

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΕΠΙ ΡΟΔΙΑΚΩΝ ΤΙΝΩΝ ΕΠΙΤΥΜΒΙΩΝ ΑΝΑΓΛΥΦΩΝ

Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἐν ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἐκθέματα τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου εἶναι τὸ μέγα ἐκ Καμίρου ἐπιτύμβιον τῆς Κριτοῦς καὶ Τιμαρίστας¹, τὸ ὁποῖον κατ' ἐπανάληψιν ἐπέσυρε τὸν θαυμασμὸν ὅλων ὅσοι συγκινοῦνται καὶ μὲ τὰ ἀπλᾶ ἀκόμη προϊόντα τῆς ἑλληνικῆς βιοτεχνικῆς καλλιτεχνίας. Καὶ δικαίως. Διότι μολονότι τὸ ἐπιτύμβιον εἶναι ἀναμφισβητήτως προϊόν μιᾶς ἐπαρχιακῆς τέχνης ἐν τούτοις διακρίνεται διὰ τὸν θαυμαστὸν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον κατορθώνει νὰ ἐναρμονίσῃ τὴν κλασσικὴν λιτότητα, εὐγένειαν καὶ συγκράτησιν, πρὸς τὴν ζωηρὰν ἔκφρασιν τῶν αἰσθημάτων τῶν μορφῶν του. Δι' αὐτὸ νομίζω ὅτι θὰ θεωρηθῇ δικαιολογημένον, ἐὰν γίνῃ διὰ μίαν ἀκόμη φορὰν ἀναδρομὴ εἰς τὸ ἐν λόγῳ ἔργον προκειμένου νὰ μελετηθῇ τὸ νόημα τῆς χειρονομίας τῆς Κριτοῦς καὶ ἡ σημασία τὴν ὁποίαν νομίζω ὅτι εἶναι δυνατόν νὰ ἔχῃ αὕτη γενικώτερον διὰ τὴν τέχνην τῆς Ρόδου, προπάντων ἐὰν συσχετισθῇ μὲ μερικὰ μεταγενέστερα Ροδιακὰ ἐπιτύμβια, ἐκ τῶν ὁποίων δύο δημοσιεύονται ἑδῶ διὰ πρώτην φορὰν.

Μὲ τοὺς βραχίονάς της ἡ θλιμμένη κόρη περιβάλλει τὴν ἀποχωροῦσαν ἀπὸ τὸν κόσμον μητέρα εἰς τὴν, ἀπέλπιδα βεβαίως, προσπάθειαν νὰ τὴν κρατήσῃ ὀλίγον ἀκόμη πλησίον της. Ἡ δεξιὰ χεὶρ πλησιάζει τὸ πρόσωπον τῆς νεκρᾶς μὲ τρυφερότητα, μὲ τὴν πρόθεσιν ἴσως νὰ τὸ ἐγγίσῃ, προδίδουσα ὁμοῦ μὲ τὴν κύπτουσαν κεφαλὴν, ἰσχυρὸν καὶ δυσκόλως συγκρατούμενον πάθος.

Ἐὰν ἡ σκηνὴ αὕτη παραβληθῇ μὲ τὴν ἀνάλογον σκηνὴν τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ εἰς τὸ γνωστὸν ἀνάγλυφον τοῦ Ὁρφέως καὶ τῆς Εὐρυδίκης², τὸ ὁποῖον εἶναι ἐλάχιστα μόνον παλαιότερον τοῦ Ροδιακοῦ³, γρήγορα θὰ ἀντιληφθῶμεν πόσον διάφορον εἶναι τὸ νόημα τῆς Ροδιακῆς ἀπὸ τὴν Ἀττικὴν χειρονομίαν. Τὸ Ἀττικὸν ἀνάγλυφον (ὡς γνωστὸν σφζόμενον μόνον εἰς ἀντίγραφα), ἀπετέλει μὲ ἄλλα τρία, τὸν γλυ-

1 Βιβλιογρ. JACORI, Clara Rhodos, IV, σ. 37 κ.εξ. καὶ V, 1, σ. 31 κ.εξ. KARO, AA 1931, σ. 307. LEHMANN - HARTLEBEN, Antike 1931, σ. 331 κ.εξ. SPEIER, RM 1932, σ. 51 κ.εξ. RICKERT, AJA 1933, σ. 407-11. JACOBSTHAL, Gött. Gel. Anz. 1933, σ. 14 κ.εξ. PFUHL, JdI 1935, σ. 24. KLEINER, Tanagrafiguren, σ. 185. ΚΑΡΟΥΖΟΣ, Ρόδος 1949, σ. 108-9. LIPPOLD, Griechische Plastik, σ. 206. DOHRN, Attische Plastik, 1957, σ. 35 καὶ 38.

2 Ἀντίγραφα: α) Νεάπολις 6727. BR.-BR. 341a. ANDERSON, 23.246 β) V. ALBANI, 1031. ALINARI, 27.743 γ) Λοῦβρον 854. ALINARI, 22.769 δ) Βατικανὸν Ἀποθήκαι, KASCHNITZ - WEINBERG, Magazzino del Vaticano, ἀρ. 400 (κεφαλὴ Ὁρφέως μόνον) ε) Μ. Θερε-

μων, Ρώμη, E. PARIBENI, Sculture del V Secolo, ἀρ. 120 (μέρος τοῦ Ἑρμοῦ μόνον) ζ) Πανεπιστήμιον Μισισσιπι, H. II. A. ἐκ τῆς συλλογῆς Robinson, D. M. ROBINSON, Hommages à J. Bidez et F. Cumont, σ. 303 κ.εξ. πίν. XXIII (μέρος τοῦ Ἑρμοῦ καὶ τοῦ δεξιοῦ βραχίονος τῆς Εὐρυδίκης). Βιβλιογραφίαν βλ. παρὰ PARIBENI, ἑ.ἀ. καὶ LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 202 σημ. 4. Βλ. ἐπίσης DOHRN, ἑ.ἀ. σ. 20 κ.εξ. καὶ ROBINSON, ἑ.ἀ. σποράδην.

3 Τὸ πρωτότυπον τῶν ἀναγλύφων τοῦ Ὁρφέως εἶναι τῆς δεκαετίας 430-420, ἡ Κριτὼ μᾶλλον τῆς ἐπομένης δεκαετηρίδος, βλ. PFUHL, JdI 1935, σ. 24, καὶ ὅχι τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου, ὅπως νομίζουν οἱ SPEIER, ἑ.ἀ. σ. 52 καὶ DOHRN, ἑ.ἀ.

πτικὸν διάκοσμον ἐνὸς μνημείου, τοῦ ὁποίου ἡ σημασία δὲν εἶναι ἀπολύτως ἐξηκριβωμένη. Μερικοὶ νομίζουν ὅτι ἦτο νεκρικόν, ἄλλοι ὅμως ἀρνοῦνται τοῦτο, ἐρμηνεύοντες ἄλλως. Ἐδῶ ὅμως μᾶς εἶναι ἀδιάφορος ὁ προσρισμὸς τοῦ κτηρίου, ἐφ' ὅσον τὸ ἀνάγλυφον ἔχει σαφῶς νεκρικὸν χαρακτῆρα καὶ παρέχει συνεπῶς τὴν δυνατότητα συγκρίσεως μετὰ τὸ Ροδιακὸν ἀνάγλυφον.

Εἰς τὸ Ἀττικὸν ἔργον λοιπόν, παρ' ὅλον τὸ πάθος τῆς σκηνῆς, τὸ αἶσθημα εἶναι συγκρατημένον, ὑποτεταγμένον εἰς τὸ γνωστὸν Ἀττικὸν «μέτρον», ὅλαι αἱ κινήσεις εἶναι ἀπαλαὶ καὶ ρέουσai, παρ' ὅλον δὲ ὅτι ἡ τρυφερὰ κίνησις τῶν βραχιόνων τῶν δύο συζύγων καὶ ἡ διασταύρωσις τῶν βλεμμάτων των δημιουργοῦν μεταξὺ αὐτῶν ἓνα συναισθηματικὸν σύνδεσμον ὑψίστου ἡθους καὶ ἀφθάστου τραγικότητος, ἐν τούτοις καὶ αἱ δύο μορφαὶ κρατοῦν τρόπον τινὰ ἀκεραίαν τὴν ψυχικὴν των αὐτοτέλειαν. Τὸ ψυχικὸν δηλαδὴ ρεῦμα, τὸ ὁποῖον κυλᾷ ἀπὸ τὴν μίαν μορφήν πρὸς τὴν ἄλλην, δὲν ἐξασθενεῖ, δὲν ἀφαιρεῖ τίποτε ἀπὸ τὴν πληρότητα ἐκατέρας. Καὶ αἱ δύο μορφαὶ θὰ ἠδύναντο ἐξ ἴσου καλὰ νὰ νοηθοῦν ὡς ἀνεξάρτητοι, χωρὶς νὰ ἔχη ἡ μία τὴν ἀνάγκην τῆς ἄλλης. Οὕτω τὴν σκηνὴν χαρακτηρίζει ἀφ' ἐνὸς μὲν ἰσχυρὰ σύνδεσις τῶν μερῶν, ἀφ' ἑτέρου ὅμως αὐτοτέλεια αὐτῶν, ἐπιτυγχανομένης τοιουτοτρόπως (καὶ μάλιστα μετὰ τί θαυμαστὸν τρόπον!) μιᾶς ἀπολύτου κλασσικῆς ἰσορροπίας καὶ ἁρμονίας.

Αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ ἰσορροπία δὲν ὑπάρχει εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἀνάγλυφον. Τὸ αἶσθημα ἐκχέεται ὀρμητικὸν μετὰ τὴν χειρονομίαν ἀπὸ τὴν μίαν μορφήν πρὸς τὴν ἄλλην, μέχρι τοῦ σημείου νὰ διακυβεύεται σοβαρῶς ἡ ἀνεξαρτησία τῆς πρώτης. Ἡ Κριτὴ δηλαδὴ δὲν δύναται νὰ νοηθῇ μόνη τῆς ὡς ὠλοκληρωμένη μορφή. Τὸ πάθος τῆς τὴν ὠθεῖ νὰ ριφθῇ εἰς τὴν ἄλλην καὶ νὰ χάσῃ σχεδὸν τὸ εἶναί της. Τὸ ὅτι ὁ ἐναγκαλισμὸς τῆς καὶ αἱ ἄλλαι ἐκδηλώσεις τῆς δὲν εἶναι βιαιότεραι, ὀφείλονται εἰς τὸ γενικώτερον κλασσικὸν κλίμα εἰς τὸ ὁποῖον ἔζη ὁ καλλιτέχνης τῆς στήλης καὶ χάρις εἰς τὸ ὁποῖον ἐπιτυγχάνεται ὁ ὥραϊος συνδυασμὸς διὰ τὸν ὁποῖον ὠμιλήσαμεν εἰς τὴν ἀρχήν.

Τὸ πάθος, τὸ ὁποῖον ἐκδηλοῦται ἐδῶ κατὰ τόσον διάφορον τρόπον καὶ εἰς τόσον μεγαλυτέραν ἔντασιν παρ' ὅσον εἰς τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Ὁρφέως, ἀπουσιάζει, καθ' ὅσον γνωρίζω, ἀπὸ τὴν ἀττικὴν ἐπιτύμβιον τέχνην τοῦ 5^{ου} αἰῶνος. Ἐναγκαλιζόμενοι δὲν εἶναι βεβαίως ἄγνωστοι εἰς τὴν ἄλλην ἀττικὴν τέχνην, ὀφείλουν ὅμως τὴν ὑπαρξίν των εἰς τὴν ἐκ τοῦ θέματος ἀνάγκην¹. Τὰ ἀττικὰ ὅμως ἐπιτύμβια τῆς μεγάλης κλασσικῆς ἐποχῆς παριστάνουν ἡρεμωτέρας σκηνάς, τοὺς νεκροὺς συνήθως συντροφευμένους ἀπὸ τοὺς οἰκείους των εἰς μίαν ἰδανικὴν σφαῖραν, ὅπου τὰ πάντα εἶναι ἁρμονία, συχνὰ δὲ ὄνειρον, καὶ ἡ θλιψὶς ἐλάχιστα μόνον αἰσθητή. Εἰς αὐτὴν δὲ τὴν σφαῖραν κάθε ἐντονωτέρα κίνησις, ἡ ὁποία θὰ ἐπρόδιδε τὸν πόνον τοῦ θανάτου, θὰ ἦτο παραφωνία.

1 Παράδειγμα οἱ νέοι τῆς ἐν Βερολίῳ κύλικος τοῦ Πειθίνου, HARTWIG, Meisterschalen, πίν. 24. PFUHL, MuZ, 417. BEAZLEY, ARV, 81. Τὸ κυριώτερον κλασσικὸν παράδειγμα εἶναι ἡ Νιόβη, ἡ ὁποία δέχεται τὸν θνήσκοντα υἱόν της. Ἀπετέλει μετὰ τοὺς ἄλλους Νιοβίδας, τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἀρτεμιν, τὴν ἀνάγλυφον

διακόσμησιν τοῦ θρόνου τοῦ Ὀλυμπίου Διός, βλ. λ.χ. FURTWÄNGLER, Meisterwerke, σ. 68. LIPPOLD, RM 1919, σ. 17 κ.ἐξ. SPEIER, RM 1932, σ. 17 κ.ἐξ. SCHWEITZER, JdI 1940, σ. 202. LANGLOTZ, Antike 1928, σ. 31 κ.ἐξ. BUSCHOR, Phidias der Mensch, σ. 33, 57 κ.ἐξ., 125 κ.ἐξ. LANGLOTZ, Phidiasprobleme, σ. 45.

Ὁ LEHMANN συνέκρινεν ἐν τούτοις¹ τὴν κίνησιν τῆς δεξιᾶς χειρὸς τῆς Κριτοῦς μὲ τὴν κίνησιν τῆς δεξιᾶς χειρὸς τοῦ ἀνδρὸς τῆς Μυρρίνης ἐπὶ τῆς γνωστῆς μαρμαρίνης ἐπιτύμβιου ληκύθου τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Εἰς τὴν ἐν λόγῳ λήκυθον ὁ ἐπιζῶν σύζυγος ἀποχαιρετᾷ τὴν νεκρὰν γυναῖκα, ἀπαγομένην ὑπὸ τοῦ Ἑρμοῦ εἰς τὸν Ἄδην. Ὁμοίότης ὑπάρχει βεβαίως, ἀλλ' αὕτη εἶναι ἐξωτερική. Ἀξιοπρόσεκτον εἶναι πῶς, παρ' ὅλην τὴν ὁμοιότητα, τὸ νόημα τῶν χειρονομιῶν εἶναι διάφορον, πόσον ἀναντιρρήτως ἰσχυρότερος εἶναι ἐδῶ ὁ ψυχικὸς τόνος. Ἡ χειρονομία τοῦ Ἀθηναίου εἶναι καθαρῶς ἀποχαιρετιστήριος, ὁμοιάζει μὲ τὰς χειρονομίας τῶν ἐπικεφαλῆς πιστῶν τῶν ἀττικῶν ἀναθηματικῶν ἀναγλύφων, εἰς τὰ ὅποια οὗτοι εἰκονίζονται προσερχόμενοι διὰ νὰ τιμήσουν τὸν θεόν.

Εἰς τὸ ροδιακὸν ἀνάγλυφον ἡ κίνησις ἔχει προσλάβει διάφορον περιεχόμενον, ἐμφορεῖται ἀπὸ ἔντονον συναισθηματικὸν στοιχεῖον, ἀπὸ ἰσχυρὰν ἀνθρωπίνην συγκίνησιν. Νομίζει κανεὶς ὅτι τὴν ἐπομένην στιγμὴν ἡ Κριτὼ θὰ χαϊδεύσῃ τὴν Τιμαρίσταν², ἡ ὁποία (τὸ βλέπομεν καθαρὰ εἰς τὴν στροφὴν τῆς) φεύγει ἀπὸ τὸν κόσμον τὴν στιγμὴν αὐτήν.

Ὅπως δὲ ποτε ἡ ὁμοιότης τῆς χειρονομίας μαρτυρεῖ ἐξάρτησιν τοῦ τεχνίτου τῆς Κριτοῦς ἀπὸ ἀττικὰ πρότυπα, ἡ ὁποία ἄλλως τε καὶ εἰς τοὺς χρησιμοποιηθέντας τύπους ἔχει διαπιστωθῇ καθὼς καὶ εἰς τὴν ὅλην ἐργασίαν.

Αὐτὰ διὰ τὴν κίνησιν τῆς δεξιᾶς χειρὸς τῆς Κριτοῦς. Ἐπανερχομαι τώρα εἰς τὸ «θέμα» (Motiv) τοῦ ἐναγκαλισμοῦ. Εἶναι ἴσως περίεργον ὅτι ἀκόμη καὶ εἰς τὰ ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 4^{ου} αἰῶνος Ἀττικὰ ἐπιτύμβια, τὰ ὅποια δεικνύουν ἰσχυρὰς πλέον χειρονομίας, ἐκδηλοῦσας σφοδρὰ συναισθήματα καὶ πάλιν δὲν συναντῶμεν περιέργως τὸν ἐναγκαλισμόν. Ὁ λόγος εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, ὅτι ἡ ἐπιτύμβιος τέχνη τοῦ προχωρημένου 4^{ου} αἰῶνος ἐστερεῖτο τοῦ σχετικοῦ προτύπου ἀπὸ τὴν προηγηθεῖσαν ἐποχὴν τῶν ἡρεμωτέρων κινήσεων. Διότι, ὡς γνωστόν, οἱ καλλιτέχναι, πρὸ πάντων κατὰ τὰς παλαιότερας ἐποχάς, δὲν ἐβασίζοντο τόσον εἰς τὴν ἄμεσον ἀντιγραφὴν τῆς φύσεως καὶ τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τὴν ὁποίαν ἔχουν ἐν τούτοις διαρκῶς πρὸ ὀφθαλμῶν, ὅσον εἰς τὰ ἔργα τῶν παλαιότερων³. Μόνον οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ ἀνανεύνουν τὸ θεματολόγιον τῆς τέχνης. Καὶ ἡ χειρονομία τοῦ ἐναγκαλισμοῦ δὲν παρεστάθη, φαίνεται, εἰς κανὲν σημαντικὸν ἔργον, ὥστε νὰ γίνῃ κτῆμα τῆς ἀττικῆς τέχνης, αἰτία δὲ πρέπει νὰ ἦτο αὕτη ἀκριβῶς ἡ αἰσθησις τοῦ μέτρου καὶ τῆς ἁρμονίας, ἡ ὁποία ἦτο τόσον βαθέως ἐρριζωμένη εἰς τὴν ἀττικὴν ψυχὴν.

Μία μόνον ἀττικὴ στήλη τοῦ 4^{ου} αἰῶνος φαίνεται, ἐπιπολαίως ἐξεταζομένη, νὰ διαψεύδῃ τὴν ἀνωτέρω διαπίστωσιν: εἶναι ἡ στήλη τῆς Ἀσίας (κατὰ τὴν ἐπιγραφὴν), ἡ ὁποία ἀπόκειται εἰς τὸ Μουσεῖον τῶν Ἀθηνῶν⁴. Ἡ νεκρά, καθιστή, περιβάλλει τὸν μικρὸν υἱὸν τῆς, ὁ ὁποῖος καταφεύγει εἰς τὰ γόνατά τῆς, τείνων πρὸς αὐτὴν τὰς χεῖ-

¹ Antike, ἔ.ἀ. σ. 333 κ.ἐξ. Ἡ λήκυθος τῆς Μυρρίνης ἦτο ἄλλοτε εἰς τὴν οἰκίαν Βούρου, CONZE, Grabreliefs, II, 2, πίν. 242-3.

² Ὅπως ὀρθότατα ἐρμηνεύει ὁ JACOPI: «Sembra carizzare un' ultima volta l'omero fidato» βλ. JACOBSTHAL, ἔ.ἀ. σ. 15. Ὁ Χ. ΚΑΡΟΥΖΟΣ, ἔ.ἀ. σ. 109,

λέγει: Δὲν εἶναι ὅμως ἀττικὸ, ἀλλὰ ἰωνικὸ ἔργο ὅπως δείχνουν ἡ αἰσθηματικότης ἡ κάπως φανερώτερη παρὰ στὰ ἀττικά.

³ Βλ. S. REINACH, RA 1924, II σ. 64 κ.ἐξ.

⁴ CONZE, ἔ.ἀ. I, πίν. 26, ἀρ. 58.

ράς του. Ὁ ἐναγκαλισμὸς ὅμως τῆς Ἀσίας ἔχει τὴν ἰδίαν πρὸς τὸν ἐναγκαλισμὸν τῆς Ροδιακῆς Κριτοῦς σχέσιν, τὴν ὁποίαν ἔχει καὶ ἡ χειρονομία τῆς δεξιᾶς τοῦ ἀνδρὸς τῆς Μυρρίνης πρὸς τὴν ἀντίστοιχον χειρονομίαν τῆς Κριτοῦς. Ἡ χειρονομία δηλαδὴ τῆς Ἀθηναίας μητρὸς εἶναι τόσον συγκρατημένη, ὥστε ἡ νεκρὰ νὰ διατηρῇ ἀκέραιον αὐτὸν τὸν χαρακτήρα τοῦ «ἀπομεμακρυσμένου», τὸν ὁποῖον ἔχουν γενικῶς οἱ νεκροὶ εἰς τὰ ἀττικὰ ἐπιτύμβια. Ἄς σημειωθῇ δὲ ὅτι ὁ προβαίνων εἰς τὸν ἐναγκαλισμὸν εἶναι ἐδῶ ἡ νεκρὰ καὶ ὄχι τὸ ἐπιζῶν μέλος.

Πρέπει νὰ ὁμολογήσω ὅτι καὶ ἐκ τῆς Ρόδου δὲν γνωρίζω κανέν παρὰδειγμα ἐναγκαλιζομένων ἐπὶ ἐπιτυμβίων κατὰ τὸν 4^{ον} αἰῶνα. Εἶμαι ὅμως σχεδὸν βέβαιος ὅτι θὰ ὑπῆρχον τοιαῦτα. Διότι ἐν πρώτοις δὲν νομίζω ὅτι τὸ παρὰδειγμα τῆς Κριτοῦς δὲν θὰ εὔρε μμητάς, ἐνῶ ἀφ' ἐτέρου εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ 4^{ου} αἰῶνος ἡ ἐπαύξησις τοῦ στοιχείου τοῦ πάθους εἰς τὴν τέχνην εἶναι ὑπαίτιος διὰ τὴν δημιουργίαν ἀττικῶν ἀναγλύφων μὲ ἐξαιρετικῶς ζωηρὰς χειρονομίας, ὅπως εἶναι λ.χ. τὸ μέγα ὑπ' ἀριθ. 3612 τοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν¹, τὸ ἐν Λούβρῳ CONZE 307², τὸ ἐπίσης μέγα τοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν CONZE 337³ κλπ. Τοιαῦτα δὲ ἐπιτύμβια ἢ πάντως ἡ γενικωτέρα εἰς τὴν τέχνην ἔντασις τοῦ πάθους θὰ ἐπέδρασαν χωρὶς ἀμφιβολίαν καὶ εἰς τὴν τοπικὴν ροδιακὴν παραγωγὴν μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ἐκδήλωσιν τοῦ πραγματικοῦ χαρακτήρος τῶν καλλιτεχνῶν τῆς νήσου. Δυστυχῶς μέχρι στιγμῆς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ βεβαιώσωμεν τοῦτο μὲ μνημεῖα.

Ἐὰν ὅμως μᾶς λείπουν τὰ ἐπιτύμβια μνημεῖα, ἔχομεν εὐτυχῶς (ἂν καὶ ἀπὸ ἄλλας ἰωνικὰς περιοχάς) ἄλλας κατηγορίας μνημείων, εἰς τὰ ὁποῖα θὰ εἶναι εὐκόλον νὰ συνειδητοποιήσωμεν πόσον διάφορος εἶναι ἀπὸ τὸν ἡπειρωτικὸν ἑλληνικὸν κόσμον ὁ ἰωνικός (εἰς τὸν ὁποῖον ἀνήκει καὶ ἡ Ρόδος) καὶ εἰς τὸν τομέα τῶν ἐκδηλώσεων, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τομέα τῆς ἐργασίας⁴.

Ἐν παρὰδειγμα: Ἄς συγκρίνωμεν ἓν ἡμιτελὲς ἰωνικὸν ἀνάγλυφον τῆς Δήλου⁵, τὸ ὁποῖον μεταξὺ ἄλλων μορφῶν παρουσιάζει τὴν Κόρην καθημένην εἰς τὰ γόνατα τῆς Δήμητρος μετὰ τὴν ἀνοδὸν τῆς ἐκ τοῦ Ἄδου καὶ ἐναγκαλιζομένην αὐτὴν μὲ συγκίνησιν καὶ χαράν, μὲ ἓν ὅμοιον τὸ θέμα μαρμαρίνον περιόπτον σύμπλεγμα ἐξ Ἑλευσίνος, ἀττικόν⁶. Τὸ ἰωνικὸν ἔργον εἶναι παλαιότερον, τῶν ἀρχῶν τοῦ 4^{ου} αἰῶνος, τῆς ἐποχῆς ἀκόμη τοῦ «ῥωαίου Μειδιακοῦ» ρυθμοῦ, ἐνῶ τὸ ἀττικὸν φαίνεται νὰ εἶναι τῶν μέσων αὐτοῦ, τῆς ἐποχῆς κατὰ τὴν ὁποίαν ἐκδηλώνονται νέαι «πληθωρικάι» τάσεις εἰς τὴν τέχνην. Καὶ μολοντοῦτο αἱ ἐκδηλώσεις εἰς τὸ ἀττικὸν ἔργον εἶναι πλέον ἡρεμοί, ἢ δὲ Κόρη εὐδαιμόνως ἀναπαύεται εἰς τὴν ἀγκάλην τῆς Δήμη-

¹ CONZE, *ἐ.δ.* I, πίν. 78, ἀρ. 320. DIEPOLDER, *Grabreliefs*, πίν. 47.

² Πίν. 73.

³ Πίν. 85.

⁴ Διὰ τὴν διάφορον ἐργασίαν ὑπάρχει ἡ βασικὴ μελέτη τοῦ PFUHL, *Spätionische Plastik*, ἐν *JdI* 1935, σ. 9 κ.ἐξ.

⁵ Δεικνύον πάντως ἰσχυρὰν ἀττικὴν ἐπίδρασιν.

PICARD, *BCH* 1931 σ. 11-25, πίν. 1 καὶ Manuel III, σ. 240, εἰκ. 79.

⁶ FURTWÄGLER, *AM* 1895, σ. 358-9 καὶ *Masterpieces*, 1895, σ. 461. PICARD, Manuel III, σ. 166. Ὁ FURTWÄGLER παρωμοίᾳζε μὲ τὴν ἐπὶ τῶν γονάτων τῆς Ἀγίας Ἀννης καθημένην Παναγίαν ἐπὶ ἔργων τῆς Ἱταλικῆς Ἀναγεννήσεως.

τρος, κατὰ τρόπον, ὁ ὁποῖος ὑπενθυμίζει γνωστὰς ἀττικὰς κλασσικὰς παραστάσεις τοῦ 5^{ου} αἰῶνος, λ.χ. τοῦ Παρθενῶνος¹, τοῦ Ἐρεχθεῖου² κλπ.

Ἀντιθέτως εἰς τὸ ἀνάγλυφον τῆς Δήλου ἡ συγκινητικὴ αὐθόρμητος χειρονομία τῆς Κόρης καὶ ἡ πλησίασις τῆς κεφαλῆς τῆς πρὸς τὴν κεφαλὴν τῆς μητρὸς, τὴν ὁποίαν βλέπει μὲ ἀγάπην εἰς τοὺς ὀφθαλμούς (ὅπως ἄλλωστε καὶ ἐκείνη τὴν Κόρην), δεικνύουν ποῖος εἶναι ὁ πραγματικὸς χαρακτήρ τοῦ Ἴωνος³.

Ἐὰν δὲν ἔχομεν ὅμως Ροδιακὰ ἐπιτύμβια παραδείγματα ἀπὸ τὸν 4^{ον} αἰῶνα, ἔχομεν εὐτυχῶς μέχρι στιγμῆς ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον τρία ροδιακὰ ἐπιτύμβια, τὰ ὁποῖα παρουσιάζουν τὸν ἐναγκαλισμὸν καὶ μάλιστα εἰς ἔντασιν fortissimo.

Τὸ πρῶτον ἐξ αὐτῶν εἶναι ἤδη δημοσιευμένον ὑπὸ τοῦ LAURENZI εἰς τὸ περιοδικὸν *Clara Rhodos*⁴, εἰκονίζει δὲ δύο συζύγους (τὸν Εὐτυχον καὶ τὴν Ἀγαθάριον, κατὰ τὴν ἐπιγραφὴν), οἱ ὁποῖοι ρίπτονται περιπαθῶς ὁ εἰς εἰς τὴν ἀγκάλην τοῦ ἄλλου (πίν. 27α). Πόσον τεραστία εἶναι ἡ ἀπόστασις, ἡ ὁποία χωρίζει τὴν σκινην αὐτὴν ἀπὸ ὁ,τιδήποτε ἐγνωρίσαμεν εἰς τὴν κλασσικὴν ἀττικὴν τέχνην, ἀκόμη καὶ τοῦ προχωρημένου 4^{ου} αἰῶνος, γίνεται ἀμέσως καταφανὲς εἰς τὸν καθένα. Ἀκόμη καὶ ἡ χειρονομία τῆς Ροδιακῆς Κριτοῦς εἶναι σχεδὸν διστακτικὴ ἂν συγκριθῇ μὲ τὸν βίαιον ἐναγκαλισμὸν τῶν δύο συζύγων τοῦ ἑλληνιστικοῦ ροδιακοῦ ἀναγλύφου, ὅπως διστακτικαὶ σχεδὸν δύνανται νὰ ὀνομασθῶν καὶ αἱ χειρονομίαι τῶν ἀττικῶν ἐπιτυμβίων τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 4^{ου} αἰῶνος. Ὁ ὀφθαλμοφανὴς κλασσικιστικὸς χαρακτήρ τῶν πτυχῶν τῶν ἐνδυμάτων τῶν ροδιακῶν μορφῶν προδίδει ὅτι εὐρισκόμεθα εἰς τὸ λυκαυγὲς τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ, ἂν ἐξαιρεθῇ οὗτος, ἡ ροδιακὴ παράστασις φέρει ἀκόμη πολὺ ἔντονον τὴν ἑλληνιστικὴν σφραγίδα. Διὰ τῆς ἰσχυρᾶς συγκλίσεως τῶν γραμμῶν τῶν ράχων, ἡ ὁποία ἄλλοτε ὑπεγραμμίζετο ἀκόμη περισσότερον διὰ τῆς ἐνώσεως τῶν (σήμερον ἐλλειπουσῶν) κεφαλῶν, ἀπηρτίζετο γενικῶς τριγωνικὸν σχῆμα. Ἐὰν τὴν παράστασιν φαντασθῶμεν περίοπτον, τὸ σχῆμα θὰ ἦτο πυραμιδοειδές. Εἶναι δὲ γνωστὸν πόσον προσφιλεῖς ἦσαν αἱ πυραμιδοειδεῖς κατασκευαὶ εἰς τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον καὶ μάλιστα τὴν προχωρημένην. Ὁ τεχνίτης τοῦ λοιποῦ ἐμιμήθη ἀσφαλῶς παλαιότερον πρότυπον, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ ἔγινεν εἰς τὸν 2^{ον} ἀκόμη αἰῶνα, εἰς τὰς ἀρχὰς τῆς ὑστερᾶς ἑλληνιστικῆς περιόδου, ὅπως προδίδει ἡ μεγάλη ὀρμὴ καὶ κίνησις τῶν μορφῶν, ἡ ὁποία φέρει εἰς τὸν νοῦν τὸν «φυγοκεντρισμὸν» τοῦ ἀρχαίου «ροκοκό».

Εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Ρόδου ὅμως ὑπάρχουν καὶ ἄλλαι δύο παρόμοιαι παραστάσεις ἐπὶ ἐπιτυμβίων στηλῶν. Καὶ αἱ δύο ἀπεικονίζονται ἐδῶ διὰ πρώτην φοράν. Τῆς μιᾶς ἐξ αὐτῶν ἔγινε σύντομος μόνον μνεία ὑπὸ τοῦ Ἰταλοῦ DI VITA εἰς ὑποση-

1 Ἡ Ἀφροδίτῃ ἀνακεκλιμένη εἰς τὴν ἀγκάλην τῆς Διώνης, SMITH, πίν. 5.

2 STEVENS κλπ. *The Erechtheum*, πίν. 40, ἀρ. 11 καὶ πίν. 44, ἀρ. 84.

3 Ὀλίγας δεκαετηρίδας ἀργότερον ὁ Σκόπας ἀπὸ τὴν Πάρον καὶ ὁ Βρύαξις ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴν ἐπέβαλον ὀριστικῶς τὸ ἰωνικὸν συναίσθημα καὶ πάθος εἰς τὴν τέχνην. Ὁ PFUHL, ἔ.δ. σ. 33, δίδει ἓν παράδειγμα τῆς

ὀρμῆς αὐτῆς ἀπὸ τὴν ἀρχαίῃ ἀκόμη ἐποχῇ: Τὸ ἀνάγλυφον μὲ τὸν χορὸν τῶν γυναικῶν ἀπὸ τὸ Καράκιοι τῆς Μιλήτου τὸ ἀποκείμενον εἰς τὸ Βρετανικὸν Μουσεῖον (περίπου 540 π.Χ.) BR.-BR. 101b καὶ BrMC, *Sculpt.* 1928, I, 1, πίν. 17.

4 IX, σ. 100 κ.ἐξ. εἰκ. 67. Ὑψ. 0.88. Πλ. 0.42.

Εὐτύχον Λαδικέως | καὶ τῆς γυναικὸς αὐ(τοῦ) | Ἀγαθάριον Ἀλεξανδρίδος ΜΕ

μείωσιν ἄρθρου του ἐν *Archaeologia Classica* τοῦ 1949¹. Ἡ στήλη εὑρέθη τὸ 1948 εἰς τὴν μικρὰν πλησίον τῆς Ρόδου κειμένην νῆσον Τήλον ὑπὸ τοῦ συναδέλφου κ. Σ. Χαριτωνίδου, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ καὶ ἐντεῦθεν διὰ τὴν ἄδειαν φωτογραφίσεως καὶ πρώτης δημοσιεύσεως. Παριστάνονται δύο γυναῖκες, αἱ ὁποῖαι ἐναγκαλιζονται ἀλλήλας (πίν. 27β). Τὰ ἐνδύματά των εἶναι πολύπτυχα καὶ βαρέα, τῆς ἀριστερᾶς δὲ τὸ ἱμάτιον ἀφήνει νὰ διαφανοῦν αἱ πτυχαὶ τοῦ χιτῶνος ὑπ' αὐτὸ κατὰ τὸν συνήθη τρόπον τῶν ἐλληνιστικῶν «ἐνδυμάτων τῆς Κῶ». Τὸ πάθος τῆς σκηνῆς ἐκδηλώνεται ἐδῶ ὅχι τόσον μὲ τὴν ὀρμητικὴν κίνησιν τῶν μορφῶν, ὅσον μὲ τὴν πληθωρικότητα τῶν σωμάτων καὶ τῶν ἐνδυμάτων καὶ μὲ τὸν ἰδιαιτέρως ἀξιοσημεῖωτον τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον κολλοῦν τὰ σώματα (βλ. λ.χ. τοὺς μηρούς). Ὁ τεχνίτης λοιπὸν τοῦ ἀναγλύφου ἦτο πιστὸς εἰς τὴν παράδοσιν τοῦ «μπαρόκ» τοῦ 2^{ου} αἰῶνος π.Χ. Ἡ γυνὴ ἀριστερὰ λ.χ. εἶναι τοῦ τύπου τοῦ ἀκεφάλου γυναικείου ἀγάλματος τοῦ Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως ἐκ τῆς Μαγνησίας, τὸ ὁποῖον ἀνήκει εἰς τὰ μέσα τοῦ 2^{ου} π.Χ. αἰ.². Αὐτὸ τοῦτο τὸ ἀνάγλυφον ὅμως εἶναι τοῦ 1^{ου} π.Χ. αἰ., ὅπως μαρτυροῦν οἱ ἐπιγραφικοὶ χαρακτήρες καὶ ἡ τεχνοτροπικὴ ἀπόδοσις τῶν ἐνδυμάτων, τῶν ὁποίων αἱ πτυχαὶ εἶναι πλέον ἐλάχιστα πλαστικά, ἰσχυρῶς γραμμικά³.

Ἡ τρίτη παράστασις εἶναι ἐπὶ ἀγνώστου εἰσέτι ἐπιτύμβιου στήλης (πίν. 27γ)⁴. Ἡ ἀξία τῆς ἔγκειται εἰς τὸ ὅτι ὅχι μόνον προσθέτει νέον παράδειγμα τοῦ ἐξεταζομένου τύπου, ἀλλ' ὅτι σώζει καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἐναγκαλιζομένων, οἱ ὁποῖοι, ὅπως καὶ εἰς τὴν πρώτην στήλην, εἶναι ἀνὴρ καὶ γυνή. Ἐξαιρετικῶς εὐγλωττος μάρτυς τοῦ ἰσχυροῦ ψυχικοῦ πόνου εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον αἱ κεφαλὰὶ σφίγγονται εἰς τὸν ὦμον τῆς ἐτέρας μορφῆς.

Εἰς τὰς δύο ἐκ τῶν ἀνωτέρω περιπτώσεων τὰ ἐπιτύμβια μᾶς παρουσιάζουν ἐν ἀνδρόγυνον, τὸν ἄνδρα δεξιὰ, τὴν γυναῖκα ἀριστερὰ. Τὸ τρίτον παρουσιάζει δύο γυναῖκας. Αἱ στάσεις καὶ εἰς τὰ τρία ἐπιτύμβια εἶναι γενικῶς αἱ αὐταί. Τὸ πρῶτον μάλιστα καὶ τὸ τρίτον ἀνάγλυφον ἔχουν ἐξαιρετικῶς παρομοίας στάσεις καὶ ἐνδυμασίας. Λογικὸν εἶναι λοιπὸν τὸ συμπέρασμα ὅτι εἰς τὰ δύο αὐτὰ ἐπιτύμβια ὑπόκειται κοινὸν πρότυπον. Τοῦτο πρέπει νὰ ἦτο ἀνιδρυμένον εἰς τὴν Ρόδον. Πράγματι, οὐδαμοῦ ἄλλου διεπίστωσα, ἀκόμη καὶ εἰς τὴν ἐλληνικὴν ἀνατολήν, τὴν παρουσίαν τοῦ συμπλέγματος αὐτοῦ. Οἱ χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου ἐκείνου θὰ πρέπει νὰ ἦσαν, ὅπως εἵπομεν προηγουμένως, τὸ β' ἡμισυ τοῦ 2^{ου} αἰῶνος, ἥτοι ἡ ἐποχὴ τοῦ ἀρχαίου ροκοκό. Ἀλλὰ καὶ τὸ ἐκ Τήλου ἀνάγλυφον πρέπει νὰ ἐμπνέεται, ὅπως ἐλέγχθη ἀνωτέρω,

1 B.E. 189. Σ. 13, σημ. 5. "Υψ. 0.96. Πλ. 0.49, Εἰς τὸ μέτωπον τῆς πλίνθου:

Ἀ/γαθόκλεα

Ἀ/πολλωνίου

καὶ παρ' αὐτὴν ἄλλη μὲ μικροτέρους χαρακτήρας. Πιθανῶς ἡ δευτέρα αὕτη ἐπιγραφή ἀνήκει εἰς μεταγενεστέραν χρῆσιν τῆς στήλης:

Μενεστρα[

Μενεο[

Κριδία

Γυνὰ δὲ

Διονυσ[

2 SCHFIDE, Meisterwerke der Türkischen Mu-

seen, πίν. 22. WATZINGER, Magnesia, πίν. 9, σ. 185. KRAHMER, RM 1923-4, σ. 180. HORN, Gewandstatuen, σ. 64-5.

3 Πρβλ. λ.χ. τὸ εἰς τὰ περὶ τὰ 100 π.Χ. ἔτη ἀνήκον ἀγάλμα τῆς Τεγέας, HORN, Gewandstatuen, πίν. 28, 3, καὶ μερικὰ ἄλλα τοῦ προώμου 1^{ου} αἰῶνος π.Χ. αὐτόθι, πίν. 39, 1-3 καὶ σ. 80 κ.εξ. Ἐπίσης βλ. τὸ ἐπιτύμβιον ροδιακὸν ἀνάγλυφον Cl. Rh. IX, σ. 99, εἰκ. 65 καὶ τὰ ἀγάλματα τῆς Κῶ (α) Cl. Rh. IX, πίν. IX (β) αὐτόθι, εἰκ. 30 κακῶς χρονολογεῖται εἰς τὰ τέλη ἀκόμη τοῦ 2^{ου} αἰ. Βλ. καὶ Magnesia, εἰκ. 199 καὶ 200.

4 "Υψ. 0.303. Πλ. 0.283.

ἀπὸ ἔργου τοῦ 2^{ου} αἰῶνος, παλαιότερου ὅμως τοῦ πρωτοτύπου τῶν δύο ἄλλων ἀναγλύφων, ἀνήκοντος ἀκόμη εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ ἀρχαίου μαρμάκου.

Ὅλα αὐτὰ μᾶς ἀποδεικνύουν ὅτι εἰς τὴν Ρόδον ὑπῆρχεν ἀφθονία ἐπιτυμβίων μνημείων μὲ θέμα ἐναγκαλιζομένας μορφάς, τὰ ὅποια ἠκολούθουν παλαιὰν τοπικὴν παράδοσιν. Ἄν ἀποκλείεται δὲ τὸ ἀρχέτυπον ὄλων τῶν ἐν λόγῳ παραστάσεων, τὸ ἀποτελοῦν τρόπον τινὰ τὸν συνδετικὸν κρίκον μεταξὺ αὐτῶν καὶ τῶν ἔργων τῆς παλαιότερας σειρᾶς (Κριτοῦς), νὰ ἦτο ζωγραφικόν τι ἔργον τῆς Ρόδου, προῖον τῆς διασήμευ Ροδιακῆς σχολῆς.

Εἶναι ἐνδιαφέρον τώρα νὰ μελετήσωμεν ποῖαι εἶναι αἱ ἐκδηλώσεις εἰς τὰ μεταγενέστερα ἐπιτύμβια τῶν Ἀθηναίων. Ἐναγκαλιζομένους συναντῶμεν ἐνίοτε εἰς μερικὰ αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς ἀττικὰ ἐπιτύμβια. Ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὰς στήλας CONZE 1879 καὶ 1880¹ καὶ CONZE 1883². Εἰς τὴν πρώτην ἐξ αὐτῶν παριστάνεται ἐν καθήμενον ζεῦγος, ὁ ἀνὴρ περιβάλλει τὴν γυναῖκα. Εἰς τὴν δευτέραν καὶ τὴν τρίτην εἰκονίζονται δύο καθήμεναι γυναῖκες, ἡ μία περιβάλλει τὴν ἄλλην. Ἐνα ἄλλον τύπον ἐναγκαλισμοῦ παρουσιάζει μία σειρὰ ρωμαϊκῶν ἐπιτυμβίων³ μὲ δύο μορφάς, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ μία συμπλέκει τὰς χεῖρας περὶ τὸν ὦμον τῆς ἄλλης⁴.

Ἄλλ' ὁ ἐναγκαλισμὸς εἰς καμμίαν ἀπὸ αὐτὰς τὰς περιπτώσεις δὲν πλησιάζει τὴν δύναμιν τῆς ἐκφράσεως τοῦ Ροδιακοῦ ἐναγκαλισμοῦ. Αἱ ἀττικαὶ χειρονομίαι εἶναι τυπικαὶ καὶ ἄσχετοι πρὸς τὸν πόνον τοῦ θανάτου. Οὕτω αἱ τῆς πρώτης κατηγορίας τῶν προαναφερθέντων μνημείων ἐκπηγάζουν ἀπὸ τὴν πλουσίαν ἐρωτικὴν εἰκονογραφίαν τῆς ἐποχῆς (ἡ ὁποία καὶ αὐτὴ, σημειωτέον, τροφοδοτεῖται κατὰ τὸ πλεῖστον ἀπὸ τὸν μικρασιατικὸν ἢ τὸν ἰταλιωτικὸν κόσμον). Ἐπὶ παραδείγματι ὑπενθυμίζω ὅτι ἡ παράστασις τοῦ ἐπιτυμβίου CONZE 1879 ὁμοιάζει μὲ τὴν κεντρικὴν σκηνὴν τῶν Ἀλδοβρανδινείων γάμων⁵ ὥς καὶ μὲ διάφορα πῆλινα εἰδῶλια τῆς ἐλληνιστικῆς περιόδου⁶. Ἀνάλογα ἰσχύουν καὶ διὰ τὰς στήλας CONZE 1880 καὶ CONZE 1883.

Ἀφ' ἑτέρου ἡ χειρονομία τῆς ἀριστερᾶς γυναικὸς ἐπὶ τῆς δευτέρας σειρᾶς τῶν ἐπιτυμβίων (ἦτοι CONZE 1939-1943, ὥς καὶ τῶν παρομοίων νεοαττικῶν διακοσμητικῶν ἔργων) δὲν εἶναι, ὅπως φαίνεται, εἰμὴ παραλλαγὴ παλαιότερου ἰγνωστοῦ κλασσικοῦ «θέματος», τὸ ὅποιον παρουσιάζει τὴν μίαν μορφήν στηρίζουσαν τὴν μίαν ἐκ τῶν χειρῶν εἰς τὸν ὦμον τῆς ἄλλης⁷ ἢ δὲ ὅλην στάσιν τῆς γυναικὸς αὐτῆς, καθὼς καὶ ὁ τρόπος ἐνδυμασίας τῆς, ὑπενθυμίζει ἰσχυρῶς τὴν ὁρθὴν Ὑγείαν τοῦ γνωστοῦ Σκοπαδείου συμπλέγματος μὲ τὸν καθήμενον Ἀσκληπιόν⁸.

1 Εἰς πῖνακα 400.

2 Εἰς πῖνακα 401, στήλη Ἰατρικῆς.

3 CONZE 1939-1943, πίν. 418. Ὁ τύπος ἀπαντᾷ ἐνίοτε καὶ εἰς διακοσμητικὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα, ὅπως λ.χ. τὸ προστομαῖον Albani, ἀρ. 74, βλ. κατωτέρω.

4 Κατάλογον δίδει ὁ HAUSER εἰς Die Neuattischen Reliefs, σ. 141 κ.ἐξ. Βλ. καὶ ARNDT, La Glyptothèque Ny-Carlsberg, σ. 140, εἰκ. 74-5. AMELUNG, Vat. Kat. II, σ. 605 καὶ RM 1909, σ. 189 κ.ἐξ. (νεοαττικόν, γνωστὸν μόνον ἐκ σχεδιογραφήματος εἰς Windsor). HAUSER, JdI 1889, σ. 255 κ.ἐξ. (θρόνος

εἰς Παλέρμον). HELBIG³ II, σ. 399-400, ἀρ. 1827. EA 3517 (Albani). SPEIER, RM 1932, σ. 86-7. KLEINER, Tanagrafiguren, σ. 248. NEUTSCH, Studien zur Vortanagraisch-Attischen Koroplastik, σ. 26.

5 Βλ. λ.χ. PFUHL, MuZ, 709. SWINDLER, Ancient Painting, εἰκ. 531 κ.ἐξ.

6 Λ.χ. τὰ WINTER, II, σ. 232, 3, σ. 233, 1, 3 κ.λπ.

7 Βλ. SPEIER, RM 1932, πίν. 1 κ.ἐξ.

8 Βλ. NEUTSCH, ἑ.ἀ. πίν. 12 κ.ἐξ. καὶ σ. 22 κ.ἐξ. Ὁ κάπως précieux χαρακτήρ τῶν συμπλεκόμενων χειρῶν,

Τὰ Ἀττικὰ ἐπιτύμβια λοιπὸν τῆς μεταγενεστέρας περιόδου περιορίζονται εἰς τὴν ἀπόδοσιν τύπων τῆς παλαιότερας τέχνης, οἱ ὅποιοι οὐδεμίαν σχέσιν ἔχουν μὲ τὸν θάνατον. Σποραδικῶς ἀκούονται καὶ μερικοὶ τρυφερώτεροι τόνοι, ὅπως λ.χ. εἰς τὸ ἐπιτύμβιον τῆς Μίλησίας¹, ἀλλ' οὐδαμοῦ, ἐφ' ὅσον γνωρίζω, συναρπάζονται οἱ τεχνῖται τῶν εἰς τὴν ἀπεικόνισιν σκηνῶν βιαίου πάθους.

Διὰ τὴν συμπληρωθῆ ὅμως ἡ εἰκὼν τῆς Ἀττικῆς στάσεως εἰς τὸ θέμα τῶν χειρονομιῶν τῶν νεκρικῶν μορφῶν πρέπει νὰ μνημονευθῇ ἓν ἀκόμη, περίοπτον αὐτὴν τὴν φορὰν, ἔργον τῆς νεοαττικῆς κλασικιστικῆς τέχνης τῆς πρώιμου αὐτοκρατορικῆς περιόδου. Τὸ ἔργον αὐτὸ εἶναι τὸ γνωστὸν σύμπλεγμα τοῦ «Ὁρέστου καὶ τῆς Ἥλέκτρας» τῆς ἐν τῷ μουσεῖῳ τῶν Θεσμῶν τῆς Ρώμης συλλογῆς Ludovisi², τὸ ὅποιον ὑπογράφει ὁ κλασικιστὴς γλύπτης Μενέλαος, μαθητὴς τοῦ Στεφάνου, ἐργασθεὶς ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Αὐγούστου. Τὸ ἔργον ἦτο ἐπιτύμβιον, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ κουρὰ τῆς «Ἥλέκτρας» καὶ ἡ παρουσία μιᾶς Ἀττικοῦ σχήματος στήλης, χρησιμευούσης ὡς στήριγμα τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους τοῦ νέου καὶ ὑπογραμμίζουσας ὅχι μόνον τὸν νεκρικὸν χαρακτῆρα τοῦ ἔργου³ ἀλλὰ καὶ τὸ ὅτι ὁ νέος εἶναι ὁ νεκρὸς.

Εἰς τὴν σύνθεσιν λοιπὸν τοῦ ἔργου δὲν δύναται νὰ ἀρνηθῇ κανεὶς ὅτι ὑπάρχει ροὴ καὶ ρυθμός, ἀλλ' ἡ κίνησις τῶν βραχιόνων, πρὸ πάντων τοῦ νέου καὶ ἡ ὅλη του στάσις⁴, εἶναι ψυχρά, ἐπιδεικτική, θεατρική, ὁ καλλιτέχνης του δηλαδὴ ὅχι μόνον ἐδανείσθη παλαιότερα «θέματα», προσπαθήσας, ἀνεπιτυχῶς κατὰ τὸ πλεῖστον, νὰ τὰ ἐναρμονίσῃ εἰς τὴν σύνθεσιν, ἀλλὰ προσέδωκεν εἰς τὴν μορφήν καὶ πολλὴν πεποιθήσιν, δηλαδὴ τὴν γνῶσιν ὅτι συγκεντρώνει τὴν προσοχὴν τοῦ θεατοῦ. Μὲ τὸν νοῦν λοιπὸν εἰργάζετο ὁ Μενέλαος καὶ ὅχι μὲ τὸ αἶσθημα καὶ τὴν φαντασίαν, οὕτω δὲ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἐλάχιστα πειστικὸν καὶ ἱκανοποιητικόν (παρ' ὅλον ὅτι ἡ «Ἥλέκτρα» εἶναι κάπως καλυτέρα) καὶ μᾶς ἀφήνει σχεδὸν ἀσυγκινήτους, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὰ ἔργα τῶν νεωτέρων συναδέλφων του Canova καὶ Thorwaldsen.

Εἶναι ἴσως πιθανὸν ὅτι τὸ σύμπλεγμα τοῦ «Ὁρέστου καὶ τῆς Ἥλέκτρας» καθὼς καὶ ἄλλα παρόμοια, τῶν ὁποίων σώζεται μόνον ἡ ἑκατέρω τῶν μορφῶν⁵, ἐνεπνεύσθη ὁ Ἰταλιώτης αὐτὸς καλλιτέχνης ἀπὸ παλαιότερα ὑστεροκλασσικὰ ἐπιτύμβια περίοπτα ἔργα τοῦ Τάραντος⁶, ὅπου αἱ μορφαὶ θὰ συνεδέοντο ἀσφαλῶς καλύτερον καὶ τὸ αἶσθημα θὰ ἦτο πηγαῖον· ἐπειδὴ ὅμως τίποτε σχεδὸν ἀπὸ αὐτὰ δὲν γνωρίζομεν, προτιμῶ νὰ ἐπανέλθω εἰς τὰ ταπεινὰ Ροδιακὰ ἀνάγλυφα, τὰ ὁποῖα φανερόνουν

ὅπως καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ὅλα τὰ ἐν λόγῳ ἀνάγλυφα εἶναι μεταγενέστερα, ὑποδηλοῦν ὅτι ἡ ἀντιγραφομένη μορφή δὲν ἀνάγεται εἰς κλασσικὸν πρότυπον, ἀλλ' εἰς ἔργον τῆς νεοαττικῆς τέχνης, τὸ ὅποιον θὰ ἀπετέλει τρόπον τινὰ τὸν συνδετικὸν κρίκον μὲ τὴν Ὑγίαν τοῦ Σκόπα.

1 CONZE, 1854, πίν. 392.

2 FRIEDERICH-S-WOLTERS, Gipsabgüsse, ἀρ. 1560. FURTWÄNGLER, Sammlung Sabouroff, σ. 50-I. HELBIG³ 1314. BR.-BR. 309. ARNDT, EA 258-61. LIPPOLD, Gr. Pl. 386, πίν. 135, 4. BORDA, La Scuola di Pasiteles, σ. 94 κ.ξξ.

3 BORDA, ἔ.δ. σ. 96.

4 Βλ. τὰς παρατηρήσεις τοῦ FURTWÄNGLER, ἔ.δ. σ. 51, σημ. 1: Ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνου νὰ δώσῃ ὅσον δυνατόν περισσότερον τὴν προσθήαν ὅσιν τῶν εἰκονιζομένων εἶχεν ὡς ἀποτέλεσμα καὶ αἱ δύο μορφαὶ νὰ στραφοῦν μὲ τὸν ἄξονά των πρὸς τὰ ἔξω, περισσότερον ἢ ὅσον εἶναι φυσικὸν νὰ συμβαίνοι ὅταν συναντῶνται δύο πρόσωπα.

5 BORDA, ἔ.δ. σ. 108-110. Ἄγαλμα κόρης εἰς P. Doria, εἰκ. 22-4, ἄγαλμα γυνουῦ νέου, αὐτόθι, εἰκ. 25-7 κλπ.

6 BORDA, ἔ.δ. σ. 101-2. Κατὰ τοὺς FURTWÄNGLER, HELBIG, ARNDT κλπ. τὸ σύμπλεγμα ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν ἀττικὴν τέχνην τοῦ 4ου αἰ. (ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα).

ἐν γνησιώτερον αἶσθημα. Ὁ πόνος, τὸν ὁποῖον ἐκφράζει ὁ «τελευταῖος ἀσπασμός» εἰς τὰ ἐν λόγῳ ἐπιτύμβια, δὲν ἔχει τίποτε τὸ ὅμοιον εἰς τὰ ἀττικά ἔργα. Εἶναι γνησία ἐκδήλωσις τοῦ χαρακτήρος τοῦ Ροδιακοῦ κόσμου, ὁ ὁποῖος δὲν κεῖται μακρὰν τῆς Ἀσίας. Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθές ὅτι ἡ Ροδιακὴ τέχνη, καίπερ ἀνήκουσα εἰς τὸν ἀσιατικὸν γενικῶς κύκλον, δὲν φέρει ὅμως τόσον ἔντονον τὴν σφραγίδα τοῦ «μπαρόκ» κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον, ὅσον ἡ καθ'αυτὸ μικρασιατικὴ, τοῦτο δὲ τὸ διαπιστώνει καὶ εἰς τὸν ροδιακὸν ρητορικὸν λόγον ὁ ΚΟΪΝΤΙΛΙΑΝΟΣ¹, ὅπωςδὴποτε ὅμως ἐν εἶναι βέβαιον, ὅτι εἰς τὰς ἀκτὰς τῆς Ρόδου ἐκσποῦν, ἔστω καὶ ἐξησθενημένα κάπως, τὰ μεγάλα κύματα τοῦ Ἀσιατικοῦ πάθους. Δι' αὐτὸ καὶ ἀρμόζει νὰ ἐνθυμηθῶμεν τί λέγει ὁ αὐτὸς πάλιν ΚΟΪΝΤΙΛΙΑΝΟΣ ὅταν ὁμιλῇ διὰ τὸν Ἀσιατικὸν λόγον²: *quod Attici limati quidam et emuncti, nihil inane aut redundans ferebant, Asiana gens tumidior alioqui atque jactantior vaniore etiam dicendi gloria inflata est.*

Οἱ λόγοι τοῦ Κοϊντιλιανοῦ ἔχουν βεβαίως κάποια ὑποτιμητικὴν ἀπόχρωσιν. Τὴν τέχνην ὅμως τῆς Ἑλληνικῆς Ἀσίας δὲν εἶναι ὀρθὸν νὰ ἀξιολογήσωμεν τόσον χαμηλά, διότι ὁ Ἀσιατικὸς ὄγκος ἔχει νὰ παρουσιάσῃ ἀριστουργήματα, ὅπως εἶναι λ.χ. ἡ μεγάλη Περγαμηνὴ ζωφόρος καὶ τόσα ἄλλα, καὶ φυσικὰ καὶ ἐν πλῆθος ἄλλων μετριοτέρων, ἀλλὰ δροσερῶν ἔργων.

Ἐὰν πάντως ἡ ἰδία ἡ Ἀσία δὲν μᾶς διέσωσε μέχρι τοῦδε καμμίαν συγκινητικὴν σκηνὴν τοῦ εἶδους τὸ ὁποῖον παρουσιάζουν τὰ Ροδιακὰ ἐπιτύμβια, ὁ λόγος εἶναι χωρὶς ἀμφιβολίαν ὅτι ἔλειπεν ἀπὸ τὴν καθ'αυτὸ Ἀσιατικὴν τέχνην ὁ σχετικὸς τύπος. Εἰς τὴν Ρόδον τὸ «θέμα» τοῦ ἐναγκαλισμοῦ εἰς τὰ ἐπιτύμβια ἔχει μακρὰν ἱστορίαν, ὅπως εἶδομεν: φθάνει εἰς τὸν 5^{ον} ἀκόμη αἰῶνα· τὴν ἐντονωτέραν του ἐκφρασιν ὅμως λαμβάνει κατὰ τὴν ὑστάτην ἑλληνιστικὴν περίοδον, ἀφοῦ διήλθεν ἀσφαλῶς ἀπὸ πολλοὺς ἐνδιαμέσους σταθμούς, ὁ καθεὶς τῶν ὁποίων θὰ προσέθετεν ὅπωςδὴποτε κάτι εἰς τὸ ἐκάστοτε παραλαμβανόμενον σχῆμα. Οἱ πλείστοι ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς σταθμοὺς μᾶς λείπουν δυστυχῶς. Ἄς ἐλπίσωμεν ὅτι τὸ μέλλον κάποτε θὰ δεχθῇ νὰ μᾶς ἀποκαλύψῃ μέρος τοῦλάχιστον αὐτῶν.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Σ. ΔΟΝΤΑΣ

¹ Inst. Orat. XII 10, 19.

² ἔ.δ. XII 10, 17. Βλ. τὸ ἄρθρον τῆς MARGIT FALKNER εἰς ÖJh 1946, σ. 1 κ.ἐξ. Ἀσιανὸς ζῆλος und der Pergamon-Fries, ὅπου διακρίνονται τὰ στοιχεῖα

τοῦ Ἀσιανισμοῦ τόσον εἰς τὸν λόγον, ὅσον καὶ εἰς τὴν τέχνην. Ἐκ τούτων ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον ἐδῶ κυριαρχεῖ εἶναι ἡ ἔμφασις (τὰ ἄλλα εἶναι ὁ ἀστεῖσμός καὶ ὁ ὑπερβολικὸς ρεαλισμός).



Ἀνάγλυφα Μουσείου Ρόδου.

