραῖτο» τοῦ πεθαμένου». Εἰδικότερα γιὰ τὸ ἐπίκρανο τῶν Λαμπτρῶν ὑποθέτει ὅτι ὁ ἱππέας μὲ τὰ θρακικὰ στοιχεῖα ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε πὼς ὁ νεκρὸς γιὰ τὸν ὁποῖον ἐγινε ἡ στήλη ἀνῆκε σὲ μιὰ πλοῦσια ἀθηναϊκὴ οἰκογένεια, ἀπ' αὐτὲς ποὺ εἶχαν κτήματα στὰ θρακικὰ παράλια. Γιὰ τὰ δύο ἄλλα κομμάτια, τοῦ Μουσείου Barracco καὶ τοῦ Ἑθν. Μουσείου Ἀθηνῶν, δέχεται ὅτι εἰκονίζονται τοὺς «ἱπποκόμους» τοῦ νεκροῦ<sup>30</sup>. Γιὰ τὸν «κελητίζοντα» τῆς στήλης τοῦ Λυσέα, ὅτι ἀποτελεῖ «intimation that the hobby of the deceased was horse racing»<sup>31</sup>. Καὶ συγκεφαλαιώνοντας ὅλα τὰ προηγούμενα καταλήγει: «Σὲ ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ συνηθισμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους, πολὺ γνωστοὺς ἀπὸ τὶς ἀναπαραστάσεις τῶν ἀγώνων καὶ τῆς στρατιωτικῆς ζωῆς στὶς σύγχρονες ἀγγειογραφίες. Βέβαια δὲν ἀποχτοῦν στὶς στήλες καινούργιο ταφικὸ νόημα, ὅπως ὑποστηρίχθηκε συχνὰ· σκοπὸ ἔχουν νὰ πληροφορήσουν μονάχα τὸν θεατὴ, ὅτι ὁ νεκρὸς ἀνῆκε στοὺς ἀριστοκρατικοὺς κύκλους, ποὺ ἐνδιαφέρονταν κυρίως γιὰ τοὺς ἀθλητικοὺς ἀγῶνες καὶ τὸν πόλεμο».

Δυσκολίες σ' αὐτὴν τὴν πειστικὴ γενικὰ ἔρμηνεία προκαλεῖ ἡ παράσταση τοῦ ἄρματος στὸ κάτω μέρος τῆς στήλης τοῦ ὀπλίτη τῆς Νέας Ὑόρκης. Τὶς δυσκολίες αὐτὲς ὁ Johansen ἐπιχειρεῖ νὰ τὶς ξεπεράσει μὲ μιὰ διατύπωση ποὺ ἀποτελεῖ καλὸ φραστικὸ εὐρημα: «...is seen a hoplite mounting his chariot on which the charioteer is ready, in order

24. Roschers, ML, I 2584.

25. AM, 18 (1893) σ. 152. JdI, 17 (1902) σ. 42.

26. Les ἱππεῖς Athéniens σ. 49 κ.έ., ἰδίως σ. 54.

27. JdI, 29 (1914) σ. 222.

28. ὁ.π. σ. 223.

29. ὁ.π. σ. 110.

30. Ἡ Richter, AAG, σ. 105, γράφει: Several other panels with horsemen have been preserved and evidently also belong to monuments of well-born men.

31. Ἡ Richter, AAG, σ. 104 καὶ AGA, σ. 48, γράφει: Below the principal figure is a panel with a galloping horseman. Lyseas was evidently of knightly rank.

to set out for battle like Homeric hero—a glorifying anachronism, as the hoplites in the sixth century no more took the field by chariot but on horseback». Πώς και γιατί όμως ο τεχνίτης έφτασε σ' αυτόν τον αναχρονισμό; 'Η Richter με περισσότερη ειλικρίνεια διαπιστώνει<sup>32</sup> πώς δέν βρίσκεται καμιά ικανοποιητική άπάντηση καί, ένώ παραθέτει διάφορες πιθανές έρμηνείες, δέν επιμένει σέ καμιάν άπ' αυτές. Είναι δυνατόν, γράφει, νά υποθέσουμε πώς ο νεκρός παρομοιάζεται με κάποιον μυθικό ήρωα· ή πώς τó άρμα μαρτυρεί τήν άριστοκρατική καταγωγή του· ή ότι ή άρματοδρομία με πάνοπλο αναβάτη έπέζησε σέ παρελάσεις και πομπές· ή είναι ένδεχόμενο νά έχουμε παράσταση άποβάτη, μολονότι άποβατικός άγών δέν είναι γνωστός πριν άπό τόν 5ον αιώνα π.Χ. Τis δύο τελευταίες υποθέσεις τις υπέδειξε ο Sir John Beazley. 'Ο ίδιος, με τή γνωστή του σαφήνεια και προσεκτική διατύπωση, πρόσθεσε: «(the scene) should be analogous to those on the hockey base, where, whatever the meaning, the side-scenes can hardly be taken from myth, seeing that the scene on the front is certainly taken from everyday life». 'Όλες αυτές οι εξηγήσεις περιορίζονται στίς παραστάσεις τών ίππέων. 'Η παράσταση όμως τής Γοργούς, στή στήλη του «δορυφόρου» του 'Εθνικού Μουσείου 'Αθηνών και στο νέο άπόκτημα του Μουσείου τής Νέας 'Υόρκης, άπαιτεί έντελώς διαφορετική έρμηνεία. 'Εκεί δέν υπάρχει καμιά σχέση τής δευτερεύουσας παράστασης με τόν ίδιο τόν νεκρό, τή ζωή του, τή θέση του στην κοινωνία ή τις άγαπημένες του ασχολίες. 'Η μορφή τής Γοργούς, με τή δαιμονική και άποτρόπαια ύπόσταση—όχι άποκλειστικά ταφική— δηλώνει τήν ιερότητα τής στήλης και τήν προστατεύει άπό τις δυνάμεις του κακού<sup>33</sup>.

Μένει τελικά άνεπιμήνευτη ή παράσταση του κάπρου στή στήλη τής Σύμης. Με τή ρεαλιστική αντίληψη που επικρατεί στην έρμηνεία τών άλλων παραστάσεων θά μπορούσε νά θεωρηθί ύπαινιγμός για τήν άγάπη του νεκρού στο κυνήγι ή ακόμα πιο συγκεκριμένα νά υποθέσει κανείς ότι ο νεκρός τής στήλης σκοτώθηκε σέ κυνήγι κάπρου.

'Όλες αυτές οι έρμηνείες, λιγότερο ή περισσότερο πειστικές, δέν ικανοποιούν άπολύτως και μās αφήνουν ακόμα σέ άπορία· ή άδυναμία τους θά γινόταν μάλιστα ακόμα πιο έκδηλη, νομίζω, αν είχαμε τήν τύχη νά σωθούν περισσότερα μνημεία τής κατηγορίας αυτής. Τοúτο γίνεται φανερό στην περίπτωση του άρματος τής στήλης τής Νέας 'Υόρκης, για τήν όποία καμιά εξήγηση δέν είναι έντελώς πειστική. 'Αλλά και αν ακόμα φτάναμε σέ περισσότερο πιθανές έρμηνείες για τήν καθεμιά παράσταση χωριστά, πάλι θά έμενε χωρίς άπάντηση τó έρώτημα: γιατί σέ όρισμένες περιπτώσεις οι τεχνίτες εικονίζουν θέματα σχετικά με τή ζωή του νεκρού και σέ άλλες ένδιαφέρονται νά τοποθετήσουν μιά μορφή, σαν τής Γοργούς, με δαιμονικό χαρακτήρα; Μήπως μπορεί νά γεννηθί άμφιβολία για τήν κοινωνική θέση του «δορυφόρου», όταν σκεφτοúμε πώς οι δικόι του του στήνουν μιά στήλη ύψηλή 2,395 μ.—στην κατάσταση που βρίσκεται σήμερα—με λαμπρή πλαστική διακόσμηση; Είναι δυνατόν νά μñ ανήκε σέ οικογένεια πλούσια, στην τάξη τών ίππέων τουλάχιστον, ένας άνθρωπος με τέτοιο λαμπρό επιτύμβιο σήμα; Και άπό τήν άλλη μεριά γιατί δέν ένδιαφέρονται νά εικονίσουν τήν άποτρόπαιη και ιερή κατά κάποιο τρόπο μορφή τής Γοργούς ή όποιασδήποτε άλλης δαιμονικής όντότητας σέ όλες τις στήλες, ώστε νά τις προστατέψουν άπό τις δυνάμεις του κακού; Ποιά ήταν ή σκέψη που

32. AAG σ. 60-61· πρβλ. AGA σ. 33.

33. Johansen σ. 107-108. 'Ο Maltén, ό.π.σ. 222, άκριβώς στην παράσταση αυτή τής Γοργούς τής στήλης του «δορυφόρου» ζήτησε νά βρñ στήριγμα για νά ύποστηρίξει ότι και οι παραστάσεις τών «ίππέων» στίς υπόλοιπες στήλες δέν μπορούν νά σχετίζονται με τήν καθημερινή ζωή.

τοὺς ὀδηγοῦσε τὴ μιά φορά σὲ τούτη καὶ τὴν ἄλλη φορά σὲ διαφορετικὴ παράσταση; Ὑπάρχει ἄραγε πίσω ἀπὸ τὴν πολλαπλότητα τῶν ἐκφράσεων αὐτῶν μιὰ ἐνιαία αἰτία ποὺ προσδιορίζει κάθε φορά τὸ διαφορετικὸ θέμα ἢ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὅλα ὀφείλονται σὲ ἀσυνάρτητες—μὲ τὴν κυριολεξία τῆς λέξης—καὶ ἀνεξάρτητες παρορμήσεις, ποὺ ἐξηγοῦν μὲ διαφορετικὸ τρόπο τὴν κάθε παράσταση;

Ἡ πληθώρα καὶ ἡ διαφορὰ τῶν θεμάτων μαρτυρεῖ ἀναμφίλεκτα, ὅτι δὲν ὑπῆρχε καμιὰ ἐξωτερικὴ καθοριστικὴ αἰτία ποὺ ὑποχρέωνε τοὺς γλύπτες νὰ εἰκονίσουν μιὰ ὀρισμένη μορφή. Ἡ παρουσία πάλι θεμάτων, ποὺ ἔχει τὸ καθένα ἐντελῶς διαφορετικὸ πνευματικὸ περιεχόμενο, ὅπως εἶναι ἡ Γοργώ, οἱ ἵππεις καὶ ὁ κάπρος, δείχνει ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ἐμπνέωνται πάντοτε οἱ τεχνίτες ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ θέση καὶ τὶς προσωπικὲς ἀσχολίες τοῦ νεκροῦ οὔτε ἀπὸ τὸν θρησκευτικὸ κόσμον ποὺ σχετίζεται κατὰ ἕναν ὅποιονδήποτε τρόπο μὲ τὸν τάφο καὶ τὸν νεκρὸ. Ἡ περίπτωση μάλιστα τῆς στήλης τῆς Νέας Ὑόρκης, μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἄρματος καὶ τοῦ ὀπλίτη ποὺ ἐτοιμάζεται ν' ἀνέβῃ σ' αὐτό, πρέπει νὰ μᾶς κἀνῃ νὰ σκεφτοῦμε ὅτι οἱ δευτερεύουσες αὐτὲς παραστάσεις μπορούσαν νὰ μὴ σχετίζονται οὔτε μὲ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τοῦ νεκροῦ οὔτε ν' ἀνήκουν σὲ κύκλον θρησκευτικῶν ἢ ὀποιονδήποτε συμβολικῶν μορφῶν<sup>34</sup>. Στὸ σημεῖο αὐτὸ μπορούμε νὰ θυμηθοῦμε τὴ «βάση τῶν κερητιζόντων»<sup>35</sup> τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχ. Μουσείου Ἀθηνῶν, ὅπου συναντοῦμε, δυὸ φορές μάλιστα, τὴ σκηνὴ τοῦ ἄρματος καὶ τῶν πάνοπλων ὀπλιτῶν. Ἡ σκηνὴ αὐτῆ, κατὰ τὸν Beazley<sup>36</sup>, πρέπει νὰ εἶναι ἀνάλογη μὲ τῆς στήλης τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀφοῦ ἄλλωστε καὶ ἡ βάση στήριζε πιθανότατα ἐπιτύμβιο μνημεῖο. Ἡ σκηνὴ τῆς παλαιστρας, στὴν κύρια ὄψη τῆς βάσης, εἰκονίζει ἐφήβους ποὺ παίζουν τὸ περίεργον παιχνίδι ποὺ θυμίζει τὸ σημερινὸ hockey. Ἄν ἡ κεντρικὴ αὐτῆ σκηνὴ σχετίζεται μὲ τὸν νεκρὸ, ὅπως εἶναι πολὺ πιθανό, τότε οἱ ἄλλες δύο παραστάσεις εἶναι δύσκολο νὰ ἀπεικονίσουν μιὰ διαφορετικὴ στιγμὴ τῆς ζωῆς του. Ὅχι μονάχα γιατί τὸ ἄρμα ἔπαψε νὰ ὑπάρχη στους στρατιωτικὸς σχηματισμοὺς τοῦ βου π.Χ. αἰῶνα, ἀλλὰ προπάντων γιατί οἱ ὀπλίτες ποὺ ἐτοιμάζονται ν' ἀνεβοῦν σ' αὐτὸ εἶναι καὶ στὶς δύο ὄψεις πωγωνοφόροι, πράγμα ποὺ ἐρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς ἐφηβικῆς ἀθλητικῆς ἐνασχόλησης στὴν πρώτη παράσταση.

Ἐνα ἀκόμη ταφικὸ μνημεῖο, ποὺ προκάλεσε πολλὰ συζητήσια καὶ ἔφερε σὲ ἀμηχανία τοὺς ἀρχαιολόγους μὲ τὸ περίεργον θέμα του καὶ τὴν ἀσυνήθιστη μορφή του, ἡ «Στήλη τοῦ Ὀπλιτοδρόμου», ἴσως μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσῃ στὴ λύση τοῦ προβλήματος ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ<sup>37</sup>. Ἡ στήλη αὐτῆ εἶναι ἀσυνήθιστα κοντὴ καὶ σχετικὰ πλατιά. Ὁ Schuchhardt νομίζει ὅτι «die breite niedere Form ist offenkundig durch das Thema veranlasst»<sup>38</sup>. Ἄλλὰ τὸ θέμα εἶναι περισσότερο δυσερμήνευτο ἀπὸ τὸ σχῆμα τῆς στήλης καὶ τόσο ἀσυνήθιστο ὅσο καὶ ἐκεῖνο. Ὅλες οἱ ἀρχαῖκὲς ἐπιτύμβιες στήλες τῆς Ἀττικῆς παρουσιάζουν

34. Ἡ ἀναγωγή τοῦ ἄρματος στὴν εὐγενῆ καταγωγή τοῦ νεκροῦ καὶ ὁ συσχετισμὸς του μὲ παλαιούς προγόνους εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ ἀπελπισμένους προσπάθειες ἐρμηνείας.

35. Ἀρχ. Δελτίον 6 (1920/21) σ. 1 κ. ἔ (Α. Φιλαδελφεός) καὶ 56-59 (Γ. Οἰκονόμος). S. Papaspyridi (Καρουζου), Guide du Musée National, σ. 40-41, εἰκ. 4. Fr. Gerke, Griechische Plastik, εἰκ. 86-87. Lippold, HdA, Πίν. 28, 3. K. Schefold, Griechische Plastik I, Πίν. 82/83.

36. Richter AAG, σ. 61.

37. Βλ. Μαν. Ἀνδρόνικου, Περί τῆς στήλης τοῦ «Ὀπλιτοδρόμου» ΑΕ, 1953-54 (1957), Εἰς μνήμην Γ. Π. Οἰκονόμου, Π, σ. 317-326, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

38. Archaische Plastik der Griechen, 1957, σ. 10.

ζουν τὸν νεκρό, ἀθλητή, ὀπλίτη ἢ ἀστό, ὄρθιο· μιὰ μορφή ποὺ ἐκφράζει τὴν οὐσιαστικὴ ὑπόστασή του, ποτὲ μιὰ στιγμιαία καὶ συμπτωματικὴ εἰκόνα τῆς ὑπαρξῆς του. Ὁ «ὀπλιτοδρόμος», γυμνὸς ἀλλὰ μὲ κράνος, εἰκονίζεται νὰ τρέχη· ἐμφανίζεται ἀκριβῶς σὲ μιὰ μοναδικὴ στιγμὴ ἐνέργειας, χωρὶς ὅμως τοῦτο νὰ σημαίνει τὸν χαρακτήρα τῆς ἴδιας του τῆς ζωῆς (ὅτι δηλαδὴ ὁ νεκρὸς ἦταν δρομεύς). Πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια προσπάθησα νὰ ἐρμηνεύσω τὶς ἰδιομορφίες αὐτῆς τῆς στήλης καὶ νὰ δείξω ὅτι ἡ περιεργὴ μορφή της ὀφείλεται στὴ λειτουργία της<sup>39</sup>. Ὑποστήριξα δηλαδὴ τὴν ἄποψη ὅτι δὲν ἀποτελεῖ ἀθυπόστατη ἐπιτάφια στήλη, ἀλλὰ ἀνήκει σὲ μαρμάρινη ἐπένδυση ἐνὸς ὑπέργειου ταφικοῦ κτίσματος καὶ ὅτι τὸ πλατὺ καὶ κοντὸ σχῆμα της καθορίζεται ἀπὸ τὸ σχῆμα καὶ τὶς διαστάσεις τῆς στενῆς πλευρᾶς τοῦ μνημείου στὸ ὁποῖο ἀνήκει. Ἐτσι ἐξηγεῖται καὶ τὸ θέμα τοῦ ἀναγλύφου, ποὺ ἀποτελεῖ τμήμα μιᾶς μεγαλύτερης σύνθεσης, ποὺ κοσμοῦσε ὅλες τὶς πλάκες τοῦ κτίσματος. Τὸ θέμα δηλαδὴ προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ σχῆμα τῆς στήλης καὶ ὄχι τὸ ἀντίστροφο.

Ἄν ἀντικρίσουμε τώρα πιά τὸ πρόβλημα τῆς δευτερεύουσας παράστασης στὶς ἀρχαϊκὲς ἐπιτύμβιες στήλες τῆς Ἰατρικῆς μὲ αὐτὴ τὴν προετοιμασία, γίνεται, νομίζω, φανερὸ πὼς μποροῦμε νὰ φτάσουμε σὲ μιὰ ἱκανοποιητικὴ ἐρμηνεῖα. Πρέπει πρῶτα-πρῶτα νὰ τοις στήθῃ ὅτι ἡ ἱστορία τῆς ἐπιτύμβιας στήλης μᾶς βεβαιώνει πὼς τὸ πρωταρχικὸ καὶ ἀπαραίτητο εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἢ στήλη· ἢ ἀνάγλυφον ἢ ζωγραφιστὴ παράσταση ἀποτελεῖ ἕνα πρόσθετο στοιχεῖο, ποὺ ἀποχτᾷ μὲ τὸν καιρὸ οὐσιαστικὴ σημασία, ἀλλὰ ποὺ δὲν παίρνει ποτὲ τὴ θέση τῆς ἴδιας τῆς στήλης. Ἡ στήλη εἶναι τὸ «σῆμα» καὶ τὸ ἐπιτάφιο μνημεῖο βασικὰ ἐκπληρώνει πάντοτε τὴ λειτουργία τοῦ σήματος. Ἡ πιὸ πειστικὴ ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἀλήθεια αὐτῆς τῆς γνώμης εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι σ' ὅλες τὶς ἐποχές, ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ ὡς τὴν ὑστατὴ ρωμαϊκὴ περίοδο, ὑπάρχουν ἀναρίθμητα σήματα-στήλες ἀπλές, φτωχικὲς, χωρὶς καμιὰ γλυπτὴ παράσταση. Στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ ἰδιαίτερα, μάλιστα στὴν Ἰατρικὴ, γίνεται πρόδηλη ἢ προσπάθεια τῶν ἀνθρώπων νὰ στήσουν ἐπάνω στὸν τάφο τοῦ ἀγαπημένου τους νεκροῦ μνημεῖο «τηλεφανές», ποὺ σημαίνει μνημεῖο ξεχωριστό, τέτοιο ποὺ νὰ τὸ προσέξουν οἱ ἄλλοι ἀμέσως καὶ ἀπὸ μεγάλη ἀπόσταση. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο οἱ ἀρχαϊκὲς ἐπιτύμβιες στήλες εἶναι γενικὰ ὑψηλές, κάποτε μάλιστα ἐξαιρετικὰ ὑψηλές, ὅπως βεβαιωνόμαστε ἀπὸ τὴν περίφημη στήλη τῆς Νέας Ὑόρκης, ποὺ φτάνει τὰ 4.234 μ. ἢ τὴ στήλη τοῦ Θήρωνος, ποὺ εἶχε ὕψος 3,66 μ., σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες τοῦ Vuilliamy<sup>40</sup>. Ὅλες σχεδὸν οἱ ἐπιτύμβιες στήλες τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς μαρτυροῦν ὅτι οἱ διαστάσεις τους ὑπολογίστηκαν ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ μορφή ποὺ ὑπάρχει σ' αὐτές. Οἱ στήλες ἔχουν πλάτος 0,40 - 0,50 μ. μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις ποὺ τὸ ξεπερνοῦν καὶ φτάνουν τὰ 0,52 - 0,54 μ. Μοναδικὴ περίπτωση μὲ πλάτος 0,665 μ. ἀποτελεῖ τὸ ἀπότμημα μὲ τὴν κεφαλὴ τοῦ πολεμιστῆ, ποὺ βρέθηκε στὸ Θεμιστόκλειο τεῖχος<sup>41</sup>. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι τὸ πλάτος τῆς ἀρχαϊκῆς στήλης καθορίζεται ἀναγκαστικὰ ἀπὸ τὸ πλάτος τοῦ τάφου. Ἄν δεχτοῦμε ὅτι τὸ πλάτος τοῦ τάφου δὲν μπορεῖ νὰ ξεπερνᾷ τὸ 1 - 1,30 μ., τότε ἡ βάση τοῦ ἐπιτάφιου μνημείου θὰ πρέπει νὰ ἔχη διαστάσεις ἀνάλογες. Πραγματικὰ ὀρισμένες βάσεις ποὺ σώθηκαν ἔχουν αὐτὸ περίπου τὸ πλάτος. Π.χ. Βάση Φίλης (;) Φαιδίου (τὸ ἐνεπίγραφο βᾶθρο): 0,85 μ. Μεγάλης στήλης Νέας Ὑόρκης:

39. Βλ. σημ. 37.

40. Richter AAG, σ. 93· AGA, σ. 43.

41. Ἐθν. Ἀρχ. Μουσ. Ἀθηνῶν ἀρ. 34. Noack, AM, 32 (1907) σ. 554 κ. ε. εἰκ. 34. Richter AAG, σ. 62, εἰκ. 10· AGA, σ. 33-34 ἀρ. 47.

0,86 μ. Ἀριστίωνος: 0,725 μ. Λυσέα: 0,705 μ. Βάσεις Πουλοπούλου (Ἐθν. Μουσείου Ἀθηνῶν 3476 - 3477): 0,81 καὶ 0,82 μ.<sup>42</sup>.

Αὐτὴ ἡ διαπίστωση μᾶς ὑποχρεώνει νὰ δεχτοῦμε πὼς γιὰ τὸν ἀρχαῖκὸ τεχνίτη τὸ πλάτος τῆς στήλης δὲν μποροῦσε νὰ ξεπεράσῃ ὀρισμένα ὄρια. Ἀντίθετα κανένας ἐξωτερικὸς λόγος δὲν περιορίζε τὸ ὕψος τῆς στήλης· ἴσια-ἴσια ἢ διάθεση νὰ γίνῃ τὸ μνημεῖο «τηλεφανές» ὀδηγοῦσε κάποτε σὲ μιὰ ὑπέρμετρη αὐξηση τοῦ ὕψους τῆς. Οἱ στήλες ποὺ ἔχουν σωθῆ ἀποδείχνουν πὼς οἱ διαστάσεις τους δὲν ἐπηρεάζονται καθόλου ἀπὸ τὴν ἀνάγλυφη παράσταση. Τὸ ὕψος φαίνεται ὅτι τὸ καθόριζε ἐκεῖνος ποὺ ἔστηνε τὴ στήλη, ἀνάλογα μὲ τὰ οἰκονομικὰ του μέσα καὶ τὴ διάθεσή του γιὰ κοινωνικὴ προβολή<sup>43</sup>. Γιατὶ μόνον ἔτσι ἐξηγεῖται τὸ γεγονὸς ὅτι σὲ καμιὰ περίπτωσι δὲ συμφωνεῖ τὸ ὕψος τοῦ κορμοῦ τῆς στήλης μὲ τὸ ὕψος τῆς μορφῆς.

Στὴ στήλη λοιπὸν μὲ τὸ ὑποχρεωτικὸ πλάτος τῶν 0,50 μ. περίπου καὶ τὸ ὕψος ποὺ ἔφτανε κατὰ κανόνα τὰ 2 ἕως 2,50 μ., καὶ πολὺ συχνὰ τὰ ξεπερνοῦσε, ἔπρεπε νὰ εἰκονίση ὁ τεχνίτης ὄρθιον τὸν νεκρὸν, σὲ πλάγια ὄψη. Τὸ πλάτος τοῦ διαθέσιμου χώρου τοῦ ἔδινε τὴ δυνατότητα ν' ἀποδώσῃ τὴν πλάγια ὄψη μιᾶς ὄριμης ἀνθρώπινης μορφῆς σὲ φυσικὲς σχεδὸν διαστάσεις· ἀνάλογο συνεπὼς ὄφειλε νὰ εἶναι καὶ τὸ ὕψος τῆς μορφῆς. Δὲν μποροῦσε μὲ κανένα τρόπο νὰ ξεπερνᾷ πολὺ τὰ ὄρια τοῦ κανονικοῦ ὕψους τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ κυμαίνεται γύρω στὸ 1,70 - 1,80 μ. Σὲ ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις, ὅταν μποροῦσε ὁ τεχνίτης νὰ κερδίσῃ χῶρο γιὰ τὸ πλάτος τῆς μορφῆς, κατόρθωνε νὰ μεγαλώσῃ κάπως καὶ τὸ ὕψος τῆς. Ἀλλὰ πάντοτε ἦταν ἀναπότρεπτα δεσμευμένος καὶ καθηλωμένος μέσα σὲ αὐστηρὰ καθορισμένα ὄρια.

Λίγες εἶναι οἱ περιπτώσεις, στίς ὁποῖες οἱ στήλες σώζονται στὸ μεγαλύτερο τμήμα τους καὶ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἐπικυρώσουμε τὶς παρατηρήσεις αὐτές<sup>44</sup>. Ἡ μόνη ἀκέραια ἀττική στήλη εἶναι ἡ μεγάλη στήλη τῆς Νέας Ὑόρκης μὲ τὰ «δύο ἀδελφία». Τὸ συνολικὸ ὕψος τῆς, ἀπὸ τὴ βάση ὡς τὴν κορυφὴ τῆς σφίγγας, φτάνει τὰ 4,234 μ. Τὸ ὕψος τῆς

42. Πολλὲς ἀκόμα βάσεις ἐπιβεβαιώνουν μὲ τὸ πλάτος τους τὴν ἀκρίβεια τῆς κρίσης αὐτῆς: Ξενοκλέους: 0,99. Ξενοφάντου: 0,55 (ἀλλὰ ὑπῆρχαν καὶ ἄλλες βαθμίδες· ἢ ἀμέσως παρακάτω 0,70). Φρασικλείας: 0,55 (ὑπῆρχαν καὶ ἄλλες παρακάτω). Νειλωνίδου: 0,715. Αἰσχρου: 0,66. Τύμνω: 0,43 (πρέπει νὰ προστεθοῦν 0,10-0,15 μ.). Ἀριστοδίκου: 0,53. Ναυσιστράτου: 0,72. Ἐπιστήμονος: 0,60. Ἀντιστάσιος: 0,71. Δέρμιος-Κιτύλου: 0,53. Τετ(τ)ίχου: 0,70. Ἀντιφάνους: 0,432. Ἀντιγένους: 0,635. Ἀλέξου: 0,753. Ἀντιδότου: 0,69. Θράσωνος: 0,795. Πολλὲς ἀπ' αὐτὲς ἴσως εἶχαν καὶ κατώτερο ἢ κατώτερα μέρη τοῦ βάθρου· οἱ διαστάσεις ὅμως παραμένουν μέσα στὰ ὄρια ποὺ ὑπολόγισαμε στὸ κείμενο.

43. Ὅτι στίς ἐκδηλώσεις τοῦ πένθους ὑπάρχει καὶ ἡ ματαιόδοξη διάθεση κοινωνικῆς προβολῆς, ἃς εἶναι καὶ σὲ λανθάνουσα μορφή, τὸ θεωρῶ βέβαιο. Ὅτι τοῦτο εἶχε γίνῃ φανερὸ ἀπὸ πολὺ πρῶιμα χρόνια τὸ δείχνουν οἱ περιοριστικὲς διατάξεις ὅλων τῶν ἐποχῶν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος (Σόλων, Κλεισθένης, Δημητρίου Φαληρέα), ποὺ σχετίζονται μὲ κοινωνικὲς, δημοκρατικὲς μεταρρυθμίσεις (τοῦ Δημητρίου Φαληρέα βέβαια εἶχαν μονάχα δημοκοπικὸ χαρακτῆρα). Ἄμεσα καὶ μὲ τὴν ὀξυτάτη γλώσσα του τὸ ἔχει διατυπώσει ὁ Εὐριπίδης στίς «Τρωάδες» του (στ. 1246-1250).

χωρεῖτε, θάπτει' ἀθλίφ' τύμβω νεκρὸν  
 ἔχει γάρ οἷα δεῖ γε νερτέρων στέφη.  
 δοκῶ δὲ τοῖς θανοῦσι διαφέρειν βραχύ,  
 εἰ πλουσίων τις τεύξεται κτερισμάτων·  
 κενὸν δὲ γαῦρωμ' ἔστι τῶν ζώντων τόδε.

44. Διαστάσεις: Στήλης Νέας Ὑόρκης: Richter, Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art, 1954, ἀρ. 15, σ. 15· AGA, σ. 27. Στήλης «Δορυφόρου»: Noack, AM, 32 (1907) σ. 514, 517 καὶ Richter AAG, σ. 134. Στήλης Ἀριστίωνος: Richter AAG, σ. 134 καὶ μέτρησι δική μου.



Ίδιας τῆς στήλης — τῆς πλάκας δηλαδή — εἶναι 2,562 μ. Ὁ νέος πού εἰκονίζεται ἔχει ὕψος 1,75 μ. Ἡ στήλη τοῦ «δορυφόρου» δὲ σώζει τὴ βάση της οὔτε τὴν ἐπίστεψη, καὶ ἀπὸ τὸν κορμό της ἔχει σπάσει τὸ ἐπάνω μέρος, ἀπὸ τὴν κορυφή σχεδὸν τῆς κεφαλῆς τοῦ «δορυφόρου». Τὸ ὕψος τῆς στήλης στὴ σημερινή της κατάσταση φτάνει τὰ 2,395 μ., ἐνῶ ἡ μορφή τοῦ δορυφόρου ἔχει ὕψος 1,69 μ. (στὸ ὕψος τῆς μορφῆς πρέπει νὰ προσθέσουμε λίγα ἑκατοστά, ὄχι πάντως περισσότερα ἀπὸ 4 - 5, ὅσα δηλαδή λείπουν ἀπὸ τὴν κορυφή τοῦ κρανίου πού ἔχει ἀποσπασθῆ). Ἡ στήλη τοῦ Ἀριστίωνος ἔχει ὕψος 2,40 μ., ἡ πλάκα 2 μ. καὶ ἡ μορφή, πού διατηρεῖ ἀκέραιο σχεδὸν τὸ ἀρχικό της ὕψος, φτάνει τὸ 1,785 μ.

Ἀπὸ τὶς διαστάσεις πού παραθέσαμε βλέπουμε πὼς σὲ καμιὰ περίπτωση τὸ ὕψος τῆς μορφῆς δὲν καλύπτει τὸ ὕψος τῆς πλάκας τῆς στήλης. Ἡ διαφορὰ πού ὑπάρχει δὲν εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια, ἀλλὰ ἐξαρτᾶται βασικά ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς στήλης καὶ κατὰ δεύτερο λόγο ἀπὸ τὸ πλάτος της, πού καθορίζει τὸ πλάτος τῆς μορφῆς καί, σὰν ἐπακόλουθο, τὸ ὕψος της.

Ὁ τεχνίτης λοιπὸν εἶχε τὴν εὐχέρεια νὰ τοποθετήσῃ τὴ μορφή τοῦ νεκροῦ σ' ἓνα ὀρισμένο ὕψος καὶ ὄχι νὰ τὴν παραστήσῃ νὰ πατᾶ ἀμέσως ἐπάνω ἀπὸ τὴν βάση. Ἀτυχῶς, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μεγάλη στήλη τῆς Νέας Ὑόρκης, τὴν τεμαχισμένη στήλη τῆς Βoston (πού ὅμως δὲν εἶναι ἀττική)<sup>45</sup>, τὴ χαρακτῆρ στήλη τοῦ Λούβρου<sup>46</sup>, τὸ ἀπότμημα τοῦ Ἐθν. Ἀρχαιολ. Μουσείου Ἀθηνῶν ἀρ. 2825<sup>47</sup>, καὶ τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου<sup>48</sup>, καμιὰ ἄλλη δὲ σώζει τὸ ἐπάνω της τμήμα. Ἀπ' αὐτὲς ὅμως τὶς λίγες βεβαιωνόμαστε πὼς ἡ μορφή δὲν ἔφτανε ὡς τὸ ἐπάνω πέρασ τῆς στήλης, ἀλλὰ ἄφηνε ἓναν ὀρισμένο χῶρο κενό. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά διαπιστώνουμε ὅτι ὁ τεχνίτης ἄφηνε κανονικά κενὸ χῶρο ἀνάμεσα στὴν βάση καὶ στὸν κανόνα, ἐπάνω στὸν ὁποῖον στήριζε τὴ μορφή τοῦ νεκροῦ. Εἶχε, μὲ ἄλλα λόγια, τὴ δυνατότητα νὰ τοποθετήσῃ τὴ μορφή αὐτὴ ὑψηλότερα ἢ χαμηλότερα ἐπάνω στὴ στήλη. Τὴν ἐκλογή τῆς θέσης τούτης πρέπει νὰ τὴν ἐπηρέαζε, νομίζω, τὸ ὕψος τοῦ ὅλου μνημείου (βάση-στήλη-ἐπίστεψη), οἱ καλαισθητικὲς προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς, ἡ θέση ὅπου στήνονταν τὸ μνημεῖο καὶ ἡ προσωπικὴ εὐαισθησία τοῦ τεχνίτη. Ἡ ἀπόφασί του ὅμως σὲ τοῦτο τὸ πρόβλημα δὲ δεσμευόταν ἀπὸ τὸν κενὸ χῶρο πού μπορούσε νὰ μείνῃ ἐπάνω ἢ κάτω ἀπὸ τὴ μορφή<sup>49</sup>. Ὑστερα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ στήλη ἢ μόνη του ἔγνοια ἦταν ἡ ἀποτύπωση τῆς μορφῆς τοῦ νεκροῦ. Ὅταν πιά ἐκτελοῦσε τὸ ἔργο του καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, τὸ μνημεῖο ἦταν οὐσιαστικά ἔτοιμο. Λέγοντας οὐσιαστικά, ἐννοῶ πὼς ὑπῆρχε ὅ,τι χρειαζόταν γιὰ τὸν σκοπό, γιὰ τὸν ὁποῖον εἶχε παραγγελθῆ: ἓνα μνημεῖο δηλ. «τηλεφανὲς» μὲ τὴ μορφή τοῦ νεκροῦ.

45. L. D. Caskey, *AJA*, 15 (1911) σ. 293 κ. ἐ. τοῦ ἴδιου, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture*, Boston Museum of Fine Arts, 1925, ἀρ. 11. Richter *AAG*, σ. 47 καὶ εἰκ. 8 καὶ 56· *AGA*, σ. 22, ἀρ. 28 καὶ εἰκ. 80-81. Johansen, σ. 118, εἰκ. 58. *JdI*, 1936, σ. 150, εἰκ. 13. F.R. Grace, *Archaic Sculpture in Boeotia*, σ. 63 κ. ἐ.

46. *Mon. Piot*, 37 (1940) σ. 46 κ. ἐ. (Charbonneaux). Richter *AAG*, σ. 109, εἰκ. 105-108· *AGA*, σ. 41, εἰκ. 138-140. Johansen, σ. 101, εἰκ. 51. Rumpf, *MuZ*, Πίν. 22, 1.

47. Noack, *AM*, 32 (1907) σ. 541 κ. ἐ. Richter *AGA*, σ. 23, εἰκ. 87, 89.

48. Blümel, *Katal*, A2. Richter *AAG*, σ. 41, εἰκ. 58· *AGA*, σ. 21, εἰκ. 79.

49. Αὐτὸ βεβαιώνεται ἀπὸ τὶς διαστάσεις τῆς κενῆς ἐπιφάνειας κάτω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ νεκροῦ, πού εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὲς σὲ κάθε στήλη. Ἄν τὸ θεωροῦσε ὑποχρέωσή του ὁ τεχνίτης, θὰ μπορούσε νὰ δημιουργήσῃ ἓνα πεδίο ἴσων διαστάσεων ἢ τουλάχιστον ὁμοίων στίς ἀναλογίες τους (τετράγωνο, ὀρθογώνιο 2:1 ἢ 3:1 κ.ο.κ.).

Ἄλλα ἂν εἶχε ὀλοκληρωθῆ λειτουργικά, δὲν εἶχε τελειώσει καλλιτεχνικά. Τὸ κενὸ ποὺ εἶχε ἀπομεινεί κάτω ἀπὸ τὸν κανόνα προκαλοῦσε τὸν δημιουργό, γιατί ἀσφαλῶς θεωροῦσε ἀπαράδεκτο αὐτὸ τὸ χάσμα. Ἐάν καί, ὅπως ἐπιγραμματικά ἔχει παρατηρήσει ὁ Payne<sup>50</sup>, ἡ ἀφόρητα χρησιμοποιομένη ἔκφραση «horror vacui» δὲν ἀποτελεῖ οὔτε καὶ στὴν περίπτωση αὐτῆ σωστὴ περιγραφή (καταγραφή καλύτερα) τῆς ψυχικῆς στάσης τοῦ καλλιτέχνη μπροστὰ στὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετωπίζει, ὥστόσο μπορούμε νὰ τὴν ἐπαναλάβουμε καὶ νὰ σημειώσουμε πὼς προσφέρει τὸ γενικὸ σχῆμα γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸ ἐπόμενο βῆμα τοῦ δημιουργοῦ τῆς στήλης. Ὁ ἀρχαῖκός τεχνίτης, ὄχι βέβαια ἀπὸ τρόπο μπροστὰ στὸ κενό, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ πάθος τῆς «διακόσμησης» (ἴσον τῆς ἐμπύχωσης) μιᾶς ἐπιφάνειας, ποὺ διαφορετικὰ —μένοντας δηλαδὴ γυμνῆ— ἀδρανεῖ καὶ μετὸ νεκρὸ τῆς στοιχεῖο ἀφαιρεῖ δύναμη ἀπὸ τὶς παρακείμενες μορφές, αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ ζωντανέψῃ τὸν νεκρὸ χῶρο. Καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνῃ μετὰ ἕναν μονάχα τρόπο: μετὰ τὴ δημιουργία μιᾶς καλλιτεχνικῆς πειστικῆς μέσα στὸ χῶρο μορφῆς<sup>51</sup>.

Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀπαιτήση τοῦ καλλιτεχνικοῦ λόγου. Τὸ πρωταρχικὸ στὴν περίπτωση αὐτῆ εἶναι ἡ ἀνάγκη μιᾶς μορφῆς ποὺ θὰ ἐναρμονίζεται μετὰ τὸν κενὸ χῶρο. Πρὶν ἀπὸ τὴ μορφή ὑπάρχει ὁ χῶρος μετὰ τὸ ὀρισμένον σχῆμα του, ποὺ ἀπαιτεῖ τὴν πλήρωση. Στὴν ἐπιλογή τοῦ θέματος ὁ τεχνίτης ἔχει ἀρκετὴ ἐλευθερία, ὅπως δείχνουν τὰ μνημεῖα ποὺ σώθηκαν. Ἐάν τὰ θέματα αὐτὰ ἔχουν ἄμεση ἢ ἔμμεση σχέση μετὰ τὸν νεκρὸ εἶναι ζήτημα ποὺ δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ τὸ ἀντιμετωπίσουμε μετὰ τὰ σημερινὰ δεδομένα σὲ ὅλη του τὴν ἔκταση. Ἐκεῖνο ποὺ μπορούμε νὰ ποῦμε εἶναι ὅτι ἀνάμεσα στὰ διάφορα θέματα ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ τεχνίτης, θέματα ποὺ τοῦ προσφέρουν ἢ παράδοση, οἱ θρησκευτικὲς ιδέες, ἡ κοινωνικὴ θέση τοῦ νεκροῦ ἢ οἱ ιδιαίτερες ἀσχολίες του, διαλέγει ἐκεῖνο ποὺ μπορεῖ νὰ ἐνταχθῆ καλύτερα στὸν διαθέσιμο χῶρο. Μετὰ ἄλλα λόγια ὁ ἀποφασιστικὸς παράγων στὴν τελικὴ κρίση τοῦ δημιουργοῦ εἶναι ἡ συσχέτιση τοῦ σχήματος τοῦ χῶρου ποὺ ἔχει νὰ καλύψῃ καὶ τοῦ σχήματος τῆς μορφῆς μετὰ τὴν ὁποία θὰ τὸν καλύψῃ. Ἄκόμη καλύτερα θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πὼς ὁ παράγοντας αὐτὸς δὲν ἐπηρεάζει ἀπλῶς τὴν τελικὴ ἐπιλογή, ἀλλὰ προκαλεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴν ἐμπνευση τοῦ τεχνίτη.

Ὁ τεχνίτης π.χ. τῆς στήλης τοῦ Λυσέα, ὅταν βρέθηκε μπροστὰ στὴ στενόμακρη ἐπιφάνεια ποὺ ἀπόμεινε κάτω ἀπὸ τὴν κύρια μορφή, ἦταν ὑποχρεωμένος σχεδὸν νὰ συλ-

50. Protokorinthische Vasenmalerei, σ. 11: «Griechische geometrische Dekoration kann in der Tat als Illustration des gröblich verbrauchten Ausdrucks horror vacui angesehen werden (obwohl selbst hier dieser Ausdruck keine gemässe Bezeichnung für den seelischen Zustand des Künstlers ist).

51. Δὲν εἶναι σπάνιες οἱ περιπτώσεις, ὅπου ἀντιμετωπίζει ὁ καλλιτέχνης, μάλιστα ὁ ἀρχαῖος—ἰδιαίτερα ὁ ἀρχαῖκός—Ἕλληνας ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, ἕνα τέτοιο πρόβλημα. Τὸ πιὸ πρόχειρο, ἴσως, παράδειγμα τὸ προσφέρουν τὰ τὸνδὶ στὶς λακωνικὲς κύλικες, ὅπου τὸ τμήμα τοῦ κύκλου ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ χορδή, ποὺ εἰκονίζει τὸ ἔδαφος, καὶ τὴν περιφέρεια τοῦ κύκλου καὶ ποὺ μένει νεκρὸ καὶ ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὸ κύριο πεδίο, καλύπτεται μετὰ μορφές ποὺ δὲν ἔχουν καμιά σχέση μετὰ τὴν κύρια παράσταση τοῦ τὸνδο. Εἶναι, νομίζω, περιττὸ νὰ σημειώσῃ κανεὶς συγκεκριμένα παραδείγματα. Ἄρκει νὰ ρίξῃ μιὰ ματιὰ στοὺς πίνακες τῆς γνωστῆς μελέτης τοῦ A. Lane στὸ BSA, 34 (1933/34), γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσῃ τὸ γεγονός. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ προσθέσῃ παραδείγματα καὶ ἀπὸ ροδιακὰ πιάτα, ὅπου ἡ δευτερεύουσα τούτη ζώνη καλύπτεται μετὰ θέματα ἐντελῶς γεωμετρικά ἢ, ὅπως ἀλλιῶς συνηθίσαμε νὰ τὰ ὀνομάζουμε, διακοσμητικά. Ἐξοχο παράδειγμα τὸ γνωστὸ «πιάτο» τοῦ Εὐφῶρβου, Rumpf, MuZ, Πίν. 7, 4. Buschor, Gr. Vasen σ. 53, εἰκ. 53. Lane, Greek Pottery, Πίν. 20A.—Τὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης μέσα σ' ἕναν ὀρισμένον χῶρο στάθηκε καίριο στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη (ἀέτωμα, μετόπη, τὸνδο, κ.λ.π.). Ἐνδιαφέρουσα σχετικὴ μελέτη εἶναι τοῦ T. B.L. Webster, Tondo Composition in Archaic and Classical Greek Art, JHS, 59 (1939) σ. 103-123, ἡ ὅποια ὅμως δὲν ἐξαντλεῖ τὸ θέμα.

λάβη τῆ μορφῆ τοῦ ἀλόγου πού καλπάζει. Γιατὶ αὐτὴ ἡ μορφὴ γέμιζε μὲ ἀναγκαιότητα καὶ πειστικότητα τὸ χῶρο<sup>52</sup>. Θὰ ἦταν δηλαδὴ ἀδύνατο νὰ διανοηθῆ πὼς μπορεῖ σ' ἓναν τέτοιον χῶρο νὰ σχεδιάσῃ τὴν τρέχουσα Γοργώ. Ἡ Γοργώ προσφέρει ἓνα σχῆμα ὀρθογώνιο, τετράγωνο σχεδόν, μὲ ὑψηλότερο τὸν κάθετο ἄξονα καὶ προσφέρεται ὡς θέμα γιὰ ἓναν τέτοιον χῶρο. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού βρίσκεται στὴ στήλη τοῦ δορυφόρου καὶ στὸ καινούργιο κομμάτι τοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>53</sup>.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ νομίζω ὅτι μιὰ σύγκριση τῶν δύο ὁμοίων μορφῶν — τῆς Γοργούς τῆς στήλης τοῦ «δορυφόρου» καὶ τῆς predella τῆς Νέας Ὑόρκης (Πίν. 21 β) — καὶ παραβολὴ τους πρὸς ἄλλες ὁμοίες θὰ ἐνισχύσῃ ἀκόμη περισσότερο τὴν ἄποψη αὐτὴ καὶ θὰ δείξῃ πόση σημασία ἔχει γιὰ τὸν καλλιτέχνη τὸ σχῆμα τοῦ χώρου πού εἶναι ἀναγκασμένος νὰ καλύψῃ. Ἡ παραβολὴ πρὸς ἄλλες ὁμοίες μορφές θὰ περιορισθῇ σὲ λίγες μονάχα χαρακτηριστικὲς παραστάσεις τοῦ ἴδιου ἀκριβῶς θέματος (Γοργώ) καὶ δὲ θὰ ἀπλωθῇ σὲ μιὰ ὀλοκληρωμένη ἱστορικῆ-μορφολογικὴ ἔρευνα ὅλου τοῦ θέματος, πράμα πού ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τῆς μελέτης αὐτῆς.

Θὰ σταθοῦμε στὴν πῆλινη πλάκα τῶν Συρακουσῶν<sup>54</sup>, στὸ ἀέτωμα τῆς Κερκύρας<sup>55</sup>, στὴ μετόπη μὲ τὸν ἀποκεφαλισμὸ τῆς Μέδουσας τοῦ ναοῦ C τοῦ Σελινούντος<sup>56</sup> καὶ σὲ μιὰ μικρὴ μῆτρα ἀπὸ τὸν Ἀκράγαντα<sup>57</sup> καὶ μ' αὐτὲς θὰ συγκρίνουμε τίς δύο παραστάσεις τῶν ἀττικῶν στηλῶν. Τὸ πρῶτο σημεῖο πού πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε εἶναι ὅτι τὸ γενικὸ σχῆμα τῆς τρέχουσας μορφῆς τῆς Γοργούς δὲν καθορίζεται ἀπὸ χρονολογικὰ κριτήρια. Τὸ ἀπλωμα δηλαδὴ τῶν χεριῶν καὶ τὸ ἄνοιγμα τῶν σκελῶν δὲν ἀκολουθεῖ μιὰ ὀρισμένη χρονικὴ πορεία, ὅπως ἴσως θὰ περίμενε ἢ θὰ ὑπέθετε κανεὶς.

Ἡ πλάκα τῶν Συρακουσῶν ἔχει χρονολογηθῆ κατὰ καιροῦς<sup>58</sup> ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ βου ὡς τὰ μέσα τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ. Νομίζω πὼς μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς καὶ ἂν ἀκόμη δὲν ἀπέχῃ χρονικὰ ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τῆς Κερκύρας τόσο ὅσο πίστευε ὁ Payne, ὥστόσο δὲν μποροῦμε νὰ τὴ θεωρήσουμε ἐντελῶς σύγχρονη μ' αὐτό. Τὴ μῆτρα τοῦ Ἀκράγαντος τὴ χρονολογεῖ ὁ Marconi στὶς ἀρχές τοῦ βου αἰῶνα, συγκρίνοντάς τιν μὲ τὴ μετόπη τοῦ ναοῦ C τοῦ Σελινούντος. Ἡ σύγκριση ὁμῶς αὐτὴ μᾶς ἀναγκάζει νὰ χρονολογήσου-

52. Ἐννοῶ: αὐτὴ ἡ μορφὴ, ὡς μιὰ ἀπὸ ὄσες μποροῦσαν νὰ ἔρθουν στὴ συνείδησή του σὲ συσχετισμὸ μὲ μιὰ ἐπιτύμβια στήλη.

53. Διαλέγω αὐτὰ τὰ δύο παραδείγματα («κελητίζων» — Γοργώ), γιατί μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ σχηματικὴ τους ἀντίθεση κάνουν πρόδηλη τὴν ἐρμηνεῖα πού ἐπιχειρῶ νὰ διατυπώσω. Φυσικὰ σὲ περιπτώσεις, ὅπου τὸ σχῆμα τοῦ κενοῦ χώρου εἶναι λιγότερο χαρακτηριστικὸ, ἢ ἐπιλογὴ τοῦ θέματος ἀκολουθεῖ πῶς συνηθισμένα σχήματα, ὅπως λ.χ. τὸ σχῆμα τοῦ ἱππέα τῆς στήλης Barracco.

54. Βλ. τελευταῖα S. Benton, BSR, 22 (1954) σ. 132-137, Πίν. XIX. Πρβ. E. Douglas van Buren, Archaic Fictile Revetments in Sicily and Magna Grecia, σ. 158-59. H. Payne, Necrocorinthia, σ. 79-80, εἰκ. 23 E.

55. G. Rodenwaldt, Altdorische Bildwerke in Korfu, Εἰκ. 10-11. Gerke, Gr. Plastik, Πίν. 6. Fr. Matz, Geschichte Gr. Kunst, Πίν. 134. Lippold, HdA, Πίν. 7, 1. R. Lullies - M. Hirmer, Gr. Plastik, Πίν. 15. J. Dörig - O. Gigon, Der Kampf der Götter und Titanen, 1961, Πίν. 16.

56. O. Benndorf, Die Metopen von Selinunt, σ. 44, Πίν. 1. Heinz Kähler, Das Griechische Metopenbild, Πίν. 27. Lippold, HdA, Πίν. 29, 1.

57. Pirro Marconi, Agrigento, Topografia ed arte, 1929, σ. 192-194, εἰκ. 133.

58. Van Buren: «middle VI century». R. Hampe (AM, 60/61 (1935/36) σ. 297 ἄρ. 31): «... ist die Gorgo von Syrakus. . . mindestens so vorgeschritten wie die von Korfugiebel. Als Entstehungszeit möchte ich das erste Viertel des 6. Jhdts annehmen». Ὁ Payne (ὁ.π. σ. 81) νομίζει ὅτι ἀνήκει στὸ «transitional style» (640-625). Ἡ S. Benton (ὁ. π.) τέλος πιστεύει ὅτι εἶναι «παλαιότερη ἀπὸ τίς μετόπες τοῦ Θέρμου» καὶ τὴν τοποθετεῖ στὰ μέσα τοῦ 7ου αἰ.

με και τή μήτρα στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα, στην προτελευταία ίσως δεκαετία του. Έτσι σε μιὰ χρονική κατάταξη θά είχαμε τήν ακόλουθη σειρά:

1. Γοργώ τῶν Συρακουσῶν ( Πίν. 22 α ).
2. Γοργώ τοῦ ἀετώματος τῆς Κερκύρας ( Πίν. 22 β ).
3. Γοργώ τῆς στήλης τοῦ «δορυφόρου» ( Πίν. 23 α ).
4. Γοργώ τῆς predella τῆς Νέας Ὑόρκης ( Πίν. 21 β ).
5. Γοργώ τῆς μήτρας τοῦ Ἐκράγαντος ( Πίν. 24 )
6. Γοργώ τῆς μετόπης τοῦ ναοῦ C τοῦ Σελινοῦντος ( Πίν. 23 β ).

Εἶναι ἐκδηλη ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στή Γοργώ τῶν Συρακουσῶν καί τῆς Κερκύρας. Ἡ πρώτη δημιουργεῖ ἕνα τετράγωνο σχεδόν σχῆμα, ἔτσι ὥστε τὸ ὕψος τῆς μορφῆς εἶναι ἴσο περίπου μὲ τὸ ἄνοιγμα τῶν χειρῶν, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ὑπέρμετρη συνίζηση τοῦ σώματος, ποὺ συμπιέζεται φοβερὰ ἀνάμεσα στὴν πελώρια «γοργονεία» κεφαλὴ καὶ στὰ πόδια. Διαφορετικὴ ἐντελῶς εἶναι ἡ διάπλαση τῆς κερκυραϊκῆς, μὲ τὸ μικρότερο κεφάλι, τὴν εὐλύγιστη ἀνάπτυξη τοῦ κορμοῦ καὶ τὴ σύμμετρη διάθεση τῶν μελῶν. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ διαφορετικὴ κάμψη τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ, οἱ κινήσεις τῆς Γοργοῦς τῶν Συρακουσῶν εἶναι περισσότερο κλειστές, ἔλκονται ὅλες πρὸς τὸν ἄξονα τοῦ κορμοῦ. Ἀντίθετα στὴν κερκυραϊκὴ κυριαρχεῖ, θά λέγαμε, μιὰ φυγόκεντρη δύναμη, ποὺ ἐκτινάσσει ὅλα τὰ μέλη πέρα ἀπὸ τὸ κέντρο τῶν συμπλεκόμενων φιδιῶν καὶ καθορίζει ἔτσι τὶς ἀμβλείες (ἀνοιχτὲς) γωνίες χειρῶν καὶ ποδιῶν.

Ἄν παραβάλουμε τὴ Γοργώ τῆς Κερκύρας μὲ τὴ Γοργώ τῆς «στήλης τοῦ δορυφόρου», βλέπουμε πόσο πιὸ ἀνετη εἶναι ἡ κίνηση τῆς πρώτης. Τὸ ἄνοιγμα τῶν σκελῶν εἶναι πολὺ μεγαλύτερο καὶ περισσότερο ἐντονο, ἡ ἀριστερὴ κνήμη προβάλλεται πρὸς τὰ ἔξω σχηματίζοντας μὲ τὸν μηρὸ ἀμβλεία γωνία, ὁ δεξιὸς μηρὸς τινάζεται πρὸς τὰ πίσω. Τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ διάθεση τῶν χειρῶν ποὺ ἐκτείνονται ἀριστερὰ - δεξιὰ πέρα ἀπὸ τὴν κάθετο ποὺ ἀνεβαίνει ἀπὸ τὸ ἄκρο τῶν πελμάτων. Ἀντίθετα στή στήλη τοῦ «δορυφόρου» ἡ ἀριστερὴ κνήμη τῆς Γοργοῦς μαζεύεται πρὸς τὰ μέσα καὶ ὁ δεξιὸς μηρὸς σχηματίζει ἄξονα κάθετο πρὸς τὸ ἔδαφος, ἐνῶ τὰ χέρια τῆς ἔχουν συσταλῆ ὅσο γίνεται περισσότερο, ὥστε μόνις διατηροῦν τὸ τυπικὸ σχῆμα τῶν χειρῶν τῆς «τρέχουσας»<sup>59</sup> μορφῆς τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων. Ἡ συστολὴ αὐτὴ ἐπιτείνεται ἀκόμα περισσότερο στή μήτρα τοῦ Ἐκράγαντος καὶ φτάνει τὸ ἀκρότατο ὄριο στή μετόπη τοῦ Σελινοῦντος. Στὰ δύο τελευταῖα παραδείγματα τὸ χαρακτηριστικὸ «knielaufschema»<sup>60</sup> ἔχει ἀτροφῆσει τελείως καὶ διατηρεῖ μονάχα τὰ ἐντελῶς ἐξωτερικά, τυπικά του γνωρίσματα.

Οἱ συγκρίσεις αὐτὲς ἔκαναν, νομίζω, φανερὸ ὅτι ἡ μεταβολὴ τοῦ σχήματος δὲν ὀφείλεται σὲ λόγους χρονολογικῆς διαφορᾶς. Κατὰ περίεργη μάλιστα σύμπτωση τὰ νεώτερα παραδείγματα παρουσιάζονται σὰν πιὸ ἄτολμα στὴν ἔκφραση τῆς κίνησης καὶ δι-

59. Χρησιμοποιοῦμε τὴ συμβατικὴ αὐτὴ ἔκφραση — «τρέχουσα» — χωρὶς νὰ ἐξετάζουμε τὴν οὐσία τοῦ προβλήματος, ἂν δηλαδὴ πραγματικὰ ἡ Γοργώ παριστάνεται πάντοτε τρέχουσα. Βλέπε γιὰ τὸ ζήτημα τοῦτο τὶς ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις τοῦ E. Lapalus, *La représentation médiane dans la décoration des frontons majeurs*, BCH, 70 (1946) σ. 299-311.

60. Βλ. Eduard Schmidt, *Der Knielauf und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren Griechischen Kunst*, Münchener Archäologischen Studien, Dem Andenken A. Furtwänglers gewidmet, München 1909, σ. 251-397.

νουν την εντύπωση πώς είναι περισσότερο συντηρητικά. Μονάχα τὸ ἀπότμημα τῆς Νέας Ὑόρκης ξαναβρίσκει τὴν ὀρμὴ τῆς κερκυραϊκῆς Γοργούς<sup>61</sup>.

Ποιὸς εἶναι λοιπὸν ὁ λόγος ποὺ προκαλεῖ τὶς διαφορὲς αὐτές; Πιστεῖω πὼς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὑπάρχη ἄλλος ἀπὸ τὸν καλλιτεχνικό, τὴν ἀπαίτηση δηλαδὴ ποὺ ὑποχρεώνει τὸν τεχνίτη νὰ καλύψῃ πειστικά τὸν χῶρο ποὺ διαθέτει. Τοῦτο γίνεται ἰδιαίτερα φανερὸ στὴ μήτρα τοῦ Ἀκράγαντος, ὅπου ἡ μορφή τῆς Γοργούς ἔχει μοναδικὴ καὶ ἀσυνήθιστη ἀνάπτυξη σὲ ὕψος, ἐνῶ τὸ ἀνάπτυγμά της σὲ πλάτος ἔχει περιοριστὴ στὸ ἐλάχιστο δυνατό. Ἀντίθετη ἀκριβῶς εἶναι ἡ κατασκευὴ τῆς Γοργούς τῶν Συρακουσῶν, μὲ τὴν ὑπερβολικὴ συμπίεση τοῦ ὕψους, ποὺ ἐξισώνεται μὲ τὸ πλάτος, δίνοντας ἔτσι στὴ μορφή μιὰ βασανιστικὰ κοντόχοντρη μορφή. Ἄν εἶναι σωστὴ<sup>62</sup> ἡ ἔρμηνεία τῆς Benton<sup>63</sup>, ὅτι τόσο ἡ πλάκα τῶν Συρακουσῶν ὅσο καὶ ἡ μήτρα τοῦ Ἀκράγαντος ἀποτελοῦν μέρος τῆς διακόσμησης βωμῶν καὶ δὲν εἶναι ἀυθόπαρκες διακοσμητικὲς ἢ ἀναθηματικὲς πλάκες, τότε καταλαβαίνουμε ὅτι ὁ τεχνίτης ποὺ ἔπλασε τὴ μορφή τῆς Γοργούς ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ ὑποταχτῆ στὸ σχῆμα τοῦ βωμοῦ καὶ δὲν εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ ἐπιβάλλῃ αὐτὸς τὸ σχῆμα ποὺ θεωροῦσε ἀναγκαῖο γιὰ τὴ μορφή.

Ὁ ἴδιος λόγος ἐπιβάλλει τὴ σύμπτυξη τοῦ πλάτους τῆς Γοργούς στὴ μετόπη τοῦ Σελινοῦντος, ὅπου πρέπει νὰ χωρέσουν οἱ μορφὲς ποὺ ἀπαιτεῖ ὁ μῦθος στὶς καθορισμένες ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διαστάσεις. Ἀντίθετα ἡ κεντρικὴ μορφή τῆς Γοργούς τῆς Κερκύρας στὸ τύμπανο τοῦ αἰετώματος ὄχι μονάχα ἐπιτρέπει τὴν ἐλεύθερη ἀνάπτυξή της, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπιβάλλει, καὶ γιὰ νὰ πληρωθῇ ὁ τεράστιος αὐτὸς χῶρος, ἀλλὰ προπάντων γιὰ νὰ κατευθυνθῇ ἡ κίνηση πρὸς τὶς δύο πτέρυγες τοῦ αἰετώματος. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὶς predelle τῶν ἀρχαϊκῶν στηλῶν. Ἡ Γοργὴ τοῦ «δορυφόρου» μὲ τὴν αὐστηρὴ, ἀλλὰ εὐρυθμὴ καὶ ζυγισμένη διαμόρφωσή της «διακοσμεῖ» (= ἐμψυχώνει) μὲ καλλιτεχνικὴ νομοτέλεια τὸν ὀρισμένο ὀρθογώνιο (σχεδὸν) χῶρο, ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή της. Ἀπὸ τὸ ἴδιο πνεῦμα κινημένος καὶ ὁ τεχνίτης τῆς predella τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀλλὰ μὲ τὶς καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις τῆς ὕστερης ἀρχαϊκῆς περιόδου βρίσκει τὴ δική του λύση στὸ ἴδιο πρόβλημα<sup>64</sup>.

Μποροῦμε, νομίζω, νὰ συνοψίσουμε τώρα τὶς σκέψεις μας. Ἐπάνω στοὺς ἀρχαϊκοὺς τάφους στήνεται ἡ στήλη, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ «σῆμα» τοῦ τάφου καὶ τοῦ νεκροῦ. Ἡ στήλη αὐτὴ καθ' αὐτὴν ἀποτελεῖ τὸ οὐσιαστικό, τὸ κύριο ἐπιτύμβιο μνημεῖο. Ἐπάνω στὴν πλάκα

61. Ἀποφύγαμε τὶς συγκρίσεις μὲ παραστάσεις ἀγγείων, ἂν καὶ εἶναι πολυάριθμες, γιὰ διαφορετικὰ ἢ ὑφὴ τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης μποροῦσε νὰ θεωρηθῇ τὸ αἴτιο ὁποιασδήποτε διαφορᾶς. Ὡστόσο τὰ σύγχρονα παραδείγματα τῆς ἀγγειογραφίας ἐνισχύουν ὀπωσδήποτε τὴ σειρά τῶν συλλογισμῶν ποὺ ἀναπτύχθηκαν ἐδῶ. Πρόχειρα βλ. E. Schmidt, ὁ. π.

62. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ὀπωσδήποτε ἡ πιὸ πιθανή.

63. ὁ. π. 133-35.

64. Δὲν εἶναι σκοπὸς μας νὰ προχωρήσουμε σὲ λεπτομερέστερη ἀνάλυση τῶν δύο ἔργων. Ἀλλὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ τεχνίτης τοῦ «δορυφόρου» ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του ὑψηλότερο ἀκόμα χῶρο, κατόρθωσε μὲ τὴν ἐξοχὴ εὐαισθησία του νὰ ξεπεράσῃ τὶς δυσκολίες, ἀφήνοντας κενὴ μιὰ μικρὴ ζώνη στὸ κατώτατο ἄκρο τῆς στήλης καὶ δημιουργώντας τὴν ταινία μὲ τὸν μαϊάνδρο στὴ βάση τῆς «predella» μὲ τὴ Γοργὴ. Ὁ τεχνίτης τοῦ ἔργου τῆς Νέας Ὑόρκης ἀντιμετώπισε τὸ ἴδιο ἀκριβῶς πρόβλημα, ἀλλὰ ἔδωσε λύση εὐκολώτερη ἀλλὰ καὶ λιγότερο πειστικὴ— γιὰ νὰ μὴν ποῦμε ἱκανοποιητικὴ: ἄφησε τὴ Γοργὴ νὰ πετᾷ μετέωρη στὸ κενό, τὸ ὁποῖο καλύπτεται μερικῶς μόνον ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ. Ἡ μικρὴ χρονικὴ ἀπόσταση τῶν δύο ἔχει κιόλας ἀπομακρύνει τὸν τεχνίτη ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς αὐστηρότητας ποὺ συγκρατεῖ μέσα σὲ πυκνὰ σχήματα τὴν τέχνη.

τῆς στήλης εἰκονίζεται ἡ μορφή τοῦ νεκροῦ σὲ πλάγια ὄψη. Τὸ ὀρισμένο πλάτος τῆς στήλης καθορίζει καὶ τὸ πλάτος τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, πράμα ποῦ σημαίνει ὅτι τελικὰ καθορίζει καὶ τὸ ὕψος τῆς (τῆς μορφῆς). Ἀλλὰ τὸ ὕψος τῆς στήλης εἶναι κάτι πρωταρχικὸ καὶ δὲν προσδιορίζεται ἀπὸ τὶς διαστάσεις τῆς μορφῆς. Τοῦτο σημαίνει ὅτι πολὺ συχνὰ ἡ μορφή δὲν καλύπτει ὅλο τὸ ὕψος τῆς στήλης· στίς περιπτώσεις αὐτὲς ὁ τεχνίτης εἶναι ὑποχρεωμένος ν' ἀφήσῃ κενὸ χῶρο εἴτε κάτω εἴτε ἐπάνω ἀπὸ τὴ μορφή. Συνηθέστερη καὶ πιὸ ἱκανοποιητικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ κάτω κενοῦ χώρου. Τότε ὅμως ἡ ἀνάγκη ποῦ ὀνομάστηκε «horror vacui», ποῦ εἶναι ὅμως στὴν πραγματικότητα πολὺ πιὸ βαθιὰ καὶ οὐσιαστικὴ ἀπαιτήση καὶ συνείδηση καλλιτεχνικὴ, ἕνας ἀληθινὸς καλλιτεχνικὸς λόγος, ὀδηγεῖ τὸν τεχνίτη στὴν πλήρωση τοῦ ἀδρανοῦς καὶ νεκροῦ αὐτοῦ χώρου μὲ κάποια μορφή πλαστικὴ ἢ γραπτὴ ποῦ θὰ τὸν ἐμψυχώσῃ. Εἶναι φυσικὸ ὁ τεχνίτης νὰ κινηθῇ μέσα στὸν κόσμον, ποῦ ἡ καλλιτεχνικὴ, πνευματικὴ, κοινωνικὴ καὶ θρησκευτικὴ παράδοση τὸν ἔχουν συνδέσει κατὰ κάποιον τρόπο μὲ τὸν νεκρό. Ὁ ἱππίας, τὸ ἄρμα, ἡ Γοργὼ ἀποτελοῦν παραστάσεις ποῦ ἔχουν πάντα κάποια σχέση μὲ τὸν νεκρό. Ἡ τελικὴ ἐκλογή θὰ γίνῃ ἀπὸ τὸν τεχνίτη. Καὶ τὴν ἐκλογή αὐτὴ τὴν ἐπιρεάζει ἀποφασιστικά, νομίζουμε, τὸ σχῆμα τοῦ χώρου ποῦ ἀπόμεινε κενός. Ὅχι μὲ λογικὴ καὶ ψυχρὴ ἐπιλογή, ἀλλὰ μὲ τὴν ἄλογη ἐκείνη παρόρμηση ποῦ ὑπάρχει πίσω ἀπὸ κάθε καλλιτεχνικὴ, ἴσως καὶ ἀπὸ κάθε ἄλλη ἀνθρώπινη δημιουργία, φτάνει στὴν τελικὴ του ἀπόφαση ὁ τεχνίτης. Ἡ μορφή τοῦ σχήματος προκαλεῖ τὴν ἐμπνευσή του καὶ ὀδηγεῖ στὴν ἔνστικτη σύλληψη τῆς παράστασης, ποῦ ἁρμονικὰ ἐντάσσεται μέσα σ' αὐτὸ μὲ πειστικὴ καλλιτεχνικὴ καὶ δένεται ἀναπότρεπτα μαζί του.

Τὸ συμπέρασμα ποῦ θὰ μπορούσαμε νὰ βγάλουμε εἶναι ὅτι, ὅταν ἐπιχειροῦμε νὰ ἐρμηνεύσουμε μιὰ μορφή, ἕνα θέμα, μιὰ παράσταση στὰ ἔργα τῆς τέχνης—καὶ στὴν περίπτωση τῆ δικῆ μας στόχος εἶναι τὰ ἀρχαῖα ἔργα τέχνης—δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ὁποιοσδήποτε ἄλλους θρησκευτικούς, πνευματικούς ἢ ἱστορικούς λόγους, ὑπάρχει καὶ ὁ βαθύς, κρυμμένος ἴσως καὶ ἀστάθμητος, ἀλλὰ ὄχι λιγότερο ἰσχυρὸς καλλιτεχνικὸς λόγος, ποῦ πολὺ συχνὰ καθορίζει ὄχι μονάχα αὐτὸ ποῦ ἀποκαλοῦμε καλλιτεχνικὴ μορφή (Form), ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὴν ἐξωτερικὴ εἰκόνα τῆς μορφῆς αὐτῆς, ὅ,τι δηλαδὴ ὀνομάζουμε θέμα.