

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ  
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ  
ΔΕΛΤΙΟΝ

ΤΟΜΟΣ 21 (1966)

ΜΕΡΟΣ Α' - ΜΕΛΕΤΑΙ

ΑΘΗΝΑΙ, 1967



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ  
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ

# ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ

ΤΟΜΟΣ 21 (1966)

*ΜΕΡΟΣ Α' — ΜΕΛΕΤΑΙ*

ΑΘΗΝΑΙ, 1967

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΓΕΝΙΚΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ  
ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ

1. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 16 (1960). 'Αθήναι, 1962.
2. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 17 (1961/62). 'Αθήναι, 1963.
3. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 18 (1963). 'Αθήναι, 1964 - 65.
4. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 19 (1964). 'Αθήναι, 1967.
5. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 20 (1965) (ὑπὸ ἐκτύπωσιν).
6. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 21 (1966) (ὑπὸ ἐκτύπωσιν).
7. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 1 (1915), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
8. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 2 (1916), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
9. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 3 (1917), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
10. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 4 (1918), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
11. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 5 (1919), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.
12. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον 6 (1920/21), φωτομηχανικὴ ἀνατύπωσις.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ

1. Μ. 'Ανδρονίκου — Χ. Μακαρόνα — Ν. Μουτσοπούλου — Γ. Μπακαλάκη, Τὸ 'Ανάκτορο τῆς Βεργίνας. 'Αθήναι, 1961.
2. Κ. Χ. Φατούρου, Πατμιακὴ 'Αρχιτεκτονικὴ. 'Ο ναὸς τῶν 'Αγίων 'Αποστόλων. 'Αθήναι, 1962.
3. 'Ι. Δ. Τριανταφυλλίδη, Στοιχεῖα φυσικοῦ φωτισμοῦ τῶν Βυζαντινῶν 'Εκκλησιῶν. 'Αθήναι, 1964.
4. 'Α. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ 'Αγίου Νικολάου τοῦ 'Ορφανοῦ Θεσσαλονίκης. 'Αθήναι, 1964.
5. Χ. Μπούρα, Βυζαντινὰ Σταυροθόλια μὲ νευρώσεις. 'Αθήναι, 1965.
6. D. Callipolitis - Feytmans, Les «Louteria» Attiques. Athènes, 1965.
7. Μ. Νυσταζοπούλου, 'Η ἐν τῇ Ταυρικῇ Χερσονήσῳ πόλις Σουγδαία ἀπὸ τοῦ ΙΓ' μέχρι τοῦ ΙΕ' αἰῶνος. 'Αθήναι, 1965.
8. 'Αγνῆς Σακελλαρίου, 'Η Μυκηναϊκὴ Σφραγιδογλυφία. 'Αθήναι, 1966.
9. Πατμιακὲς 'Επιγραφές. Α'. Σ. Α. Παπαδοπούλου, 'Επιγραφές 'Ι. Μονῆς 'Ιωάννου Θεολόγου, Β'. Κ. Χ. Φατούρου, Οἰκοδομικὲς ἐπιγραφές Μοναστηριοῦ 'Ι. Θεολόγου. 'Αθήναι, 1966.
10. Byzantine Art - An European Art. Lectures. Athens, 1966.

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΟΔΗΓΟΙ

1. Carl Blegen — Marion Rawson, Τὸ 'Ανάκτορο τοῦ Νέστορος (μετάφραση Γ. Α. Παπαθανασοπούλου). 'Αθήναι, 1964.
2. 'Αγνῆς Σακελλαρίου — Γ. Α. Παπαθανασοπούλου, 'Εθνικὸ 'Αρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Α' Προϊστορικὲς Συλλογές. Σύντομος 'Οδηγός. 'Αθήναι, 1964.
3. N. Platon, A Guide to the Archaeological Museum of Heraclion. Athens, 1964.
4. N. Platon, Führer durch das Archaeologische Museum von Heraklion. Athen, 1964.
5. Agnes Sakellariou — G. A. Papathanassopoulos, National Archaeological Museum. A. Prehistoric Collections. A Brief Guide (translated by Helen Wace, Elizabeth Wace - French and Ariadne Koumari - Sanford). Athens, 1964.
6. Σύντομος 'Οδηγός τοῦ Μουσείου 'Ακροπόλεως. 'Αθήναι, 1965.
7. A Concise Guide to the Acropolis Museum (translated by Helen Wace). Athens, 1965.
8. 'Αμερικανικῆς Σχολῆς Κλασσικῶν Σπουδῶν, 'Οδηγός τῆς 'Αρχαίας 'Αγορᾶς τῶν 'Αθηνῶν (μετάφραση Σ. Πλάτωνος). 'Αθήναι, 1965.
9. Agnès Sakellariou — G. A. Papathanassopoulos, Guide Sommaire du Musée National: A. Collections Préhistoriques. Athènes, 1965.
10. Guide Sommaire du Musée de l'Acropole. Athènes, 1966.
11. Agnes Sakellariou — G. A. Papathanassopoulos. Archaeologisches Nat. Museum. I. Vorgeschichtliche Sammlungen. Ein kurzer Führer (übersetzt von Maria Herrmann). Athen, 1966.

12. Ein kurzer Führer des Akropolis Museum (übersetzt von Har. Neumann) (im Druck).
13. Σ. Καρούζου, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Β' Συλλογὴ Γλυπτῶν (ὕπὸ ἐκτύπωσιν).
14. S. Karouzou, Musée Archéologique National: B Sculptures (traduit par X. Lefcoparides) (sous presse).
15. S. Karouzou, National Archaeological Museum. B. Sculptures (translated by Helen Wace) (in press).

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ

Ἄνδρ. Ξυγγόπουλος: Ἀκαδημαϊκός, Ὁμότιμος Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Χρ. Καροῦζος: Ἀκαδημαϊκός, Ἐπίτιμος Διευθυντὴς τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου

Γεωργ. Μπακαλάκης: Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Ἄθηνᾶ Γ. Καλογεροπούλου: Γραμματεὺς τῆς Ἐ. Ἐπιτροπῆς καὶ Ἐπιμελήτρια τῶν ἐκδόσεων τοῦ Α. Δ.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ Α΄ ΜΕΡΟΥΣ

### ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Εικονιστικά:

Α΄ Κορμός ανδρικού αγάλματος ( Π ί ν. 1 - 6 ) .....	σελ. 1-8
Β΄ Εικονιστικό κεφάλι ενός ποιητή ( Π ί ν. 7 - 11 ) .....	» 8-17
L. H. JEFFERY, Two Inscriptions from Iria ( Π ί ν. 12 - 13· Σ χ έ δ. 1 ) .....	» 18-25
X. ΜΠΟΥΡΑ, Άλληγορική παράσταση του Βίου - Καιρού σε μιá μεταβυζαντινή τοιχο- γραφία στη Χίο ( Π ί ν. 14 - 19· Σ χ έ δ. 1 ) .....	» 26-34
Γ. ΔΕΣΠΙΝΗ, 'Η «Άρπαγή της Έλένης» ( Π ί ν. 20 - 22 ) .....	» 35-44
B. X. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, Έπιγραφαι Ήρωπου ( Π ί ν. 23· Σ χ έ δ. 1 ) .....	» 45-49
ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΥ, Άνάγλυφο από τη Λέρο ( Π ί ν. 24 - 29 ) .....	» 50-55
ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΥ, Ροδιακά Ι ( Π ί ν. 30 ) .....	» 56-61
M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Άμφιπρόσωπες εικόνες της Ρόδου. 'Η εικόνα της Ήδηγητριας και του 'Αγ. Νικολάου ( Π ί ν. 31 - 36· Παρένθ. Π ί ν. Α΄ - Β΄ ) .....	» 62-83
Γ. ΔΟΝΤΑ, Μεταπολεμικά τινα προσκτήματα των Μουσείων Ρόδου και Κω ( Π ί ν. 37 - 42 ) .....	» 84-101
I. A. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ, Άνάγλυφο από τη Βελανιδέζα ( Π ί ν. 43 - 46· Σ χ έ δ. 1 ) .....	» 102-115
I. A. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ, Θραύσμα χαρακτής στήλης ( Π ί ν. 47 - 48 ) .....	» 116-121
N. ΦΑΡΑΚΛΑ, Άντίγραφο κλασσικού έργου ( Π ί ν. 49 - 52 ) .....	» 122-133
Σ. N. ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗ, Άνέκδοτοι έπιγραφαι και παρατηρήσεις εις εκδεδομένας ( Π ί ν. 53 ) .....	» 134-150
M. ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗ - ΣΙΓΑΝΙΔΟΥ, Ήνη εκ Τορώνης ( Π ί ν. 54· Σ χ έ δ. 1 ) .....	» 151-157
Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, Μνημεία της νεώτερης Κέρκυρας ( Π ί ν. 55 - 56 ) .....	» 158-162
ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗ, Εικονογραφία του μνημείου του Λυσικράτους ( Π ί ν. 57 - 65 ) .....	» 163-183
Γ. A. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ, Έλληνιστικά γυάλινα άγγεια του Μουσείου Πύλου ( Π ί ν. 66 - 69· Παρένθ. Π ί ν. Γ΄ - ΣΤ΄. Σ χ έ δ. 1 ) .....	» 184-197

## ΠΙΝΑΚΕΣ Α' ΜΕΡΟΥΣ

1	Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Η κύρια ὄψη
2	Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Η δεξιά πλάγια ὄψη
3	Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Η ἀριστερή πλάγια ὄψη
4	Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. 'Η πίσω ὄψη
5	Κορμός αγάλματος φιλοσόφου. "Άλλη πλάγια ὄψη
6 α - β	Εἰκονιστική ἐπιτύμβια στήλη ἀπὸ τὴν 'Ανάφη
7	Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Στοὰ τοῦ 'Αττάλου
8 α - β	Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Στοὰ τοῦ 'Αττάλου
9 α - β	Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Στοὰ τοῦ 'Αττάλου. 'Η πλάγια καὶ ἡ πίσω ὄψη
10 α - β	Εἰκονιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Στοὰ τοῦ 'Αττάλου
11	Γύψινη ἀναπαράσταση τοῦ εἰκονιστικοῦ κεφαλιοῦ ἀπὸ τὴ Στοὰ 'Αττάλου ( τοῦ γλύπτη Ν. Περαντινοῦ )
12 a	Inscriptions from Iria. Basin (1), with Horos - Stone (2) behind
12 b	Inscriptions from Iria. Horos - Stone (2) lying on back, with Basin (1) behind
13 a - d	Inscriptions from Iria. Details of Inscription 1
13 e	Inscriptions from Iria. Inscription 2
14 α	Παναγία Κρίνα Χίου. Παράσταση τοῦ Βίου καὶ τοῦ Κόσμου. 'Επιγραφή
14 β	Παναγία Κρίνα Χίου. Διδακτικὴ παράσταση ἁμαρτωλοῦ (:)
15 α	'Ανάγλυφο Καιροῦ. Κοπτικὸ Μουσεῖο Καΐρου (D. M. Dalton)
15 β	'Ανάγλυφο Καιροῦ. Μητρόπολη τοῦ Torcello (A. B. Cook)
16 α	Μικρογραφία τοῦ Cod. Vat. Gr. 394 'Αγίου 'Ιωάννου Κλίμακος (J. R. Martin). Φ. 7 ρ.
16 β	Μικρογραφία τοῦ Cod. Vat. Gr. 394 'Αγίου 'Ιωάννου Κλίμακος (J. R. Martin.) Φ. 12 ρ.
17	Μικρογραφία τοῦ Κώδικος H. 16 ( 'Αρ. 671) τῆς 'Ι. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (1602). Καί- ρὸς ὁ Πανδαμάτωρ
18	Μονὴ Ρεντίνας στὴ Νότια Πίνδο. Τοιχογραφία τοῦ Καιροῦ, στὸν ἀνοικτὸ ἐξωνάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ
19 α	'Αγιος 'Ιωάννης ὁ 'Αργέντης Χίου. Τοιχογραφία μὲ διδακτικὴ παράσταση τιμωρίας ἁμαρ- τωλοῦ
19 β	Παναγία Κρίνα Χίου. Κτητορικὴ ἐπιγραφή
20 α - β	Πήλινο πλακίδιο τῆς Συλλογῆς Ν. Μεταξᾶ
21 α	Πήλινο πλακίδιο τῆς Συλλογῆς Ν. Μεταξᾶ
21 β	'Η παράσταση τοῦ λαιμοῦ τῆς οἰνοχόης ἀπὸ τὸ 'Αφρατὶ
22 α	Χρυσὸ ἔλασμα ἀπὸ τὴν Κρήτη σὲ δυὸ κομμάτια. 'Εθνικοῦ Μουσείου
22 β	Χρυσὸ ἔλασμα ἀπὸ τὴν Κρήτη σὲ δυὸ κομμάτια. Μουσείου 'Ηρακλείου
23 α	Μουσεῖον 'Αμφιαρείου. "Ανω ὄψις τοῦ βάθρου τοῦ φέροντος τὴν ἐπιγραφὴν
23 β	Μουσεῖον 'Αμφιαρείου. 'Η ἐπιγραφή
24	'Ανάγλυφο τῆς Λέρου
25 α - β	Μορφὴ ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος καὶ λεπτομέρειά της
26	Τὸ κεφάλι τοῦ ἀναγλύφου τῆς Λέρου
27 α	Κεφάλι ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Harry Fett



- 27 β Σοφοκλής του Λατερανού (πρὶν συμπληρωθῆ)
- 28 α Ἀττικό ἀνάγλυφο. Conze, ἀριθ. 437
- 28 β Ἀττικό ἀνάγλυφο, Conze, ἀριθ. 348
- 29 α Ψηφιδωτὸ ἀπὸ τὸ Δαφνί. «Γέννηση»
- 29 β Βοσκὸς ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Giotto, Τὸ ὄνειρο τοῦ Ἰωακείμ (Ἐκκλησία τῆς Ἀρένας στὴν Πάδουα)
- 30 Ρόδος. Ἐπιγραφή «Ἐπιδόσεως»
- 31 Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Ὁδηγήτρια
- 32 α Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια Πί ν. 31. Ἡ Παναγία
- 32 β Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια Πί ν. 31. Ὁ Χριστὸς
- 33 Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς Ὁδηγήτριας. Ὁ Ἄγγελος
- 34 Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. Πρώτη παράσταση
- 35 α Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς παραστάσεως τοῦ Πί ν. 34. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ.
- 35 β Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς παραστάσεως τοῦ Πί ν. 34. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἀγ. Νικολάου
- 35 γ Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς παραστάσεως τοῦ Πί ν. 34. Ἡ Παναγία
- 36 α Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. Δεύτερη παράσταση. Μέρος ἀπὸ τὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ λαμὸ εἶναι τοῦ α΄ Ἀγίου
- 36 β Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἀγίου πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμό. Δεύτερη παράσταση
- 37 α - γ Μουσεῖον Ρόδου. Προσθία, δεξιὰ πλαγία καὶ ἀριστερὰ πλαγία ὄψεις τῆς Νίκης BE 1174
- 38 α Νίκη Ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου Θηβῶν ἐκ Θεσπιῶν
- 38 β Κορμὸς καθήμενης θεᾶς BE 889. Μουσεῖον Ρόδου
- 39 α - β Μουσεῖον Ρόδου. Κεφαλὴ Ἀρτέμιδος BE 252
- 39 γ - δ Μουσεῖον Ρόδου. Ἐρμαϊκὸν ἄγαλμα BE 1175
- 39 ε Μουσεῖον Ρόδου. Ἀγαλμάτιον Σιληνοῦ BE 780
- 40 α Μουσεῖον Ρόδου. Ἀσκληπιὸς BE 1163
- 40 β - γ Μουσεῖον Ρόδου. Προσθία καὶ πλαγία δεξιὰ ὄψεις Μούσης ἢ Μνημοσύνης BE 174
- 41 α Μουσεῖον Ρόδου. Γυναικεία κεφαλὴ BE 236
- 41 β Μουσεῖον Ρόδου. Χαλκοῦς Ζεὺς BE 1112
- 42 α - β Μουσεῖον Κῶ. Προσθία καὶ πλαγία ὄψεις κολοσσιαίας κεφαλῆς Ἡρακλέους BE 6
- 42 γ - δ Μουσεῖον Κῶ. Προσθία καὶ δεξιὰ πλαγία ὄψεις Ἀρτέμιδος BE 89
- 43 α Ἀθήνα. Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ Βελανιδέζα, ἀριθ. 88 + 4469
- 43 β Ἀθήνα. Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Παράσταση τῆς παλιότερης βάσης Πουλοπούλου, ἀριθ. 3476
- 44 α - β Ἀθήνα. Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης. Κόρη ἀριθ. 584
- 45 α Χάλκινο εἰδάλιο Ἀθηνᾶς (Ἐθν. Μουσεῖο ἀριθ. 6451)
- 45 β - γ Ἄγαλμα Κόρης ἀπὸ τὴ Μίλητο (Βερολίνο)
- 46 α Παράσταση ἀγγειογραφίας τοῦ Ὀλτου (κύλιξ στὴν Tarquinia)
- 46 β Παράσταση ἀπὸ ἀμφορέα τοῦ Εἰθυμίδη (Μόναχο ἀριθ. 2307)
- 47 α Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἀριθ. 4526. Κομμάτι χαρακτῆς στήλης
- 47 β Κύλιξ Πειθίνου
- 48 α Πόδια Κούρου Ν. Ὑόρκης
- 48 β Πόδια Κούρου Τενέας
- 48 γ Πόδια Κούρου Ἀκρόπολης, ἀριθ. 665 (ἀριθ. βάσ. 596)
- 48 δ Πόδι ἱπέα Ἀκρόπολης, ἀριθ. 700 (βλ. σημ. 26)
- 49 Μαρμάρينو ἀντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου. Κύρια ὄψη
- 50 α - β Μαρμάρينو ἀντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὴ πλευρὰ
- 51 Μαρμάρينو ἀντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου. Πίσω ὄψη
- 52 α Λύχνος τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους. Ἐθνικὸ Μουσεῖο
- 52 β Χαμένος λύχνος ἀπὸ τὴ Νικόπολη
- 52 γ Λύχνος ἀπὸ τὴν Κέρκυρα (Βρετανικὸ Μουσεῖο 1361)
- 52 δ Λύχνος Μουσείου Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν L5413

- 53 α 'Η ἐπὶ τοῦ βάθρου τοῦ ἀγάλματος τοῦ Τ. Κλ. Ἀσιατικοῦ ἐπιγραφῆ, Αἰδηψός
- 53 β 'Η ἐπὶ τοῦ βάθρου τοῦ Μ. Αὐρ. Ὀλυμπιοδώρου ἐπιγραφῆ, Αἰδηψός
- 53 γ 'Ο λέων τοῦ Ἀστίου, Θῆβαι
- 53 δ 'Ο λέων ἐντὸς τῆς ἀποστραγγιστικῆς τάφρου
- 54 α 'Ωνὴ ἐκ Τορώνης. Ἡ ἐνεπίγραφος πλάξ ἣς τὸ κείμενον περιέχει ὄνην οἰκίας
- 54 β 'Ωνὴ ἐκ Τορώνης. Σταθμίον κυλινδρικοῦ σχήματος μετὰ τοῦ καλύμματος ἐπὶ τοῦ ὁποίου εἶναι δεδηλωμένα τὰ σύμβολα
- 55 α 'Η κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα. Χαλκογραφία ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Quirini, *Primordia Corcyrae*, 1738
- 55 β 'Η κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα. Σχεδιάγραμμα ἀπὸ τὸ βιβλίον ἀπογραφῆς τῶν δημοσίων κτηρίων Κερκύρας (1771;)
- 56 α 'Η κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα. Τὸ κτήριον μετὰ τοὺς βομβαρδισμοὺς τοῦ 1943
- 56 β - δ 'Η κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα. Κεντρικὸ τμήμα τῆς πρόσοψης, τὰ παράθυρα τοῦ κλιμακοστασίου καὶ ὁ δυτικὸς πυλώνας (σημερινὴ κατάστασις)
- 57 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Cygiacus
- 57 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Wheeler
- 58 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Pococke
- 58 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Pomardi
- 59 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Le Roy
- 59 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Stuart
- 60 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Thürmer
- 60 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Gill
- 61 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ravoisié
- 61 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Chachatou
- 62 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Davidoff
- 62 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Chenavard
- 63 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Rey
- 63 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Breton
- 64 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ἀναπαράστασις ἀπὸ τὸν Th. v. Hansen
- 64 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Μίμησις ἀπὸ τὸν Schinkel (στὸν κήπον τοῦ Glienike-Βερολίνου)
- 64 γ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ἀντίγραφον (στὸ Α΄ Νεκροταφεῖον Ἀθηνῶν)
- 65 α Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Μεταποίησις σὲ κρήνη (Πόρος)
- 65 β Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Σχηματοποιημένη μετάπλασις (Ἀθήνα - ὁδὸς Μενάνδρου)
- 65 γ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ἐλεύθερη παραλλαγή (Ἀθήνα - Πλ. Μεταξουργείου)
- 66 α - β 'Ο σκύφος «μιλλεφιόρι» τοῦ Μουσείου Πύλου
- 67 α - β 'Ο σκύφος «μιλλεφιόρι» τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρκης (φωτ. Kisa)
- 68 α, δ, β, ε Μουσεῖον Πύλου. Λυχνάρια ἀπὸ τὸν τύμβον Τσοπάνη Ράχη. Ἀπὸ τὸν τάφον 1
- 68 γ, ζ' Μουσεῖον Πύλου. Λυχνάρια ἀπὸ τὸν τύμβον Τσοπάνη Ράχη. Ἀπὸ τὸν τάφον 2
- 69 α, δ, γ, ζ' Μουσεῖον Πύλου. Λυχνάρια ἀπὸ τὸν τύμβον Τσοπάνη Ράχη. Ἀπὸ τὸν τάφον 3
- 69 β, ε Μουσεῖον Πύλου. Λυχνάρια ἀπὸ τὸν τύμβον Τσοπάνη Ράχη. Ἀπὸ τὸν τάφον 5

## ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΑ

*Ἀφιερώνεται στη Gisela Richter*

Α'. ΚΟΡΜΟΣ ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΑΓΓΛΜΑΤΟΣ

( Πί ν. 1 — 6 )

Σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ ἐκφραστικότερα ὀλοσώματα εἰκονιστικά ἀγάλματα τῆς δεύτερης κλασσικῆς ἐποχῆς, τὰ λίγα ποὺ ἐσώθησαν μέσα ἀπὸ μιὰν ἄφθονη παραγωγή, μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ τὸ ἄγαλμα τοῦτο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου. Στὴν πρώτη κιόλας ματιὰ φαίνεται ἓνα πρωτότυπο, ἀξιόλογο ἔργο καὶ εἶναι περίεργο πῶς εἶχε παραμεριστῆ, ποῖος ξέρει ἐδῶ καὶ πόσες δεκαετίες, σὲ κάποια ἀπὸ τὶς ἀπρόσιτες παραφορτωμένες παλαιές ἀποθήκες τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου. Ἀπὸ ἐκεῖ μεταφέρθηκε ὕστερα ἀπὸ τὸν πόλεμο στὰ νέα ὑπόγεια, ἀνασύρθηκε καὶ καταγράφηκε, γιὰ νὰ ἐκτεθῆ στὴν αἴθουσα ἐλληνιστικῶν γλυπτῶν. Δὲν εἶχε ἀριθμό, οὔτε κάποια ἐνδειξη γιὰ τὸν τόπο τῆς καταγωγῆς του, πιθανότατα θὰ εἶχε βρεθῆ στὴν Ἀθήνα ἢ κάπου στὴν Ἀττικὴ<sup>1</sup>.

Ἡ διατήρηση τοῦ κορμοῦ εἶναι σχετικὰ καλὴ, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὴ διάβρωση τῆς ἐπιφάνειας, περισσότερη στὶς πτυχές τοῦ ἱματίου ἀριστερά, αὐτὲς ποὺ ἐξέχουν αἰσθητὰ ἀπὸ τὸ σῶμα. Καθὼς ἐδῶ ἔχει ἀπολεπισθῆ τὸ μάρμαρο, φαίνονται καθαρὰ τὰ κρύσταλλα του, πολὺ λεπτὰ καὶ ἀραιὰ, ἔτσι ποὺ δὲν εἶναι τολμηρὸ νὰ τὸ θεωρήσουμε παριανό.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θέμα ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ πτύχωση. Εἶναι καλὰ μελετημένη, μὲ ἀναδιπλώσεις τοῦ ἱματίου ποὺ πρέπει νὰ ἔγιναν ὕστερ' ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῆς ὕφης τοῦ ὑφάσματος, καὶ μὲ προσπάθεια μεταφορᾶς του, ἀνεμισμένου, φουντωτοῦ στὸ σκληρὸ μάρμαρο.

Ἀπὸ τὰ δύο σκέλη στάσιμο εἶναι τὸ δεξιό, περιορισμένο πρὸς τὰ μέσα μὲ μιὰν ἀδρὴ πτυχή, ὄχι ἀκριβῶς κάθετη, ἀλλὰ κάπως λοξή, ποὺ φτάνει ἔως κάτω. Μιὰ ἄλλη, πλαστικὰ τονισμένη, ξεκινώντας χαμηλὰ πίσω ἀπὸ τὴ ράχη ζῶνει τὸ μηρὸ καὶ ἐνώνεται μπροστὰ μὲ τὴν κύρια, τὴ λοξὴ κάθετη πτυχή. Πάνω καὶ κάτω ἀπὸ τὴν πτυχὴ ἐκεῖνη ἄλλες γραμμικότερες, ἄτονες, ἀραιές, πρὸς διάφορες κατευθύνσεις, ζωντανεύουν τὴν ὄψη τοῦτο τοῦ ἀγάλματος.

Γυμνὸ ἀπὸ πτύχωση ἄφησε ὁ γλύπτης τὸ μέρος τοῦ ἱματίου ποὺ σκεπάζει τὸ ἄλλο, τὸ ἄνετο σκέλος. Ἔχει τοῦτο ἀρκετὰ ἐντονη κλίση πρὸς τὰ μέσα καὶ σκεπάζεται πίσω ἀπὸ τὸ γόνατο μὲ τὸ ὕφασμα ποὺ εἶναι στὸ σημεῖο αὐτὸ βαρὺ, κάπως ἀνέμελα λαξευμένο. Πάνω ἀπὸ τὸ σκέλος τοῦτο πέφτει ἢ μιὰ ἄκρη τοῦ ἱματίου σὲ ἀπανωτὰ ἐπίπεδα ποὺ μικραίνουν πρὸς τὰ κάτω, ρίχνοντας σκιά στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ σώματος. Καθὼς λείπουν τὰ κατώτατα ἄκρα τοῦ σώματος, δὲν ἐσώθηκε κανένα ἶχνος ἀπὸ τὸ στήριγμα τοῦ ἀγάλματος. Ἐπειδὴ εἶναι τοῦτο ἀπαραίτητο, θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι βρισκόταν πολὺ

1. Ἀριθ. εὔρετ. γλυπτῶν 4508. Ὑψος 1.28 μ. Τὶς φωτογραφίες τῶν Πινάκων 1 - 4 καὶ 6 - 11 ἐφιλότηχνησε ὁ Κ. Κωνσταντόπουλος, τοῦ Πίν. 5 ὁ φωτογράφος τοῦ Γερμαν. Ἰνστιτούτου Hellner.

χαμηλά, δεμένο με τὸ ἀριστερὸ σκέλος καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ἔντεχνα ἐνσωματωμένο με τοῦτο. Μιὰ ἄλλη δυνατότητα προσφέρει ὡστόσο τὸ στάσιμο στὸ δεξιὸ μηρό.

Δίπλα του, στὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ πολὺ χαμηλά, μπορεῖ νὰ εἶχε τὴ θέση του τὸ στήριγμα, σὲ σχῆμα ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ συμπεράνουμε, ἀπὸ ἔλλειψη συγχρόνων πρωτοτύπων ἀγαλμάτων. Ἡ ὁμοία διακριτικὴ χρῆση τοῦ στηρίγματος στὸν νέο τῆς Ἑρέτριας κρατάει τὴν παράδοση τῶν παλαιότερων εἰκονιστικῶν ἀγαλμάτων τοῦ 4ου καὶ 3ου π.Χ. αἰώνα γιὰ τὰ ἀνδρικὰ ἀγάλματα, ἐνῶ στὰ γυναικεῖα τὸ βᾶρος τῶν πτυχῶν τοῦ ἐνδύματος ἔκανε περιττὸ κάθε στήριγμα. Πολὺ χαμηλά καὶ δίπλα στὸ στάσιμο σκέλος, εἶναι ἡ θήκη με τοὺς κυλίνδρους στὸ Σοφοκλῆ τοῦ Λατερανοῦ, ποὺ θὰ ἦταν ἀπαραίτητη καὶ στὸ ἀρχέτυπο. Ἔχομε ἀκόμη τὴ μαρτυρία καὶ ἐνὸς καλοῦ πρωτοτύπου ἔργου τοῦ 4ου αἰώνα, τοῦ φιλοσόφου στὸ Μουσεῖο τῶν Δελφῶν. Ἐδῶ τὸ στήριγμα, κάπως ὀγκωδέστερο παρὰ στὸ Σοφοκλῆ, εἶναι παράλληλο με τὸ ἀριστερὸ στάσιμο σκέλος<sup>2</sup>. Μιὰ θήκη, ὅπως στὸ ἀγαλμα τοῦτο τοῦ Σοφοκλῆ, δίπλα στὸ στάσιμο δεξιὸ σκέλος θὰ στήριζε, ἐπιτρέπεται νὰ συμπεράνουμε, καὶ τὸ εἰκονιστικὸ ἀγαλμα τοῦ Μουσείου. Ὅμοια διακριτικὰ στηρίγματα, ποὺ ὀφείλονται στὴν προσπάθεια τῶν καλλιτεχνῶν τῆς κλασσικῆς καὶ τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς νὰ ἀφήνουν ἀπείραχτα τὰ περιγράμματα τοῦ σώματος, τὰ ἐκτιμοῦμε περισσότερο, ὅταν τὰ συγκρίνουμε μ' ἐκεῖνα τὰ βαριὰ καὶ ἐνοχλητικὰ ποὺ χρησιμοποιοῦσαν οἱ ἀντιγραφεῖς τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης.

Ἐνα ὑστεροελληνιστικὸ ἀγαλμα τῆς Δήλου, χωρὶς ὑποστήριγμα αὐτὸ, φέρνει σὲ μιὰν ἄλλη ὑπόθεση. Στὸ κορμὶ τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ἢ προεξοχὴ τοῦ ἀνετου σκέλους δὲν εἶναι τόσο ἐντονη, ὥστε νὰ ἐπιβάλλη σὰν μοναδικὴ ἐκδοχὴ τὸ στήριγμα στὴν ἄκρη τῶν δακτύλων τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους, ποὺ ἄλλωστε δὲν σέρνεται πρὸς τὰ πίσω. Ἄν πατοῦσε με ὅλο τὸ πέλμα, χωρὶς τὴν ἀνάγκη ὑποστηρίγματος, μένει προβληματικὸ πῶς ἕνας ὄγκος ποὺ δὲν εἶναι λιτός, ὅπως στὸ εἰκονιστικὸ ἀγαλμα τῆς Δήλου, ἀλλὰ ἔχει τὸ βᾶρος τοῦ πτυχωμένου ἱματίου, ἦταν δυνατὸ νὰ ἔχη ἰσορροπηση αὐτόνομη, χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ πλαγινοῦ στηρίγματος<sup>3</sup>.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ στήθος τὸ γυμνωμένο ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ποὺ κουλουριάζεται γύρω στὴν ὀσφύ, γυμνοὶ εἶναι καὶ οἱ δύο βραχίονες, ἀσυνήθιστο ὅμως ὅτι ἀνάμεσα στὸν ἀριστερὸ καὶ στὸ ἱμάτιο ποὺ σκεπάζει ὅμο καὶ στήθος ἀφέθηκε γυμνὸ μικρὸ μέρος τοῦ τελευταίου σὲ τριγωνικὸ σχῆμα.

Λίγο χαμηλότερο κρατιέται τὸ ἱμάτιο ἀπὸ τὸ σφιγμένο ἀγκώνα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα (Πί ν. 5), ἐνῶ ἀμέσως κάτω ἀπ' αὐτὸν κρέμεται φουντωτὴ μιὰ συστάδα ἀπαινωτῶν πτυχῶν. Εἶναι στρογγυλεμένη γύρω με πλαστικὴ ἔξαρση στὸ σημεῖο τοῦτο, τὴν ὑπογραμμίζουν κυματιστές, ἐλαφρότερες, ἀλλὰ με τὸ βᾶρος πρὸς τὰ κάτω δύο ἄλλες

2. Ἀγαλμα νέου ἀπὸ τὴν Ἑρέτρια : Collignon, Statues Funéraires 282, εἰκ. 175. Buschor, Bildnisstufen 177, εἰκ. 74. Τοῦ ἴδιου : Das Porträt 126, εἰκ. 86. Φιλόσοφος Δελφῶν : Schefold, Bildnisse 210. Buschor, Plastik<sup>2</sup> 103. Τοῦ ἴδιου : Das Hellenist. Bildnis 9,17, εἰκ. 16. Lullies - Hirmer, Gr. Plastik<sup>2</sup> εἰκ. 245. Picard, Man. IV, 2, 1086, σημ. 2. Lippold, Plastik 370. Alscher IV, 36, εἰκ. 9α - β καὶ 69. Σοφοκλῆς Λατερανοῦ ( τῶρα στὸ Βατικανό ) : Lippold. - Καταλ. Βατικ. III, 1, στὸν ἀριθ. 492. Schefold, Bildn. 92 - 93. Laurenzi, Ritratti Greci ἀριθ. 32, πίν. 10 - 11. Hekler - Heintze, Bildnisse berühmter Griechen εἰκ. 6. Schuchhardt, Epochen der Griech. Kunstgeschichte εἰκ. 58. Helbig - Speier 4, ἀριθ. 1066. G. Richter, Greek Portraits 129, εἰκ. 675.

3. Délos 13, πίν. 42 - 44 ( Michalowski ). Buschor, H. B. 45, 58, 66. Στηρίγματα ἑλληνορωμαϊκῶν ἔργων : Muthmann, Statuenstützen 2 κ.έ.

συστάδες πτυχῶν κάτω ἀπὸ τὸ « ριπίδι », περιορισμένες αὐτὲς πρὸς τὰ μέσα ἀπὸ ἓνα βαθὺ κάθετο αὐλάκι ποῦ τονίζει καὶ τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ τὸ περίγραμμα.

Μὲ τὰ τρία τοῦτα ἐπίπεδα, τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου μπροστὰ πάνω ἀπὸ τὸ μηρό, τὸ μηρὸ τὸν ἴδιο καὶ τὴν ἄλλη συστάδα πίσω ἀπ' αὐτὸν προσπάθησε ὁ γλύπτης νὰ τονίσει χωρὶς φυγοκεντρικὴ ἀναζήτηση τὴν ἐντύπωση τοῦ βάθους, τοῦ χώρου ποῦ κυκλώνει τὸ σῶμα, ἐνὸς χώρου συγκερασμένου μὲ φῶς καὶ μὲ σκιά.

Ἄς ἰδοῦμε τώρα τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ του πλάγια ὄψη ( Πί ν. 2 ). Περιορίζεται πρὸς τὰ μέσα ἀπὸ μιὰ πτυχή κάθετη, αὐλακωμένη ἐσωτερικὰ ἀπὸ πάνω ἕως χαμηλὰ πίσω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι. Κάτω ἀπὸ τὸν βραχίονα διακρίνεται τὸ ριπίδι τῶν πτυχῶν μὲ τρόπο ποῦ δείχνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης ὑπολόγισε καὶ τὴν πλάγια τούτη ὄψη τοῦ ἀγάλματος. Ἐδῶ ἀποκαλύπτεται σ' ὄλο του τὸ ὕψος τὸ ἀριστερὸ σκέλος, ἐλεύθερο ἀπὸ πτύχωση καὶ ἀπομονωμένο ἀνάμεσα στὸ βαρὺ ὕφασμα ποῦ τὸ πλαισιώνει.

Ἄν καὶ στὴν πλάγια τούτη ὄψη παρουσιάζεται τὸ ἄγαλμα κοφτερά χωρισμένο ἀπὸ τὴν ὀπίσθια ἐπιφάνεια, ὥστόσο ἡ κάθετη αὐτὴ πτυχή ἔχει κάποια συνέχεια, σβήνει ὁμαλὰ πρὸς τὰ πίσω. Ἄλλες πτυχὲς λεπτότερες, διαγώνιες, δείχνουν ὅτι ἡ ὄψη τούτη τοῦ ἔργου εἶναι ἀδρὰ ἐργασμένη χωρὶς ἀπόδοση τῆς πλαστικότητος ὄχι ὁμως καὶ ἀπόλυτα παραμελημένη.

Τὸ ἄγαλμα μπορούσε ἔτσι, συμπεραίνουμε, ἂν καὶ εἶναι συνθεμένο γιὰ μιὰ κύρια, τὴν ἐμπροστινὴ ὄψη, νὰ φαίνεται ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς· δὲν θὰ ἦταν στημένο μέσα σὲ μιὰ κόγχη. Βεβαιωνόμαστε γιὰ τοῦτο ἂν, βλέποντας πάλι ἀπὸ τὰ πλάγια τὸ δεξιὸ σκέλος ( Πί ν. 3 ), σταματήσουμε στὴν πλαστικὴ διαγραφή τοῦ γλουτοῦ μέσα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, διακριτικὴ, ἀλλὰ μὲ τὴν παλαιὰ ἐκείνη αἴσθηση γιὰ τὴν ὀργανικὴ σύσταση τοῦ σώματος ποῦ θὰ ἀρχίσει νὰ μαραίνεται στὴν προχωρημένη ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ.

Ξαναγυρίζοντας στὴν ἄλλη πλαγινὴ ὄψη ( Πί ν. 2 ), τὴ μόνη ποῦ σώθηκε καλύτερα, σταματοῦμε στὴν ἀπόδοση τοῦ βραχίονα. Ἄξιοπρόσεχτο εἶναι ὅτι ἡ σάρκα του, ἰδιαίτερα κάτω ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα, ξεπετιέται χαλαρὴ, σχεδὸν ἀσύνδετη μὲ τὸ σκελετό, ἔτσι ποῦ ὑποδηλώνεται ἡ προχωρημένη ἡλικία τοῦ εἰκονιζομένου. Δὲν παραστάθηκε ἓνας νέος ἢ ὄριμος ἄνδρας, ἀλλὰ κάποιος ποῦ πατάει στὸ κατώφλι ποῦ φέρνει πρὸς τὰ γεράματα, θὰ ἦταν λοιπὸν τὸ ἔργο — γίνεται φανερό — ὁ ἀνδριάντας κάποιου φιλοσόφου.

Φαίνεται ν' ἀντιστρατεύεται στὴν ὑπόθεση τούτη τὸ ὅτι δὲν πατάει βαριά, ἀνέμελα καὶ στὰ δύο πέλαμα, χωρὶς pondération — ὅπως παρασταίνονται οἱ ἀγύμναστοι φιλόσοφοι<sup>4</sup> — ἀλλὰ ἔχει στάσιμο μόνο τὸ ἓνα σκέλος, ἐνῶ τὸ ἄλλο λυγίζει μὲ τὴν ἀνεση ποῦ θὰ παρουσίαζε ἓνας Ἀθηναῖος ἀστὸς.

Ἄξίζει νὰ ἐπικαλεστοῦμε τὰ ἀγάλματα τοῦ φιλοσόφου τῶν Δελφῶν, τὸ μικρὸ χάλκινο τοῦ φιλοσόφου τῆς Ν. Ὑόρκης, τὸν κυνικὸ τοῦ Καπιτωλίου, τὰ σκέλη τοῦ φιλοσόφου ἀπὸ τὰ Ἀντικύθηρα, ἀκόμη καὶ τοῦ Δημοσθένη, γιὰ νὰ συλλάβουμε τὴ διαφορὰ<sup>5</sup>.

4. Buschor, Plastik der Gr.<sup>2</sup> 107 (« unkontrapostisch »).

5. Χάλκινο ἀγαλμάτιο φιλοσόφου Ν. Ὑόρκης σὲ λυχνοστάτη : Schefold, Bildn. 126, 4. Laurenzi ὁ.π. πίν. 48, ἀριθ. 67. Bieber, Sculpt. of the Hellenistic Age 68, εἰκ. 230 - 231. Buschor, Pl.<sup>2</sup> 107, 109. Τοῦ ἴδιου : Bildnisstufen 179 εἰκ. 78. Das Porträt 120, εἰκ. 82. Das Hellenist. Bildn. 24, 25, 28, 32.

Κυνικὸς Καπιτωλίου : Stuart Jones. Κατάλ. 347. Laurenzi πίν. 32, ἀριθ. 79. Schefold, ὁ.π. 122 - 123 καὶ 210. Lippold, Pl. πίν. 106, 4. Buschor, H.B. 24, 28, 32. Helbig. 3 ἀριθ. 877. G.

Με τὸ σχῆμα τοῦ φιλοσόφου τῶν Δελφῶν, ἀκόμη καὶ τοῦ Δημοσθένη εἶναι συνταιριασμένη ἢ ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου πάνω στὴν ἀριστερὴ ὠμοπλάτη με ἀντίστοιχο ἀπὸ κάτω τὸ στάσιμο σκέλος, ἔτσι πὺ εἶναι διπλὸ τὸ βᾶρος ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῆ. Ὁμοίος εἶναι ὁ ρυθμὸς καὶ τοῦ λεγομένου Ἴπποκράτη τῆς Κῶ, πλουτισμένος με πρῶιμη ἑλλη- νιστικὴ ἀφθονία<sup>6</sup>.

Ἄν — γιὰ νὰ σταθοῦμε σὲ πρωτότυπα ἔργα — κατεβοῦμε πρὸς τὴν εἰκονιστικὴ στήλη τῆς Βουδαπέστης, συναντοῦμε ἐδῶ μιὰν ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ σχῆμα τοῦτο, συγγενικὴ με τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου<sup>7</sup>. Κάτω ἀπὸ τὶς ριχτὲς πτυχὲς πὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο, προβάλλει τὸ ἄνετο σκέλος σὲ ὠραία διαγραφή, ἐλεύθερο, λυγερὸ καὶ ἐπίσημο. Στὸ ἔργο τοῦτο, προορισμένο σὰν ἀνάγλυφο νὰ φαίνεται ἀπὸ μπροστά, ἢ ἀνάπτυξη τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου κάτω ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ ὠμοπλάτη παρουσιάζεται με ἀπλωμα πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς τὴν ἐπιφάνεια. Στὸ ἄγαλμα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἢ πτύχωση κάτω ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα ἔχει πλαστικὸ στρογύλεμα, κλίνει πρὸς τὰ μέσα, μᾶς καλεῖ, εἶδαμε, νὰ τὸ ἰδοῦμε καὶ ἀπὸ τὴν πλαγινὴ ὄψη — μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξη ὅτι ἦταν ἕνα περίοπτο εἰκονιστικὸ ἄγαλμα.

Θὰ ὑπῆρχε ἴσως καὶ σὲ ἀρχαιότερα εἰκονιστικὰ ἀγάλματα ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα κιόλας, μιὰ τέτοια rondéation, ὅπως στὸ ἄγαλμα τοῦ Μουσείου, τοῦ θέματος ὁμοῦς τὴν ὁλοκλήρωση, τὴν ἐκτόνωση, τὴν ἐπέτυχαν οἱ γλύπτες τοῦ ἐπόμενου, τοῦ 2ου αἰῶνα, ὅπως διδασκόμαστε ἀπὸ τὴν εἰκονιστικὴ στήλη τῆς Βιέννης καὶ τὸν νεὸ τῆς Κῶ<sup>8</sup>.

Στενότερη ὡς πρὸς τὴ διάθεση τῶν σκελῶν εἶναι ἡ συγγένεια με τὴ μορφή τῆς εἰκονιστικῆς στήλης τῆς Βουδαπέστης καὶ μένει νὰ ἀναζητηθῆ γιὰ πρῶιμη ἢ ἐπιβεβαίωση ἢ στήριξη τούτῃ ἀντίθετα πρὸς τὰ ἀγάλματα τῶν φιλοσόφων πὺ πατοῦν καὶ με τὰ δύο πέλαμα.

Μαρτυρημένοι ἀπὸ παλαιότερα μνημεῖα τοῦ 5ου αἰῶνα εἶναι βέβαια καὶ οἱ δύο τρόποι : κάτω ἀπὸ τὸ ἀναριγμένο ἱμάτιο εἶναι ἄλλοτε τὸ στάσιμο, ἄλλοτε τὸ ἄνετο σκέλος<sup>9</sup>. Ἐπικρατέστερος ὁμοῦς καὶ προτιμημένος ἀπὸ τὴ φειδιακὴ τέχνη εἶναι ὡστόσο

Richter, *Portr.* 11, εἰκ. 185 καὶ 1074. Τὸ κεφάλι : *Gött. Gell. Anz.* 1. 1934 - 36, 218, πίν. I 3 - 4 ( G. Kraemer ).

Χάλκινο ἄγαλμα φιλοσόφου ἀπὸ τὰ Ἀντικύθηρα : Σβορώνου, Ἐθν. Μουσ. πίν. 4. Schuchhardt, *Gr. Kunst* 426. Laurenzi, *Ritr.* 82. Lullies - Hirmer πίν. 250 καὶ X. Buschor, *H.B.* 22, 24, 26, εἰκ. 18. Alscher, *Gr. Pl.* IV, 151, εἰκ. 70. Φιλόσοφος Δελφῶν παραπ. σημ. 2. Δημοσθένης : *Ame- lung, Vat. Kat.* I, 80 κ.έ., ἀριθ. 62. Hekler - Heintze 35, 63. Schefold, *δ.π.* 106 - 107. Bieber, *δ.π.* 66 κ.έ., εἰκ. 218 - 229. Buschor, *Bildnisst.* 177, εἰκ. 79. Τοῦ ἴδιου, *Das Portr.* 118 κ.έ., εἰκ. 81. Alscher, *Gr. Kunst* IV, 15 κ.έ., εἰκ. I. Richter, *Portr.* II, 66 κ.έ. εἰκ. 1397 κ.έ.

6. «Ἴπποκράτης» τῆς Κῶ : Clara Rhodos V, 2, 1932, 21 κ.έ., πίν. 1 - 3 ( Laurenzi ). Lullies - Hirmer<sup>3</sup> 90 εἰκ. 266 - 7. Richter I, 154.

7. Hekler, *Ant. Skulpturen in Budapest* ἀριθ. 26. Horn, *Gewandstatuen* πίν. 1, I. Buschor, *H.B.* 9, 32. Picard, *Man.* IV 2 B, 1306 σημ. 2 καὶ εἰκ. 513. Szilagy - Castiglione, *Κατάλ. Μουσ. Βουδαπέστης* πίν. 17.

8. Παρακάτω σημ. 14 καὶ 15.

9. Ἀπὸ τοὺς εἰκονιστικοὺς ἀνδριάντες φιλοσόφων ὁ Σωκράτης τοῦ Βρεταν. Μουσείου, ὁ φιλόσοφος τῶν Δελφῶν, ὁ φιλόσοφος τοῦ Καπιτωλίου ( σημ. 5 καὶ 11 ) κρατοῦν ἀκόμη τὸ παλαιότερο σχῆμα : τὸ στάσιμο σκέλος εἶναι ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ, ὅπου γινόταν ἡ συγκέντρωση τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου. Φαινομενικὴ μόνο εἶναι ἡ ἀπόκλιση ἀπὸ τὸν κλασσικὸ τοῦτον κανόνα ( πὺ τὸν ἐκπροσωπεῖ ἀνάμεσα σὲ ἄλλα τὸ ἄγαλμα τοῦ Λυσικλείδη, *AE* 1891, 49 πίν. 6. Schlörb, *Bildh. nach Phidias*, 41· Dohrn, *Att.* 58 κ.έ.) σὲ μερικὰ ἀνάγλυφα τοῦ 4ου αἰῶνα. Ἐδῶ ἡ ἀνάγκη νὰ ἀναδειχθεῖ ἀπὸ τὴν ἔξω ὄψη τὸ ἄνετο σκέλος, εἴτε ἡ μορφή βρῖσκεται δεξιὰ εἴτε ἀριστερά, καθὼς καὶ ἡ προσπάθεια ἐναλλαγῆς

ό πρώτος, γιατί χαρίζει σταθερότητα στη μορφή. Γι' αυτό είναι φυσικό να παραμερίζεται θεληματικά στα έλληνιστικά χρόνια, για να δεθῆ με τῆ φυγόκεντρη κίνηση ὁ δεύτερος τρόπος, ὁ περισσότερο ἀνήσυχος· οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου συγκεντρώνονται πάνω ἀπὸ τὸ ἄνετο σκέλος, πρὸς τὰ ἐκεῖ εἶναι καὶ τοῦ κεφαλιοῦ ἢ στροφῆ. Τὸ τελευταῖο τοῦτο φαίνεται πιθανὸ καὶ γιὰ τὸν κορμὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου. Πρὸς τὰ ἀριστερά, κατὰ τὸ ἄνετο σκέλος, θὰ ἦταν γυρισμένο τὸ κεφάλι τοῦ ἀγάλματος.

Ὅσο γιὰ τὴ στάση τοῦ θὰ ἐλέγαμε ὅτι ἀφορμὴ τῆς προτίμησης τούτου καὶ ὄχι τοῦ ἄλλου τρόπου στάθηκε πολὺ λιγότερο ἢ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέτοια ρυθμικὴ κατασκευὴ τοῦ σώματος καὶ περισσότερο ἢ ἀνάγκη νὰ ἀντιταχθῆ μιὰ πλούσια πτύχωση πάνω ἀπὸ μιὰ ἐπιφάνεια λεία, μὲ πλαστικὴ προβολὴ τοῦ σκέλους κάτω καὶ δίπλα ἀπὸ τὴν πληθωρικὴ ρευστότητα τοῦ ὑφάσματος.

Ἐνα σημεῖο καὶ τοῦτο ἀπὸ τὰ προσδιοριστικὰ τῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου τὸ ἀναδείχνει διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν καθιερωμένο τύπο, μιὰ δημιουργία καινότροπη, ἀτομικῆ.

Προβάλλει τώρα τὸ ἐρώτημα μήπως, παρ' ὅλη τὴν πλαδαρότητα τῆς σάρκας — ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πῆχη τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα τὴν παρατηροῦμε καὶ στὴν κοιλιά — δὲν παρασταίνεται στὸ ἄγαλμα τοῦτο ἕνας φιλόσοφος, ἀλλὰ κάποιος ἐπίσημος πολίτης, ἕνας ρήτορας ἢ ἕνας ποιητής. Ἀντίθετη πρὸς τὴν ἄποψη τούτη εἶναι ὡστόσο ἡ γύμνωση τῆς ἀριστερῆς ὀμοπλάτης. Ἄν δὲν ἔχη προχωρήσει ὡς τὸ σημεῖο ποὺ βλέπομε στὸν κυνικὸ φιλόσοφο τοῦ Καπιτωλίου ἢ στὸ μικρὸ χάλκινο τῆς Ν. Ὑόρκης<sup>10</sup> εἶναι ἐκδηλὴ καὶ ὑπερβολικὴ ἀκόμη καὶ γιὰ τὰ εἰκονιστικὰ ἀγάλματα, ὅπου κανόνας εἶναι νὰ σκεπάζεται μὲ τὸ ἱμάτιο, ὄχι μόνον ἡ ὀμοπλάτη, ἀλλὰ καὶ ὅλο τὸ ἀπάνω μέρος τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα.

Στὸν λυσίππειο Σωκράτη τοῦ Βρετ. Μουσείου εἶναι σεμνὰ σκεπασμένα μὲ τὸ ἱμάτιο ὄχι μόνον ὁ ἀριστερὸς ὤμος καὶ ὁ βραχίονας, ἀλλὰ καὶ ἡ ράχη. Ἐδῶ ἄνετο σκέλος εἶναι τὸ δεξιό, ἀντικριστὰ μὲ τὴν κάθετη φορὰ τοῦ ἱματίου καὶ τοῦ ἀριστεροῦ στάσιμου σκέλους, κατὰ τὸ δεξιὸ ἐκεῖνο σκέλος ξανοίγεται ἐλαφρὰ καὶ ἡ στροφῆ τοῦ κεφαλιοῦ<sup>11</sup>. Ξαναγύρισαν στὸν κλειστὸ ρυθμὸ οἱ δημιουργοὶ τῶν κλασσικιστικῶν ἀγαλμά-

κάνουν νὰ ὑποχωρῆ ἡ τήρηση τῆς κλασσικῆς ἐκείνης συγκέντρωσης τοῦ βάρους τοῦ σώματος καὶ τοῦ ἱματίου στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ σώματος. Παραδείγματα τῆς ἐναλλαγῆς : Σβορώνου, Ἐθνικὸν Μουσείον, πίν. 37, 2. Dohrn ὁ.π. 33, 38 κ.έ. Ἀνάγλυφο Ἀσκληπιοῦ στὸν Πειραιᾶ: Hausmann, Gr. Weihreliefs eik. 28. Τὸ ἄνετο σκέλος στὸ ἐσωτερικὸ, καθὼς εἶναι τὸ ἴδιο σ' ὄλες τὶς μορφές τοῦ ἀναγλύφου EM. 1429, Σβορώνου πίν. 37, προδίνει τὴ θέληση τοῦ γλύπτη νὰ δώσῃ μὲ τὸν παρατακτικὸ ρυθμὸ τοῦ βαδίσματος μιὰ σοβαρότητα ἱερατικῆ. Θὰ ἦταν λάθος ἂν ἐρμηνεύαμε τὴν ἀναγκαῖα αὐτῆ ἐναλλαγῆ στα κλασσικὰ ἀνάγλυφα σὰν πρόδρομο τῆς προτιμημένης ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ τέχνη ἀντίθεσης τοῦ βάρους τῶν πτυχῶν πρὸς τὸ τέντωμα τοῦ ὑφάσματος πάνω ἀπὸ τὸ ἄνετο (ἐδῶ τὸ ἀριστερὸ σκέλος, ὅπως γίνεται στὸν κορμὸ ποὺ δημοσιεύομε). Ἀπὸ τοὺς πρώτους καλλιτέχνες ὁ Ἀγοράκριτος προχώρησε ἀπὸ τὴν κλασσικὴν στάση τύπου Λυσικλειδῆ πρὸς ἕνα συγκερασμὸ τῆς παλαιότερης ἀττικῆς παράδοσης (πάτημα τοῦ ἄνετου σκέλους σ' ὅλο τὸ πέλμα μὲ τὸν διαφορισμὸ τῆς κίνησης, ποὺ γονιμοποίησε τὴν ἑλληνιστικὴ τέχνη : Ἀρχέτυπο τῆς Doria Pamphili καὶ τοῦ ἀγάλματος τῆς Σμύρνης : RM 16 (1901) 21 κ.έ. πίν. 1 - 2 (Amelung). Lippold, Pl. 207. Schuchhardt, Epochen der Gr. Pl. eik. 52. Schlöber, Bildh. nach Phidias σ. 23 κ.έ. eik. 1, 1. Γ. Οἰκονόμος, A.E. 1923, 59 κ.έ. 86. Ἔως τὴν ὕστατη φάση τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης ἐπικρατεῖ στὶς ἐπιτύμβιες τὸ θέμα τοῦ νέου τῆς Βιέννης (βλ. σημ. 14) ἀπλοποιημένο, ὄχι ὅμως καὶ κενὸ ἀπὸ ὀργανικὴ διάπλαση.

10. Παραπάνω σημ. 5.

11. Σωκράτης Βρετ. Μουσείου : Schefold ὁ.π. 84 κ.έ. Bieber, Sc. of Hell. Age 47, eik. 138 - 139.

των, αφού τὰ γύμνωσαν ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ νομοτέλεια, ἀπόφυγαν ἢ ἐλάττωσαν τὴ στροφὴ τοῦ κεφαλοῦ, ποὺ κοιτάζει τώρα ἐμπρός, ἀμέτοχο ἀπὸ κάθε ἀληθινὴ ἔκφραση, συμβατικά γυρισμένο ( Ἡράκλειτος, Ἡρώδης ὁ Ἀττικὸς )<sup>12</sup>.

Θὰ ἦταν ἄστοχο, ὥστόσο, νὰ συμπεράνουμε ὅτι στὸ ἀγάλμα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου παραστάθηκε ὄχι πατώντας βαριά στὰ δύο πέλματα, ἀλλὰ μὲ τὴν ἄλλη, τὴν ἐπισημότερη στάση ἓνας ἀπὸ ἐκείνους τοὺς ἀνιφτους καὶ μαλλιαροὺς κυνικοὺς φιλοσόφους τῆς ἀθηναϊκῆς ἀγορᾶς, ποὺ τὴν ἰδιότυπη φυσιογνωμία τους ἔσωσε ἕως ἐμᾶς ἡ ἑλληνιστικὴ τέχνη. Θὰ πλησιάζαμε περισσότερο τὸ νόημα τοῦ ἔργου, ἂν χαρακτηρίζαμε τὸν περιστανόμενο σάν Στωικὸ ἢ Ἐπικούρειο, ἴσως καὶ Περιπατητικὸ, ἕναν ἀπὸ τοὺς τόσους τῶν σχολῶν αὐτῶν, ποὺ ἐδίδαξαν μέσα στὴν μετακλασσικὴ Ἀθήνα.

Καθὼς δὲν ἐσώθηκε σὲ κανένα ἀντίγραφο ὁ τύπος τοῦ ἀγάλματος τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, δὲν μποροῦμε νὰ ξέρουμε ἂν εἶναι σύγχρονη ἐπανάληψη σὲ μάρμαρο ἐνὸς χάλκινου ἀρχέτυπου. Μιὰ τέτοια δυνατότητα θὰ ὑπόβαλε ἡ συστάδα τῶν πτυχῶν ποὺ πέφτουν ἀπὸ τὸ βραχίονα μὲ τὴν ἀφθονία τῶν ὁμοίων στὸν Κυνικὸ τοῦ Καπιτωλίου.

Θὰ ἦταν, πιστεύουμε, μεθοδικὸ λάθος, ἂν συγκρίναμε ὡς πρὸς αὐτὸ ἔργα συνθεμένα πάνω σὲ ἀρχές τόσο διαφορετικές. Στὸν φιλόσοφο τοῦ Καπιτωλίου, ἕνα κοινὸ σχῆμα, τὸ κράτημα τῶν πτυχῶν μὲ τὸ χέρι, ἐπῆρε μιὰ ξεχωριστὴ ἔμφαση, καθὼς συγκεντρώνονται οἱ πτυχές σ' ἕνα σημεῖο, ὅλες μπροστά, ἀφθονες καὶ ὀγκωμένες. Στὸ κορμί ποὺ δημοσιεύεται ἐδῶ, προτίμησε ὁ δημιουργὸς νὰ μοιράσει τὶς πτυχές σὲ ἐπάλληλα ἐπίπεδα, καταφεύγοντας σ' ἕνα θέμα ἀσυνήθιστο. Παρουσίασε συγκρατημένη κάτω ἀπὸ τὴν μασχάλη μιὰ ὁμάδα πτυχῶν ποὺ ἀποτελοῦν πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα ἕνα στερεὸ βάθος καὶ ἀπλώνουν πρὸς τὴν πλευρὰ αὐτὴ τὸ στενὸ σῶμα. Ἡ ἐξάρτηση ἀπὸ ἕνα χάλκινο ἀρχέτυπο, χωρὶς νὰ εἶναι ὑποχρεωτικὴ, δὲν μπορεῖ ὥστόσο καὶ νὰ ἀποκλεισθῇ ἀπόλυτα.

Θετικότερα ἀκόμη κέρδη προσφέρει τὸ ἴδιο τὸ ἔργο. Παρ' ὅλη τὴν πλούσια, τὴ μελετημένη πτύχωση τὴ συγκεντρωμένη στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ, ἡ ἄλλη ἐργασία εἶναι ἀδρή, ποῦ καὶ ποῦ σχεδὸν παραμελημένη. Παρ' ὅλη τὴν κάποια ἀνάπτυξή του σὲ βάθος ἔχει σὰ σύνολο μιὰ ἐνότητα κλασσικὴ, καμιὰ σύγκρουση ἀξόνων δὲν τὴν ταράζει. Ἄκόμη καὶ ἂν, ὅπως εἶναι πιθανό, ἦταν τὸ κεφάλι γυρισμένο κατὰ τὸν ἀριστερὸ ὄμο, δὲ θὰ ἔφτανε τὸ « ἄνοιγμα » αὐτὸ νὰ σπᾶσει ἕναν ἀκριβοζυγισμένο ρυθμό.

Δὲν παρατηροῦμε τὸ ἴδιο στὴ γνωστὴ εἰκονιστικὴ στήλη τῆς Βουδαπέστης. Τὸ ἔξοχο τοῦτο ἔργο ποὺ ὁ Rudolf Horn τὸ εἶχε ἀναδείξει καὶ κατατάζει ἀνάμεσα στὶς τελευταῖες ἀττικὲς στήλες τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ., τὸ ἀπομάκρυνε ὁ Buschor ἀπ' αὐτές, παρατηρώντας ὅτι « δὲν μπορεῖ ν' ἀποδοθῇ στὸν ἡρεμὸ κλασσικὸ κόσμο, οὔτε στὰ τελευταῖα ἀττικὰ ἐπιτάφια ἀνάγλυφα » ἕνα ἔργο μὲ τόσο τονισμένη τὴν κίνηση, τόσο δυνατὰ φωτοσκιασμένο<sup>13</sup>. Στὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ. εἶναι κατὰ τὴ γνώμη του ἡ θέση ποὺ ταιριάζει στὴ στήλη τούτη. Λίγες δεκαετίες ἀργότερα, « ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνα », ἔγινε — νομίζει — ἡ ἄλλη, ἡ φημισμένη, συναρπαστικὴ

Buschor, Das Porträt 110 κ.έ., εἰκ. 75. G. Richter, Portr. 1 εἰκ. 560 - 562 καὶ πρὸ πάντων A. Rumpf, Ein einzig dastehender Fall ( *Analecta Archaeologica* ) 13 κ.έ. Βλ. ἀκόμη RM 71 ( 1964 ) 77 κ.έ. ( H. Heintze ).

12. Ἡράκλειτος : Schefold ὁ.π. 161, 4 καὶ 190. Richter, ὁ.π. 1, σ. 80. Ἡρώδης : Richter III 286, εἰκ. 2043.

13. Παραπάνω σημ. 7,



και μοναδική εικονιστική στήλη της Βιέννης, στην οποία αφιέρωσε άλλου μιὰ λεπτή ανάλυση<sup>14</sup>.

Τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἑθν. Μουσείου, τὸ τρίτο ἔργο τῆς σειρᾶς αὐτῆς, βρίσκεται ἀκόμη μακριὰ ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Βιέννης, τὴν πλούσια σὲ ἀξονικὲς συγκρούσεις, σὲ πληθωρισμὸ πτυχῶν, τὴν δραστικὰ κινημένη σὰ νὰ ζητᾶ νὰ ἐλευθερωθῆ ἀπὸ τὸ φράγμα τῆς πλάκας πίσω της. Τὸ ἄνετο σκέλος, τὸ ἀριστερὸ καὶ ἐδῶ, ξεχωρίζει μὲ ζωηρὸ λύγισμα κάτω ἀπὸ τὸ βᾶρος τοῦ ἀναδιπλωμένου ἱματίου καὶ ἐνάντια πρὸς αὐτὸ ἐκφράζοντας τὴ φλογερὴ νεανικὴ ἐπιθυμία τῆς φυγῆς.

Μοναχικὴ ἕως τώρα μέσα στὴν ἀττικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς της ἡ στήλη τούτη, δείχνεται τώρα σὰν ἀναχώνευση ἑλληνιστικῆ ἐνὸς παλαιότερου θέματος, ποῦ θὰ τὸ εἶχε θαυμάσει ὁ δημιουργὸς της στὰ παλαιότερα εἰκονιστικὰ ἀγάλματα τῆς πολιτείας του. Δυνατότερο, κάπως ξενικὸ πάθος κινεῖ τὸ ἄγαλμα τοῦ νέου τῆς Κῶ, διαφορετικὰ σκεπασμένου μὲ τὸ ἱμάτιο, μ' ἕναν τρόπο ποῦ κρατιέται στὰ μέρη ἐκεῖνα ἕως τὰ αὐτοκρατορικὰ χρόνια (λοξὸ συμμάζεμα μπροστά, κάλυψη καὶ τοῦ βραχίονα) <sup>15</sup>.

Κοινὴ μὲ τὰ ἔργα αὐτὰ ἔχει ἄγαλμα τοῦ Ἑθν. Μουσείου τὴν ἔνταση πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρά, τὴ συγκέντρωση ἐκεῖ τοῦ βάρους τῶν πτυχῶν καὶ τοῦ κινημένου σκέλους. Προοίμιο μόνο τῆς ἑλληνιστικῆς ταραχῆς βρίσκεται γι' αὐτὸ στὴν καμπὴ ποῦ φέρνει πρὸς τὴν ἐποχὴ τούτη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά μὲ τὴν ἀδιάσπαστη ἐνότητά του πατάει ἀκόμη σταθερὰ στὴν περιοχὴ τοῦ κλασσικοῦ κόσμου. Τὸ α' μισὸ τοῦ 3ου αἰῶνα θὰ εἶχαμε νὰ προτείνουμε σὰν τὴν πιθανότερη χρονολόγηση, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ὅτι ὁ εἰκονιζόμενος μπορεῖ νὰ ἔζησε σὲ κάπως παλαιότερη ἐποχὴ. « Ἔως ἕνα σημεῖο γίνεται γενικὰ πρώτη φορὰ στὸ β' μισὸ τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ. μιὰ στερέωση τοῦ ἑλληνιστικοῦ ρυθμοῦ <sup>16</sup> », τὸ ἄγαλμα τοῦτο δὲν μετέχει ἀκόμη στὴν τάση τούτη.

Δύσκολο εἶναι νὰ καταλήξουμε σὲ κάποιο συμπέρασμα γιὰ τὴ διάθεση τῶν βραχιόνων, ἀφοῦ μάλιστα λείπει ὅλος ὁ δεξιὸς μαζὶ μὲ τὸν ὄμο καὶ μέρος τοῦ στήθους. Ἄν κρατοῦσε μιὰ βακτηρία, πιθανότερο εἶναι ὅτι θὰ γινόταν τοῦτο μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Ἡ κάθετὴ της, ἂν θὰ ξεκινούσε ἀπὸ τὸ ἄλλο, θὰ ἐκρυβε τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἔργου στὴν πλευρὰ αὐτῆ, στὴν ὁποία ἔχει δοθῆ τόση σημασία, ἐνῶ δεξιὰ θὰ ἦταν ἡ βακτηρία ἕνα καλὸ ἀντίρροπο.

Ἄλλες δυνατότητες εἶναι ὅτι τὸ δεξιὸ χέρι θὰ ἔπεφτε ἄπραγο, ἀλλὰ ἐκφραστικὸ, ὅπως στὸ νεώτερο χάλκινο ἀγαλματάκι τῆς Ν. Ὑόρκης ἢ ὅτι θὰ ὕψωνε τὸ δεξιὸ χέρι μιλώντας στὴν ἀγορά, ὅπως ὁ φιλόσοφος τῶν Ἀντικυθῆρων στὴν πιθανὴ ἀνασύσταση τοῦ Σβορώνου, κρατώντας μὲ τὸ ἄλλο τὴ βακτηρία <sup>17</sup>. Ἡ μήπως ἀντὶ γι' αὐτὴ πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι εἶχε στὸ χέρι τοῦτο ἕναν κύλινδρο; Ἐναν τέτοιον κρατάει χαλαρὰ στὸ ἀριστερὸ, τὸ κατεβασμένο — ὅπως εἶναι φυσικὸ γιὰ ἕνα ἀνάγλυφο — χέρι του ὁ ἄνδρας ποῦ παραστάθηκε σὲ μιὰ στήλη τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου ἀπὸ τὴν Ἀνάφη ( Πί ν. 6 ).

Τὸ μικρὸ τοῦτο ἔργο, ποῦ πρῶτος ὁ Pfuhl τὸ χρησιμοποίησε σὰν ἀντιπροσωπευ-

14. JdI 1935, 47 ( Pfuhl ), Buschor, H. B. 26, 32, 36 εἰκ. 8. Τοῦ ἴδιου, Das Porträt 123 κ.έ., εἰκ. 84.

15. Νέος τῆς Κῶ: Clara Rhodos V, 75 κ.έ. πίν. 4-6 ( Laurenzi ). Τοῦ ἴδιου: Ritratti Greci ἀριθ. 83, πίν. 34-35. Hafner, Späthell. Bildn. R 80, πίν. 8. Buschor, Bildnisstufen 177, εἰκ. 75. Τοῦ ἴδιου, H.B. 36. Poulsen, Probleme πίν. 19.

16. Kleiner, Tanagrafiguren 18.

17. Ν. Ὑόρκης καὶ Ἀντικυθῆρων φιλόσοφοι παραπ. σημ. 5.

τικό μέσα στην τόση έλλειψη όλοσωμάτων εικονιστικών ανδριάντων έχει αξία, παρ' όλη την κάπως συμβατική στάση, για την έλληνιστική πνοή του<sup>18</sup>. 'Ο Buschor τὸ κατέταξε μαζί με τὸν Διοσκουρίδη τῆς Δήλου καὶ με λίγα ἄλλα στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 1ου αἰώνα<sup>19</sup>. Θὰ ἐλέγαμε πολὺ χαμηλὴ τὴ χρονολόγηση τούτη. Τὸ ἔργο κλείνει μέσα του ζωντανὸ ἀκόμη τὸν ἑλληνιστικὸ ρυθμὸ ὡς πρὸς τὴ συγκέντρωση στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ ἀναριγμένου ἱματίου καὶ τοῦ ἀνετοῦ σκέλους πὸν προβάλλεται αἰσθητὰ. Τὸ τέντωμα τῶν μυῶνων τοῦ λαιμοῦ ἀριστερὰ προϋποθέτει στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὸν ἀριστερὸ ὄμο. 'Η στάση παρουσιάζεται ἔτσι κάπως ἀνοιχτὴ, κινήμενη, καὶ δείχνει ὅτι τὸ κορμὶ αὐτὸ με τὴ μικρὴ ἀναγλυφικὴ ἔξαρση ἔχει ὄργανικὴ σύσταση, θερμὴ ἀκόμη ἀπὸ τὸν ἑλληνιστικὸ πυρετὸ. Τὴν διακρίνομε καὶ στίς πτυχῆς πὸν ζώνουν τὸ ἀριστερὸ, τὸ στάσιμο σκέλος, καθὼς καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν μυῶνων τοῦ λαιμοῦ, τοῦ στήθους, τῆς κοιλιᾶς, τῶν βραχιόνων πὸν ὀγκώνονται ἐλαφρὰ φωτοσκιασμένοι.

Τὸ μόνο νεκρὸ σημεῖο εἶναι ἡ πτύχωση τῆς ἄκρης τοῦ ἱματίου, πὸν ξεκινᾷ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ λαιμὸ σκεπάζοντας τὸν ὄμο καὶ τὸ ἀπάνω τοῦ βραχίονα, ἐδῶ χωρὶς πτυχῆς, ἐνῶ πάνω καὶ κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι ἔχει φτωχικὴ ἔξαρση καὶ πέφτει νηφάλιο, στεγνὸ. Στίς ἀρχῆς τοῦ 1ου αἰώνα π.Χ. εἶναι ἡ θέση πὸν θὰ τοῦ ἐπήγαινε καλύτερα.

'Ανάμεσα στὴ στήλη τῆς 'Ανάφης καὶ στὸ κορμὶ τοῦ 'Εθνικοῦ Μουσείου — με μεγαλύτερη ἀπόσταση ἀπὸ αὐτὸ — τοποθετεῖται ὁ εἰκονιστικὸς ἀνδριάντας τῆς Δήλου, με μετριασμένη τὴ φυγόκεντρη κίνηση τοῦ 2ου αἰώνα<sup>20</sup>. Σὰ σχῆμα ἔχει κάποια συγγένεια με τὸ δεύτερο καὶ βοηθᾷ κάπως στὴν ἀναπαράσταση τῆς στροφῆς τοῦ κεφαλιοῦ κατὰ τὸ ἀνετο σκέλος, καθὼς καὶ στὴ στάση τῶν σκελῶν. Σημαντικὸ εἶναι ὅτι με τὸ πάτημα στὰ δύο πέλαμα ἐγινε περιττὴ ἡ προσθήκη τοῦ στηρίγματος χαμηλὰ δίπλα στὸ ἕνα σκέλος.

Συγκριτικὰ με τὰ δύο τελευταῖα τοῦτα ἔργα ξεχωρίζει ἀκόμη περισσότερο ἡ πρωτοτυπία τῆς μορφῆς τοῦ φιλοσόφου τοῦ 'Εθνικοῦ Μουσείου. 'Ο πλάστης τοῦ ἀπόκρουσε ἕνα θέμα πὸν ἔμελλε νὰ γίνῃ ἀργότερα κοινὸς τόπος, ἰδιαίτερα στίς ἐπιτύμβιες στήλες τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, τὴν κάπως ἄπραγῃ ἐξοικονόμηση τοῦ δεξιοῦ βραχίονα μπροστὰ ἀπὸ τὸ στήθος καὶ τοῦτο ὄχι μόνο γιὰ νὰ μὴ συμπίεση τὴν ἀφθονία τῶν πτυχῶν. 'Ἦθελε τὸ δεξιὸ χέρι ἐλεύθερο, κινήμενο, ἐκφραστικὸ. Εἶναι ὀλοζώντανο τὸ ἄγαλμα γιὰτὶ ἐπλάστηκε σὲ μιὰν ἐποχὴ δημιουργικὴ, στὴν πολιτεία ὅπου εἶχε ριζωθῆ πιά ὁ εἰκονιστικὸς τύπος τοῦ φιλοσόφου καὶ τοῦ ποιητῆ, ὄρθου ἢ καθιστοῦ. Στέκεται στὸ χῶρο ἡγεμονικὰ κυρίαρχος, με τὴν αὐτοπεποίθηση τοῦ ἐσωτερικὰ πλούσιου, πὸν τόσοι διψασμένοι γιὰ γνώση καὶ γιὰ στοχασμὸ περιμένουν νὰ ὑψώση τὸ χέρι τὸ συνοδευτικὸ τοῦ σοφοῦ λόγου.

#### Β'. ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΟ ΚΕΦΑΛΙ ΕΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗ

( Πί ν. 7 — 11 )

Φαίνεται σχεδὸν ἀνεξήγητο ὅτι τὸ κεφάλι τοῦτο τοῦ 'Εθνικοῦ Μουσείου, ἀπὸ τὰ σπάνια πρωτότυπα τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ἔμεινε ἄγνωστο στὴν ἔρευνα, ἂν καὶ εἶναι εὑρημα παλαιό. Προέρχεται ἀπὸ τίς ἀνασκαφῆς τοῦ μακαρίτη Κ. Μυλωνᾶ στὴ στοὰ

18. JdI 50 (1935) 46 εἰκ. 28.

19. H.B. 26, 38, 45, 58.

20. Ὅπως σωστὰ ἐτόνισε ὁ Michalowski, Délos 13 πίν. 42 - 44, σ. 59 κ.έ., 62 : « vers 100 av. J.C. », Buschor H.B. 45, Hafner, ὄ.π. 73 πίν. 31 A 26, βλ. καὶ παραπάνω σῆμ. 3.

του Ἀττάλου καὶ ἔχει καταχωρηθῆ παλαιότερα στὸ εὐρετήριο, χωρὶς νὰ ἀναφέρεται ποτε μεταφέρθηκε στὸ Μουσεῖο<sup>1</sup>.

Εἶναι πιθανότατα ἐκεῖνο ποὺ ἀναφέρει μὲ συντομία ὁ Κ. Μυλωνᾶς ἀνάμεσα στὰ λιγοστά εὐρήματα τῆς ἀνασκαφῆς τοῦ 1898 : « Ἐνταῦθα δὲ μόνον ἄς γίνῃ μνεῖα ἰδίως περὶ μιᾶς εἰκονικῆς κεφαλῆς, πλήρη ἐχούσης τὴν ἔκφρασιν καὶ ἐπιμελέστατα ἐξεργασμένης, ἣτις φαίνεται ὁμοιάζουσα πρὸς τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τῶν νομισμάτων Εὐμένους τοῦ Β' ἀπαντῶσαν »<sup>2</sup>.

Λείπει ὄλος ὁ λαίμῳς μπροστά, τὸ κρανίον, τὸ μέτωπο στὴν ἀριστερῇ πλευρᾷ μαζί μὲ τὸ φρύδι καὶ τὸ ἄπάνω βλέφαρον, καθὼς καὶ λίγο μέρος τοῦ ματιοῦ· λείπει ἀκόμη καὶ ἓνα μέρος τοῦ προσώπου πίσω ἀριστερά, μαζί μὲ τὸ αὐτὶ καὶ μὲ τὴν κόμη (Πί ν. 9α-β). ἐκεῖ ἔχει σπάσει τὸ κεφάλι κατὰ μᾶκρος καὶ σὲ τόσο βάθος ποὺ μόνον μιὰ στενὴ λωρίδα ἐσώθηκε ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρᾷ μαζί μὲ τὴν κόμη, κρεμασμένη πάνω ἀπὸ τὸ αὐτὶ καὶ ἀπὸ τὸν τράχηλον.

Τὸ σπάσιμο τοῦ κρανίου ἄπάνω εἶναι λοξό, ἀκανόνιστο καὶ χωρὶς ἄλλο τυχαίῳ· δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἐρμηνευθῆ σάν προετοιμασία γιὰ συμπλήρωση μὲ γύψο ἢ γιὰ νὰ ὑποδεχθῆ ἓνα ἄλλο κομμάτι μαρμάρου κατὰ τὸν τρόπο τὸν συνηθισμένο στὰ ἑλληνιστικὰ ἀγάλματα. Ἔμεινε, ὥστόσο, σὲ σχετικὰ καλὴ κατάσταση ἢ ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου καὶ — τί σπάνια τύχη ! — ἡ μῦτη, αὐτὴ μάλιστα σχεδὸν χωρὶς καμιά φθορά. Ἔχομε ἔτσι διατηρημένη σὲ ἀρκετὰ καλὴ κατάσταση μιὰν ἀσυνήθιστη φυσιογνωμία. Οἱ κηλίδες ποὺ ἄφησε ὁ χρόνος πάνω στὸ μάρμαρον συγκεντρώνονται κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, ἢ μεγαλύτερη πάνω στὴ δεξιὰ παρεῖα. Ἐνοχλητικότερα εἶναι τὰ ἴχνη τῆς σκουριάς κάτω ἀπὸ τὸ σαγόνι στὴν ἀριστερῇ πλευρᾷ του. Φουντωτοὶ καθὼς εἶναι οἱ βόστρυχοι, περιορίζουν τὸ πρόσωπο μπροστὰ ἀπὸ τὸ αὐτὶ, καμιά τρίχα δὲν ξεχωρίζει, ἀλλὰ ἔχουν δηλωθῆ ἀκαθόριστα

1. ἀρ. 3266 μ. Ὑψος ἕως τὸ σαγόνι : 0,185 μ. Μᾶκρος μέγιστο 0,26 - 0,27 μ. Μόνον ἀπὸ συσχέτιση μὲ τὰ γλυπτὰ ποὺ καταγράφονται στὸ εὐρετήριο πρὶν καὶ ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὸ κεφάλι μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὰ γλυπτὰ ἀριθ. 3003 - 3018, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ στοὰ τοῦ Ἀττάλου, θὰ καταχωρήθηκαν κατὰ τὸ 1910 - 1912. Δὲν πρέπει νὰ ἀπέχη ὁ χρόνος τῆς καταγραφῆς καὶ τῆς ἄλλης ὁμάδας τῶν γλυπτῶν ἀπὸ τὴ Στοὰ, αὐτῶν ποὺ ἔχουν τοὺς ἀριθ. εὐρετ. 3266 - 3277. Γιὰ τὰ περισσότερα ἀναφέρεται ὅτι ἦταν φυλαγμένα στὴν ἀποθήκη II, ποὺ βρισκόταν τότε στὴν ἐσωτερικὴ αὐλὴ, ἐκεῖ ποὺ εἶναι σήμερον ὁ κήπος μὲ τίς ἐπιτάφιας στήλες, τίς σαρκοφάγους κ.ἄ. Δύο — τὸ λιγότερον — δυνατότητες ὑπάρχουν γιὰ νὰ ἐξηγηθῆ ἡ χρονολογικὴ ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τὴν καταγραφή ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ βρέθηκαν, στὴν ἀνασκαφὴ τῆς Στοᾶς τοῦ Ἀττάλου : ἢ τότε μόνον, κατὰ τὸ 1910, θὰ μεταφέρθηκαν στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἀπὸ κάποια προσωρινὴ φύλαξη ἄλλοῦ ἢ τότε πρώτη φορὰ θὰ ἔγινε ἡ καταγραφή τοῦ περιεχομένου τῆς ἀποθήκης II. Καὶ οἱ δύο πιθανότητες δὲν εἶναι ἄσχετες μὲ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ Παναγ. Καββαδία ἀπὸ τὴ θέση τοῦ Γενικοῦ Ἐφόρου τὸ 1909. Ἀξιοσημείωτο εἶναι ὅτι γιὰ ἄλλα γλυπτὰ χωρὶς τόπο εὐρέσεως ἔχει προστεθῆ στὸ εὐρετήριο ἢ (κάπως ἐπικριτικῇ) παρατήρηση : « Μετεφέρθη ἐκ τῆς ἀποθήκης (τάδε), τῆς ὁποίας τὰς κλεῖδας κατεῖχεν ὁ Καββαδίας ἀπὸ ἐτῶν ».

2. Πρακτικὰ 1898, 66. Γιὰ τὴν ἀνασκαφὴ αὐτὴ πρβλ. καὶ Πρακτ. 1899, 75, 2 καὶ 70 κ.ἑ. 1900, 31 κ.ἑ., 1901, 31 κ.ἑ. 1902, 46. Berl. Winck. Pr. 1874 (F. Adler), AE 1912, 174 κ.ἑ. (Βερσάκης). I. G. II<sup>3</sup>, 1905, 945 - 947, 953 - 954, 984. Τὴν ποιότητα τῶν γλυπτῶν ποὺ κοσμοῦσαν στὰ ἀρχαῖα χρόνια τὴ στοὰ τοῦ Ἀττάλου τὴ μαρτυρεῖ τὸ ἑλληνιστικὸ ἀντίγραφο τῆς Ἀθηνᾶς Giustiniani, AE 1958 κ.ἑ., πίν. 1 - 2, καθὼς καὶ ἓνα πολὺ παλαιότερον εὑρημα, τὸ κεφάλι τοῦ Ἰόβα ἀριθ. 457. Bolletino 1861, 48. AZ, 1860, 161, 171. Annali 1861, 412. Mon. 6,59,3. Lawrence, Late Greek Sc. 38, πίν. 64 (ἀπὸ παριανὸ μάρμαρον), ὅπως καὶ ἓνα δεύτερον, ἐπανάληψη τοῦ πρώτου, τὸ 458, ἀσήμαντο ἔργο τοῦτο καὶ ἄσχημα διατηρημένο.

Στοὰ τοῦ Ἀττάλου : Homer Thompson, Archaeology II (1949) 124 κ.ἑ. Hesperia 1949 - 1957 (ἐκθέσεις ἐργασιῶν) Ἰω. Τραυλοῦ. Πολεοδομικὴ ἐξέλιξη τῶν Ἀθηνῶν 87 κ.ἑ.

περιληπτικά, σάν μιὰ μάζα, με ἀδρά καὶ ἀνάβαθα τὰ λιγοστὰ ἀυλακώματα, μ' ἕναν τρόπο καθαρά « ζωγραφικό », με μιάν ἀφροντισιά μελετημένη.

Ὁ τρόπος αὐτὸς ἀπόδοσης τῶν μαλλιών δὲν εἶναι σπάνιος, εἶναι σχεδὸν μοναδικός. Ἀκόμη καὶ στὸ κεφάλι τοῦ ἱερέα με τὸ φυλλωτὸ διάδημα εἶναι ξεχωρισμένοι οἱ βόστρυχοι τῶν μαλλιών καὶ μόνο στὸν ἑλληνιστικὸ Ὅμηρο παρουσιάζονται πιά σάν ρευστὴ μάζα<sup>3</sup>.

Τέτοια κατασκευὴ συναντοῦμε ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα κιόλας στὸ Μαύσωλο, ἐδῶ ὁμως περισσότερο σάν φυλετικὸ χαρακτηριστικὸ, ὅπως καὶ στὸ « Δίφιλο » τοῦ 3ου αἰῶνα π.Χ.<sup>4</sup>.

Ἀπάνω στὸ αὐτὶ καὶ μπροστὰ καὶ πίσω ἀπ' αὐτὸ θὰ ἔπεφταν χαμηλότερα οἱ βόστρυχοι, ποὺ τὴν ἄκρη τους τὴν παράσυρε τὸ σπάσιμο τοῦ μαρμάρου. Ὁλόκληρο σχεδὸν τὸ αὐτὶ θὰ ἦταν σκεπασμένο, ἔτσι ἐξηγεῖται γιατί ὁ λοβὸς του ἀποδόθηκε συμβατικά, χωρὶς ἀκρίβεια. Ὁ γλύπτης συγκέντρωσε τὴν προσοχὴ του κυρίως στὴν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου.

Παράστησε τὰ μάτια κάπως μικρὰ καὶ σκιασμένα ἀπὸ τὰ φρύδια, τὰ ὑπερβολικὰ ἐξογκωμένα στὸ σημεῖο ποὺ πλησιάζει τὴ μύτη, ἐνῶ πρὸς τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ ματιοῦ, κάτω ἀπὸ τοῦ φρυδιοῦ τὸ τόξο, ἀναδείχεται με καλύτερο φῶς τὸ σαρκωμένο μέρος του. Δίπλα στὴ μύτη ἡ γραμμὴ τοῦ φρυδιοῦ φωτοσκιάζεται ἔντονα κατὰ τὸ ἐσωτερικὸ ξεκίνημά της. Ἀπὸ τὰ βλέφαρα μόνο τὸ ἄπάνω, ἂν καὶ στενὸ, ξεχωρίζει πλαστικὰ μ' ἕνα αὐλάκι ποὺ βαθαίνει προοδευτικά, ὅσο πλησιάζει κατὰ τὴ μύτη. Τὸ δεξιὸ μάτι καὶ τὸ κάτω βλέφορο εἶναι ἐλαφρότατα ὑπογραμμισμένα, με ἀβρότητα ἔχουν δηλωθῆ οἱ σάκκοι κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Ἔτσι, καθὼς ἀνεβαίνουν καὶ τὰ δύο βλέφαρα, κάνουν νὰ μικραίνουν τὰ μάτια καί, σκιασμένα καθὼς εἶναι ἀπὸ τὴν προβολὴ τῶν φρυδιῶν, μοιάζουν σάν νὰ θέλουν νὰ φυλαχτοῦν ἀπὸ ἕνα δυνατὸ φῶς. Δὲν ἔχει ὠστόσο ὀρισμένο ἀντικείμενο ἢ κατεύθυνση τῆς ματιᾶς, ἀλλὰ φαίνεται ὅτι στυλώνεται κάπου ἄσκοπη, πίσω-στροφικῆ.

Ἄν σωζόταν μόνο τὸ ἄπάνω τοῦτο τμήμα τοῦ προσώπου, θὰ ἔφτανε μόνο του γιὰ νὰ μᾶς πείση ὅτι ἔχομε ἕνα πρωτότυπο ἔργο ἀπὸ τὸ χέρι ἑνὸς σπουδαίου καλλιτέχνη. Βεβαιωνόμαστε γι' αὐτὸ, ἂν προχωρήσουμε στὴν ἐξέταση καὶ τοῦ ὑπόλοιπου, τοῦ κάτω τμήματος.

Ἔχει μιὰ κατασκευὴ ποὺ στηρίζεται κυρίως στὴν ἀνάδειξη τῆς ἐπιφάνειας· οἱ διακριτικὲς διαγώνιες ἔξω ἀπὸ τὰ ρουθούνια περιορίζουν τὴ μύτη με τρόπο ποὺ τονώνεται ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου, χωρὶς νὰ γίνεται τοῦτο περισσότερο θεληματικὸ. Ἡ

3. Κεφάλι ἱερέα : Ἐθν. Μουσείο 351. Hekler, Portraits antiques πίν. 125. Laurenzi, Ritratti 75, πίν. 30. Lippold, Pl. 314, πίν. 109,2. Hafner, Späthellenist. - Bildnis 404 κ.έ. Buschor, H.B. 13, 26, 46, 48 - 49, 53. Richter Portr. I, εἰκ. 41 - 42. Ἑλληνιστικοῦ Ὁμήρου : Schefold, Bildn. 142 κ.έ. καὶ 213. Laurenzi δ.π. 113 πίν. 45. Lippold, Pl. πίν. 133, 3. V. H. Poulsen, Portraits Grecs πίν. 35, ἀριθ. 55. Buschor, H.B. 49. Hekler - Heintze πίν. 68. Richter, Portr. I, εἰκ. 55 κ.έ.

4. Μαύσωλος : Hekler, Portraits πίν. 37 - 38. Laurenzi 97 κ.έ. Picard, Man. IV<sup>1</sup> 77 κ.έ. Bieber, Sculpt. of the Hell. Age 71 κ.έ. Buschor, Mausolos und Alexander 21 κ.έ. Das Porträt 109. Lippold. Pl. 257, πίν. 93, 2. Richter δ.π. II, 161 κ.έ., εἰκ. 899 - 902. « Δίφιλος » : Hekler, πίν. 76. AA 12 (1929) 225 κ.έ. Schefold, δ.π. 112 κ.έ. Buschor, H.B. 13. Das Porträt 117. Laurenzi, 139 πίν. 47. Felletic - Maj. Ritratti ἀριθ. 16. Bieber δ.π. 52 κ.έ. εἰκ. 150 - 157. G. Richter δ.π. 237 κ.έ. Μενάνδρος : Hekler πίν. 106 - 107. Schefold, δ.π. 114 κ.έ. Bieber, δ.π. 53. Buschor, H.B. 12, 25, 54 εἰκ. 13. G. Richter δ.π. II, 225 κ.έ. Hekler - Heintze σ. 37, 65.

Ίδια ή μύτη είναι κάπως παχιά και ελαφρά γρυπή, δέν ξεφεύγει όμως αισθητά από μια κανονική του κλασσικού τύπου.

Κάποιαν άβουλία προδίνουν τὰ χείλη τὰ λεπτά, που δέν ένώνονται σφιχτά, αλλά άπλώνονται άτονα διαγραμμένα. Το άπάνω χείλος είναι τοξωτό και λεπτότερο, χωρίς νά είναι και τó κάτω έντονο, παχύ. Ή ιδιότυπη τούτη διαμόρφωση τών χειλιών κάνει τó κεφάλι νά ξεχωρίζη άπ' όλα τά άλλα τά συγγενικά και γνωστά εικονιστικά. Όσο επιτρέπει ή σύγκριση ένός πρωτοτύπου με άντίγραφα, διακρίνομε στα πορτραίτα του Μενάνδρου και του « Διφίλου » μίαν αισθητή διαφορά στο σημείο τουτο<sup>5</sup>. Στους δύο τελευταίους τó άπάνω χείλος όχι μόνο καμπυλώνεται προς τó κέντρο, αλλά και αναδείχνεται από τó λακκάκι κάτω από τή μύτη, τó περισσότερο βαθουλó τουτο ακριβώς έχει με ξεχωριστή τρυφερότητα άποδοθη στο κεφάλι τής στοάς του 'Αττάλου.

'Αδύνατη είναι σε τουτον και ή χωριστική γραμμή που αναδείχνει τó κάτω χείλος, του λείπει και τó δυνατό σαγόνι που υποβάλλει τήν άνδρική θεληματικότητα. Σχεδόν άναζητούμε τή μελωδική καμπύλη του άπάνω χείλους που σφραγίζει τή φυσιογνωμία του Μενάνδρου, άκόμη έντονωτέρα και του « Διφίλου ».

Ένα χαρακτήρα μαλακό, βασικά πράον, μιá αΐσθηση κουρασμένη, ίσως και τó τέλος μιās έποχής εκφράζουν στόν ποιητή μας τά ώχρα χείλη του. Στις δυó πλάγιες όψεις ( Π í ν. 8β και 9α ) διαγράφεται καλά ή τρυφερή άπόληξη του στόματος, ύπογραμμισή τής διαγώνιας που κατεβαίνει από τή μύτη· έδω ξεχωρίζει και ή ιδιότυπη προβολή του άπάνω χείλους, που φέρνει τή σκέψη σ' ένα έλάττωμα τής άρθρωσης, κάτι σαν έλαφρό τραυλισμό.

'Αξιοπρόσεχτο είναι ότι όχι μόνο περισσότερο πράος αλλά και νεώτερος παρουσιάζεται ο εικονιζόμενος στην πλάγια όψη προς άριστερά ( Π í ν. 8β ), ένω στην έμπροστινή ( Π í ν. 1 και 8α ), φαίνεται μεγαλύτερη ή ήλικία του. Τήν προδίνουν ιδιαίτερα οί σάκκοι κάτω από τά μάτια, αλλά και ή κατασκευή του μετώπου με τά σαρκώματα τών φρυδιών.

Θά έχη περάσει τά πενήντα χρόνια, δέν φαίνεται όμως νά τόν έσκλήρυνε ή πείρα από τή ζωή και από τούς άνθρώπους· του ξμεινε μόνο ένας άδιόρατος σκεπτικισμός και ή ανάγκη τής άπομόνωσης, πλεγμένης με μιá γόνιμη πνευματική άνησυχία.

Κανένα ξενικό χαρακτηριστικό δέν διακρίνεται στην κεφαλή, πολύ λιγότερο ρωμαϊκή καταγωγή. Παρ' όλο ότι, όπως έχει παρατηρηθή, δέν έχομε από τόν 2ον αΐωνα π.Χ. κανένα πορταίτο Ρωμαίου, εκτός από του Φλαμίνιου στα νομίματα, μπορούμε νά παραδεχτούμε χωρίς δισταγμό ότι Έλληνας είναι ο εικονιζόμενος<sup>6</sup>. Προς τήν 'Αθήνα, σαν τόν τόπο όπου έγινε τó άγαλμα, φέρνει ή λεπτή τέχνη του κεφαλιού και ή όλη παρουσίαση τής μορφής. Μιá δυσκολία σημαντική προβάλλει τó είδος του μαρμάρου. Άν και δέν είναι έντελώς στερημένο από κρύσταλλα έχει μιάν όψη θαμπή, χωρίς διάφάνεια. Άσυνηθιστο σε έλληνικό μάρμαρο είναι και τó είδος τών κηλίδων.

Οί γλύπτες του Έθνικού Μουσείου Ν. Περαντινός και Στέλιος Τριάντης καθώς και ο παλαιός μαρμαροτεχνίτης Ίω. Κωσταγιόλας κατέληξαν στο συμπέρασμα, ύστερα από προσεκτική εξέταση του κεφαλιού, ότι άποκλείεται τó μάρμαρο νά είναι άττικό και

5. « Δίφιλος » παραπάνω σημ. 4.

6. Münchner Jahrb. N. Folge I, 1950, 18 ( Kleiner ) : Buschor, H.B. 27. Lange, Herrscherköpfe 86. Vessberg, Bildniskunst der röm. Republik πίν. 3, 1. Sallet - Regling, Ant. Münzen 63. G. Richter, ό.π. I 38 και III, 259 εικ. 1761.

πρότειναν τη Βόρεια Ελλάδα ως τόπο καταγωγής του. Ο Ernst Langlotz το θεωρεί περιγραμμένο και τούτο θα συμβιβαζόταν με την εβρεσική του στή στοά του Αττάλου.

Το πρώτο όνομα που έρχεται στη σκέψη είναι φυσικά Αττάλου του Β'. Δεν θα ήταν αντίθετη προς την ταύτιση με τον ιδρυτή τουτον τής στοάς ή πυκνή κόμη, αν αναλογιστούμε το πορτραίτο του Αττάλου Α' που σκεπάστηκε κάποτε με μία επίθετη κόμμωση<sup>7</sup>.

Από την άλλη μεριά δεν έχει το κεφάλι του Εθνικού Μουσείου τίποτα το κοινό με τις κομμώσεις και με τα κεφάλια των ελληνιστικών ήγεμόνων<sup>8</sup> ούτε κάποια συγγένεια με το υποθετικό πορτραίτο του Αττάλου Β', το μόνο που του έχει αποδοθεί, όχι χωρίς αντιρρήσεις<sup>9</sup>. Καμιά βεβαιωμένη εικόνα του βασιλιά τούτου δεν έχει σωθεί έως έμας.

Το ασυνήθιστο μάκρος του τραχήλου έφερε αρχικά σε μιάν άλλη ύποψια, μήπως το κεφάλι ανήκε σε μιá διπλή έρμαϊκή στήλη. Θα ήταν βέβαια τούτο ένα μοναδικό παράδειγμα, αφού πιστεύεται γενικά ότι ή διάδοση των διπλών έρμαϊκών στηλών αρχίζει από το 2ο αιώνα μ.Χ.<sup>10</sup>.

Παρακινήμένη από το έρώτημα τούτο παρακάλεσα τον γλύπτη του Έθν. Μουσείου Νικ. Περαντινό να επιχειρήσει μιá συμπλήρωση του κεφαλιού στο γύψο, στηριζόμενος στα στοιχεία που προσφέρει το ίδιο. Πάνω σ' ένα εκμαγείο του πρόσθεσε τούς μικρούς βοστρύχους που λείπουν γύρω στο αυτί και έπροχώρησε προς τον τράχηλο. Το αποτέλεσμα στάθηκε άρκετά διαφωτιστικό (Πί ν. 11).

Αποδείχτηκε πριν απ' όλα ότι το κεφάλι έχει μέγεθος κάπως μεγαλύτερο από το φυσικό. Το ύψος από το σαγόνι θα ήταν 0,26 μ., αντί για το κανονικό 0,23 - 0,24 μ.

Αποκλείεται ότι προέρχεται από εικονιστική στήλη, όπως το κεφάλι τής Θεσσαλονίκης, ενός τύπου στήλης όπως ή παλαιότερη τής Βιέννης με τη συναρπαστική παρουσία μιás πυρετικής μορφής του 2ου αιώνα π.Χ.<sup>11</sup>

Στη γύψινη αποκατάσταση του κεφαλιού τής στοάς Αττάλου φαίνεται ακόμη —

7. Pergamon VII πίν. 31 - 32. Delbrück, Ant. Portr. πίν. 27. Laurenzi 73. AM. 1940, πίν. 31 κ.έ. Schuchhardt, Gr. Kunst 413. Buschor, H.B. 26, 31, 32, 35. Weickert, Gr. Plastik 72 εικ. 40 και τελευταία AM 78 (1963) 189 κ.έ. (Rumpf). Την παλαιότερη βιβλιογραφία δίνει ή G. Richter, δ.π. II. 161 - 2.

8. Τύποι των κεφαλιών τους στα νομίσματα : JdI 45 (1930), πίν. 1 - 4 (Pfuhl). Εικονιστικά κεφάλια ήγεμόνων : Hekler, 122 κ.έ., πίν. 68 κ.έ. Laurenzi αριθ. 48 κ.έ. Moebius, Abh. Bayer Ak. N. F. 59 (1964), 13 κ.έ. Buschor, H.B. 14 κ.έ., 19 κ.έ. 41. Lippold, Pl. 313. Mon. Piot 46 - 47, 1952 - 53, 99 κ.έ. (J. Charbonneaux) και πρό πάντων, Rumpf δ.π. 176 κ.έ., καθώς και G. Richter δ.π. III, 253 κ.έ. Το « πάθος τής ήρεμίας » των εργατών του πνεύματος (Pathos der Stille) αντιπαραβάλλει ό Buschor στο « πάθος τής δύναμης » (Pathos der Macht), τó εκδηλο στα κεφάλια των ήγεμόνων.

9. Pergamon VII, άρ. 132. Bieber δ.π. 82 κ.έ. Buschor, H.B. 32, 35 και εικ. 29 (Αριαράθης κατά G. Kleiner εις JdI 68, (1953), 92, στην εικ. 56).

10. JdI 20 (1905), 79 κ.έ. AA 55, (1940), 491 (Fuhrmann) Schefold 193 κ.έ. BCH 76 (1952), 596 - 624 (Marcadé). Würzb. Jahrb. 4 (1949 - 50), 130 κ.έ. (Lullies). Picard, Man. IV 2, 1960 και IV 2a, 946 κ.έ. Th. Lorenz, Galerien von gr. Philosophen und Dichterbildnissen bei den Römern 55 κ.έ. Ο V. Poulsen κλίνει ώστόσο να χρονολόγησ ή Φλαβιανή έποχή τή διπλή έρμαϊκή στήλη τής Κοπεγχάγης: Opus Nobile σ. 7.

11. Εικονιστική στήλη Θεσσαλονίκης : Mon. Piot 51 (1960) 47 κ.έ. (M. Ανδρόνικος). Στήλη Βιέννης. Sacken πίν. 4. JdI 1935, 47 (Pfuhl). Buschor, H.B. 26, 32, 36 εικ. 8. Του ίδιου, Das Porträt 123 κ.έ. εικ. 84.

και τοῦτο δὲν εἶναι μικρὸ κέρδος — ὅτι δὲν συνεχιζόταν πίσω μὲ ἓνα ἄλλο εἰκονιστικὸ κεφάλι κατὰ τὸν τύπο τῶν ὑστερώτερων διπλῶν ἐρμαϊκῶν στηλῶν.

Μιὰν ἐλαφριά στροφή τοῦ κεφαλοῦ πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὑποβάλλει ὁ τενωμένος τένων στὸ λίγο μέρος τοῦ λαιμοῦ ποῦ ἐσώθηκε, τὴ στηρίζει καὶ μιὰ ἀδιόρατη ἀσυμμετρία : ἡ δεξιὰ παρειά εἶναι πρὸς τὰ κάτω παχύτερη ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ὅχι ὄρθιο καὶ ἀκριβῶς ἀπέναντι στὸ θεατὴ, ὅπως ἐτοποθετήθηκε ἀρχικὰ ( Πί ν. 10 α ), ἀλλὰ μὲ τὸ γύρισμα αὐτὸ ὅπως παρουσιάζεται στὸν Πί ν. 6 εἶναι ἡ κύρια ὄψη τοῦ κεφαλοῦ.

Τὸ σκύψιμο πρὸς τὰ ἐμπρὸς τὸ στηρίζει ὄχι μόνον ἡ σύγκριση αὐτὴ μὲ τὴ δοκιμαστικὴ τοποθέτηση, τὸ προϋποθέτει ἡ δυνατὴ προβολὴ τῶν φρυδιῶν καὶ ἡ ὅλη ἔκφραση. Φτάνει νὰ ἰδῆ κανεὶς τὸ στήσιμο μὲ ὄρθιο τὸ κεφάλι δίπλα στὸ ἄλλο ποῦ τὸ παρουσιάζει σκυφτό, γιὰ νὰ συμπεράνη πόσο ἔκφραστικότερη, πόσο κοντύτερα στὴ θέληση τοῦ γλύπτη εἶναι ἡ τελευταία τοποθέτηση ( Πί ν. 7 ).

Κερδίσαμε ἔτσι ὄχι μόνον τὴν ἔκφραση ἔντονης συγκέντρωσης, ἀλλὰ καὶ τὴν πιθανότητα ὅτι τὸ ἄγαλμα παράσταινε ἓναν ἄνδρα καθιστὸν κατὰ τὸ γνωστὸ τύπο τῶν « καθισμένων στοχαστῶν <sup>12</sup> ». Ἄν δὲν εἶχε τὰ χέρια πλεγμένα πάνω στὰ γόνατα, ὅπως γίνεται στὸ ἄγαλμα τῆς Νεαπόλεως <sup>13</sup>, ἀλλὰ ἔφερνε τὸ ἓνα πρὸς τὴν παρειά, εἶναι πιθανότερο ὅτι θὰ ἀκουμποῦσε πίσω ἀπὸ τὸ σπᾶσιμο στὴ δεξιὰ παρειά ἢ στὸν κρόταφο. Ἄλλη δυνατότητα εἶναι ὅτι θὰ κρατοῦσε τὸ χέρι χαμηλότερα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πρόσωπο, ὅπως ὁ Ποσειδίππος. Κοινὸ μὲ τὸν τελευταῖον ἔχει τὸ κεφάλι καὶ τὸ σκύψιμο τοῦ κεφαλοῦ, ἀκόμη καὶ κάποια ὁμοιότητα στὴν ἔκφραση, ὅσο ἐπιτρέπουν νὰ κρίνουμε οἱ νεώτερες « ἐξωραΐσεις » <sup>14</sup>.

Ἔστερ' ἀπὸ τὸν ἀποκλεισμὸ τοῦ Ἀττάλου Β' δὲν μένει ἄλλο παρὰ νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι στὸ ἄγαλμα θὰ παρασταινόταν ἓνας ποιητὴς, καὶ προβάλλει τὸ δελεαστικὸ ἐρώτημα μήπως ἔχουμε τὸν ἴδιο τὸν Ποσειδίππο, τὸν δημοφιλέστατο μέσα στὴν Ἀθήνα, ὅπως τὸν ἔδωσε ἓνας νεωτεριστὴς δημιουργός. Ἄντι νὰ στηριχτῆ στὰ παλαιότερα, θέλησε ἴσως νὰ ἀναπλάσῃ τὴ μορφή του μεταδίνοντας τὴν ἀσύχαστη ψυχὴ τῆς ὄριμης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς ;

Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀδύνατη ὄχι μόνον ἐξ αἰτίας τῆς αἰσθητῆς διαφορᾶς, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἦταν τολμηρὸς ὁ περιορισμὸς σ' ἓναν ποιητὴ, ἀφοῦ τόσοι ἄλλοι τῆς νέας κωμωδίας δοξάσθηκαν στὴν Ἀθήνα τοῦ 3ου καὶ τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ.

Μοιραῖα αὐθαίρετη ἢ συμπλήρωση τῶν βοστρύχων πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο στὸ γύψινο ἔκμαγεῖο στηρίχτηκε κάπως στὸ κεφάλι τοῦ ποιητῆ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, ἀντίγραφο ἑνὸς ἔργου σύγχρονου καὶ συγγενικοῦ μὲ τὸ δημοσιευόμενον ἐδῶ <sup>15</sup>.

Ἄς ἰδοῦμε καὶ πάλι τοῦτο ἀπὸ τὴν πλαγινὴ ὄψη του πρὸς ἀριστερὰ ( Πί ν. 8β, 10β).

12. Γ. Δοντᾶς. Εἰκόνες καθμένων πνευματικῶν ἀνθρώπων πιν. 7 κ.έ.

13. A. Levi, Terrecotte, πίν. 12· RM 59 (1944) πίν. 10 καὶ 11, 3. Δοντᾶς ὁ.π. 64 κ.έ. πίν. 27a. Buschor, H.B. 24 εἰκ. 6. Richter II, 181 εἰκ. 1056.

14. Ποσειδίππος : Amelung, Vatik. Kat. ἀριθ. 271, πίν. 110 - 111. Schefold 110 κ.έ. Laurenzi ἀριθ. 107 πίν. 42 - 43. Δοντᾶ, Εἰκ. 48 κ.έ. Buschor, H.B. 20 κ.έ. RM 68 (1961) 80 κ.έ. (H. Heintze), G. Richter II, 238 κ.έ. Ἄλλες δυνατότητες προσφέρουν τὰ καθιστὰ ἀγάλματα τοῦ « Κλεάνθη » (Schefold 146. Richter II, 189 εἰκ. 1106 - 1110, ἰδιαίτερα τὸ πρὸ ἀντιπροσωπευτικὸ χάλκινο τοῦ Βρετ. Μουσείου ἀπὸ τὸ Brindisi, Schefold 146, 147, 2. Richter, II, εἰς 1106. Δοντᾶ 52 πίν. 21a. Συγγενικὴ εἶναι καὶ ἡ στάση τοῦ καθιστοῦ ποιητῆ στὸ μικρὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθν. Μουσείου ἀπὸ τοὺς δυτ. πρόποδες τῆς Ἀκρόπολης, Δοντᾶ 43, πίν. 14β. Richter, Furniture<sup>2</sup> εἰκ. 128.

15. Rev. Arch. 1936 I, 23. Hinks, Greek and Roman Portr. Sc. 15, εἰκ. 16a.

Ἀπαρτίζεται ὅλη ἀπὸ καμπύλες σὲ ρευστὴ διαδρομῇ. Ἀπὸ τῆ ρίζα τῆς μύτης ἐπάνω πού σχηματίζει γωνία, ὅλη ἢ ἀνάπτυξη τοῦ προσώπου πρὸς τὰ κάτω, ἢ καμπύλη τῆς μύτης, οἱ μεταβάσεις πρὸς τὸ στόμα, πρὸς τὸ σαγόνι, ὅλ' αὐτὰ ἀποδοθήκαν μὲ μιὰ τρυφερότητα σχεδὸν λυρική. Δὲν χωρίζεται οὔτε ἡ ἐμπροστινὴ ὄψη ἀπὸ τὶς πλαγινές, ἡ μετάβαση γίνεται μ' ἓνα στρογγύλεμα ἀπαλό, πού θά ἦταν ἀδύνατο καὶ στὸ καλύτερο ἀντίγραφο.

Ὅλο τὸ χτίσιμο τοῦ κεφαλοῦ ἐγίνε ἀπ' ἔξω. Ὁ γλύπτης ἐργάστηκε τὴν ἐπιφάνεια χωρὶς νὰ στηριχτῆ ἢ νὰ ὑπολογίση τὴν ὀργανικὴ σύσταση, τὸν ἐσωτερικὸ σκελετό, ὅπως ἔκανε χωρὶς ἄλλο ὁ δημιουργὸς τοῦ ἀθηναϊκοῦ κεφαλοῦ τοῦ ἱερέα<sup>16</sup>. Σὲ τοῦτον ὁ τονισμὸς τοῦ κεφαλοῦ δὲν ἐγίνε μόνον ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ἀποδοθῆ ἓνας φυλετικὸς τύπος τῆς βορειοανατολικῆς Ἑλλάδας ( τὰ μικρὰ μάτια εἶναι μιὰ ἀκόμη ἔνδειξη γιὰ μιὰ τέτοια πατρίδα ) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ ξεπέραςμα τῆς παλαιότερης τάσης νὰ περιποιῆται ὁ γλύπτης, νὰ ἀναδείχνη τὴν ἐπιφάνεια<sup>17</sup>.

Ἀρχαιότερο χωρὶς ἄλλο τὸ εἰκονιστικὸ τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ἱερέα, εἶναι, εἶδαμε, τόσο μοναδικό, ὥστε ἀντὶ γιὰ κάθε σύγκριση, φαίνεται προτιμότερο νὰ στηριχτοῦμε σ' ὅσα στοιχεῖα προσφέρει ἡ τεχνολογία του, καθαρὰ καὶ ἀδιάβλητα, ἀφοῦ εἶναι ἔργο πρωτότυπο. Ἡ ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν, ἢ καθαρὰ ζωγραφικὴ, ἔχει ἀνταπόκριση στὴν ἄλλη ἐπεξεργασία τῆς ἐπιφάνειας, πού ἐγίνε μὲ τὴν πρόθεση νὰ ἀποδοθῆ μιὰ μορφή κινημένη, μιὰ ἐπιφάνεια ἀναμφισβήτητα μαλακῆ.

Χαρακτηριστικὴ τῆς ἐπιθυμίας τοῦ γλύπτη νὰ φωτοσκιάσῃ τὸ πρόσωπο μὲ τὴν κόμμωση εἶναι ἡ θέση τῶν βοστρύχων. Ἀντὶ νὰ ἐγγίξουν τὴν παρεῖα, ὅπως εἶναι ἡ συνήθεια, λαξεύτηκαν σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπ' αὐτὴν. Καθὼς μάλιστα θά κρεμόταν, εἶδαμε, περισσότερο ἢ ἄκρη τοῦ βοστρύχου πού λείπει, θά ἔπεφε πάνω στὸ πρόσωπο μιὰ ὀλόκληρη δέσμη σκιάς.

Κανένα προμήνυμα κλασικισμοῦ δὲν διαγράφεται ἀκόμη. Ἄν δίπλα σὲ κεφάλια ἀπὸ μικρασιατικὰ κέντρα παρουσιάζεται τὸ κεφάλι μ' ἓναν ἐλαφρὸ ἠσυχασμό, δὲν εἶναι τοῦτο παρὰ μιὰ ἔνδειξη τῆς ἀθηναϊκῆς καταγωγῆς του. Πλασμένο σὲ μιὰ ἐποχὴ ὄχι μόνον θρησκευτικοῦ, ἀλλὰ καὶ φυλετικοῦ συγκρητισμοῦ ἔχει ἀπάνω του ὥστόσο τὴ σφραγίδα μιᾶς ἀπροσδιόριστης ἀρχαίας κλασικότητος, χωρὶς τὸν ἀπὸ ἐρεθισμὸ τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ ἀνατολικότερα κέντρα, βρίσκεται ὥστόσο μακριὰ ἀκόμη ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ « Bildhaftes, Gestelltes, Zergleitendes » πού χωρίζει στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνα τὴν ὄριμη ἑλληνιστικὴ ἀπὸ τὴν ὕστεροελληνιστικὴ τέχνη<sup>18</sup>.

Ἐκεῖ κάπου πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1ου τέταρτου τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ., θά ἔκλινε κανεὶς νὰ τοποθετήσῃ τὸ ἄγαλμα ἀπ' ὅπου ἀποσπᾶσθηκε τὸ κεφάλι τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου. Ἡ προέλευση ὁμῶς τοῦ ἔργου καὶ τὸ εἶδος τοῦ μαρμάρου θά εὐνοοῦσαν μιὰ χαμηλότερη χρονολόγηση. Ἄν μάλιστα τὴν κερδίζαμε ὀριστικά, θά εἶχαμε ἓνα στηριχτικὸ σημεῖο γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν εἰκονιστικῶν κεφαλιῶν τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ.

Τὸ ἄγαλμα τοῦ ποιητῆ πού θά ἦταν ἀγαπητὸς στοὺς Ἀθηναίους εἶναι δυνατὸ νὰ προσφέρθηκε ἀπὸ τὸν Ἄτταλο Β' γιὰ νὰ στηθῆ στὴ στοᾶ τῆ χαρισμένη ἀπ' αὐτὸν στὰ

16. Παραπάνω σημ. 3.

17. Σχετικὰ βλ. τελευταία Hans Walter, AM 76 ( 1961 ) 150 κ.έ. ( ὅπου τονίζεται ἡ ἀντίθεση τοῦ παλαιότερου « Achsenengerüst » πρὸς τὸ « Knochenengerüst » ).

18. Buschor, H.B. 33. Κεφάλια εἰκονιστικὰ ἀπὸ τὴ μικρασιατικὴ περιοχὴ : G. Hafner, Spät-hellenist. Bildnisplastik 9 κ.έ.



χρόνια τῆς βασιλείας του ( 159 - 138 π.Χ. ). Θὰ ὑποχρεωνόμαστε στὴν περίπτωσι αὐτὴ νὰ τὸ χρονολογήσουμε στὰ μέσα τοῦ αἰώνα, πράγμα ποὺ θὰ ἦταν εὐπρόσδεκτο, γιατί συμβιβάζεται μὲ τὴ μορφικὴ σύστασι τοῦ κεφαλιού.

Νεώτερο — γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ ὅσα βρέθηκαν στὴν Ἀθήνα — εἶναι τὸ εἰκονιστικὸ κεφάλι τοῦ Ἀριαράθου, ποὺ ἐκπροσωπεῖ μιὰν ἄλλη τάσι, σὲ σχῆμα καθορισμένο ἀπὸ τὴν παράδοσι τῶν κεφαλιῶν τοῦ Μεγ. Ἀλεξάνδρου καὶ ἀπὸ τὴν προσπάθεια ἀφηρωῖσμου<sup>19</sup>. Ἀκολουθεῖ ἀμέσως κατόπι, τὸ κεφάλι τοῦ ἱερέα μὲ τὸ φύλλινο στεφάνι, τελευταῖο ἀνάμεσα στὰ εἰκονιστικὰ τοῦ 2ου αἰώνα, last but not least, προοίμιο τῶν « ἀδυσώπητων » ἀττικῶν πορτραῖτων τῆς δημοκρατικῆς ἐποχῆς<sup>20</sup>.

Ἀπὸ παρόμοιες εἰκονιστικὲς κεφαλὲς τοῦ 2ου αἰώνα συγγενικὲς μὲ τὸν ποιητὴ φαίνεται ὅτι ἔχει ἐξάρτησι ἓνα ἀρχέτυπο τοῦ 1ου, τοῦ ὁποῖου σώθηκαν τρία ἀντίγραφα, δύο στὸ Λατερανὸ καὶ τὸ ἄλλο στὴν Κοπεγχάγη<sup>21</sup>. Παρ' ὅλη τὴ νηφαλιότητα τῆς ἐποχῆς κρατοῦν καὶ τὰ τρία μερικὰ κατάλοιπα ἀπὸ παλαιότερα ἐπιτεύγματα μὲ χαρακτηριστικὰ ποὺ θὰ ἦταν περισσότερο τονισμένα στὸ ἀρχέτυπο, ἰδίως τὴν ἀνάδειξι τοῦ « ἐπισκυνίου », τὶς ρυτίδες γύρω στὴ μύτη, τὴ σαρκωμένη καὶ χαρακτηριστικὴ.

Οἱ διαφορὲς ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς στοᾶς τοῦ Ἀττάλου, ἰδίως στὴν κόμμωσι καὶ στὸ μικρὸ στόμα, παρόμοια καὶ στὰ τρία ἐκεῖνα κεφάλια, ἀποκλείουν ὅτι παραστάθηκε στὸ δικὸ μας ὁ ἴδιος ποιητὴς σὲ προχωρημένη ἡλικία. Ὁ v. H. Poulsen, στηριγμένος σὲ μιὰ διπλὴ ἐρμαϊκὴ στήλι τῆς Κοπεγχάγης, ὅπου τὸ μισὸ τῆς μέρος τὸ κατέχει τὸ κεφάλι τοῦ « Ψευδοσενέκα », ὀνομάτισε τὸν ἄλλο εἰκονιζόμενο Βιργίλιο καὶ πρότεινε ὡς δημιουργὸ τῆς ἓναν Ἀθηναῖο γλύπτη<sup>22</sup>.

Θὰ εἶναι καὶ αὐτὴ μιὰ ἀπὸ τὶς περιπτώσεις ποὺ « Scultori, specialmente attici, numerosi e attivi. . . per vecchia tradizione di mestiere passata di padre in figlio »<sup>23</sup> κατόρθωσαν νὰ δώσουν στοὺς ἐπίσημους Ρωμαίους μιὰ μορφὴ ὄχι ἀνελλήνιστη.

Ποῖος ὅμως νὰ εἶναι ὁ λεπταίσθητος μοναχικὸς ποιητὴς ποὺ παρασταίνεται στὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ στοὰ τοῦ Ἀττάλου, ἀφοῦ ἀποκλείσαμε τὸν ἡγεμόνα τοῦτον ;

Δὲν γεννιέται ἀμφιβολία ὅτι ἔχομε μπροστὰ μας ἓναν τύπο τῆς ἑλληνιστικῆς καὶ ὄχι τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὴν ὄψη του, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τὸ ξυρισμένο πρόσωπο—μιὰ συνήθεια ποὺ τὴν πῆραν οἱ Ἑλληνες ἀπὸ τοὺς Μακεδόνες — ἀποκλείει ὅτι εἶναι φιλόσοφος.

Πρῶτος ἔρχεται στὴ σκέψι ὁ ἀγαπητότερος ποιητὴς τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ὁ Θεόκριτος. Ἀπὸ τότε ποὺ ὁ Studniczka ἐταῦτισε μὲ τοῦτον ἓναν ποιητὴ εἰκονιζόμενο στὸ πινάκιο ἀπὸ τὴ Νότια Ρωσία, ἔργο τῆς ὑστατῆς ἀρχαιότητος, ἐστάθηκε ἡ ἔρευνα περισσότερο στὰ στοιχεῖα ποὺ προσφέρουν οἱ δύο ἀργυροὶ κάρθοι τοῦ Bertouville -

19. « Ἀριαράθου » τῶν δυτ. προπόδων : AM 1896, 281 ( Schrader ). Laurenzi ἀριθ. 100, AE 1948-49, 25, 26, κ.έ. JdI 68 ( 1953 ) 93 κ.έ. ( G. Kleiner ). Buschor, H.B. 41, 43, εἰκ. 34. Richter III, 276, εἰκ. 1942 - 43.

20. Τέτοια εἶναι ὅσα ἀπεικονίζον ἢ E. Harrison, *Portr. Sc.*, ἀριθ. 4 καὶ πρβλ. καὶ τὸ εἰκονιστικὸ κεφάλι τοῦ Ἑθν. Μουσείου, *Studi in onore Luisa Banti* 205 κ.έ. πίν. 40 - 41.

21. Giuliano, *Catalogo bei Ritratti del Museo Profano Lateranense* ἀριθ. 4 - 5. V. H. Poulsen, *Les Portraits Grecs* πίν. 32 - 33, ἀριθ. 49. Τοῦ ἴδιου : *Vergil* πίν. 4 - 5. G. Richter, *Latomus* 48 ( 1960 ) 35 κ.έ. εἰκ. 141 - 142.

22. Ὁ. π. σημ. 10 καὶ 21.

23. R. Paribeni, *Annuario* 24 - 26 ( 1946 - 48 ) 308.

Bernay, ο Schefold μάλιστα έτόνισε ότι ποιητές είναι χωρίς άλλο οι παριστανόμενοι <sup>24</sup>.

Τη γνώμη του Picard που όνόμασε έναν άπ' αυτούς Θεόκριτο, την παραδέχτηκε ό Μοebius και με λίγη καλή θέληση θά μπορούσαμε νά συγκρίνουμε τά λεπτά χαρακτηριστικά του, όπως τά άπόδωσε εκεί ό τορευτής τής έποχής του Αύγουστου, με τον τύπο του κεφαλιού του Έθνικού Μουσείου <sup>25</sup>.

Σε τουτο θά είχε κανείς νά αντίτάξει ότι ό βουκολικός ποιητής έζησε στην αύλή τής Άλεξανδρείας, χωρίς νά συνδεθί ποτέ με την Άθήνα. Πολύ πιθανότερο είναι ότι ό γλύπτης του κεφαλιού τής στοάς Άττάλου παράστησε έναν παλαιότερο ποιητή, όπως συνηθιζόταν στο 2ο αί. π.Χ., θά έκλινε μάλιστα κανείς νά πιστέψη κάποιον ποιητή τής Νέας Κωμωδίας, του είδους αυτού που είχε ιδιαίτερα έγκλιματιστή στον πνευματικό κόσμο τής Άθήνας.

Έ έκλογή είναι δύσκολη ανάμεσα στους 64 ποιητές τής Νέας Κωμωδίας που μνημονεύονται <sup>26</sup>. Ρητά αναφέρονται ώστόσο σαν οι άξιολογώτατοι ό Φιλίμων, ό Μένανδρος, ό Δίφιλος, ό Φιλίπιδης, ό Ποσειδίππος, ό Άπολλόδωρος. Άπ' αυτούς μπορούμε νά εξαιρέσουμε τον Μένανδρο και προσωρινά τουλάχιστο, τον Δίφιλο, αν είναι βάσιμη ή ταύτιση του τελευταίου με τον είκονιζόμενο στην προτομή τής Βιέννης, ίσως και τον Ποσειδίππο <sup>27</sup>.

Συζητήσιμος θά ήταν ό Φιλίμων, ό δημοφιλέστατος στην Άθήνα, από άγαλμα του όποιου ύπήρχε άλλοτε στη Ρώμη ένα αντίγραφο. Ρωτιέται ώστόσο κανείς γιατί, αφού πέθανε πολύ γέρος, δέν τον παράστησε ό γλύπτης σε προχωρημένη ηλικία, αυτή που έδωσε τελευταία άφορμή νά προταθί αυτός για τά τόσα αντίγραφα του ψευδο - Σενέκα <sup>28</sup>.

Έ άδυναμία νά αποφασίσουμε προέρχεται άκόμη και από την άνυπαρξία στηριχτικών σημείων ανάμεσα στα ρωμαϊκά αντίγραφα είκονιστικών κεφαλιών τής ρωμαϊκής έποχής, ιδιαίτερα των άθηναϊκών. Τά περισσότερα από τά άγάλματα διασήμων άνδρων που ήταν στημένα στην Άθήνα του 2ου αιώνα π.Χ. θά ρίχτηκαν, θά θρυμματίστηκαν στο κούρσεμα του Σύλλα, το 86 π.Χ. και τουτο έρμηνεύει πώς, ενώ έχομε αρκετά άθηναϊκά είκονιστικά κεφάλια του 1ου αιώνα π.Χ., πρωτότυπα και άπηχίσεις τους σε αντίγραφα, με κόπο άναζητούμε παρόμοια του 2ου αιώνα π.Χ.

Είναι όμως, έρχόμαστε τώρα νά αναρωτηθούμε, πρώτη ή άπόπειρα τούτη νά παρασταθί ό ποιητής που είκονίζεται στο κεφάλι τής στοάς του Άττάλου ή μήπως είναι έλληνιστική μετάπλαση κάποιου παλαιότερου άρχετύπου του 3ου αιώνα π.Χ., ενός από τά τόσα άγάλματα που είχαν στήσει οι Άθηναίοι στην Άγορά <sup>29</sup>; Όσο και αν είναι

24. JdI 38 - 39 (1923 - 24) 63 εικ. 4. Mon. Piot 44 - 45 (1950 - 51) 73 και πίν. 8β (Ch. Picard). Schefold, Bildn. 216. Δοντά, 92 κ.έ. πίν. 37α. G. Richter δ.π. σ. 74, 240 - 241, 243 - 244. Webster, Hellenist. Poetry and Art., 81 κ.έ.

25. Bull. Verening to Bevord. 1949 - 51, 57 κ.έ. Picard. δ.π. 73.

26. Christ, Gr. Literaturgesch. 314. Edmonds, Fragments of Attic Comedy III A 3, 166, 229. Lesky, Έστορία τής άρχ. Έλλην. λογοτεχνίας, Μετάφρ. Άγαπητού Τσοπανάκη 908.

27. Παραπ. σημ. 14.

28. Ψευδοσενέκας: RM 32 (1917) 122 (Bieber). Schefold 134 κ.έ. («Άριστοφάνης»). Buschor, Das Porträt 121. H.B. 29. B. Strandman, The Pseudo - Seneca Problem 53 κ.έ. Richter δ.π. I, 58 κ.έ. Φιλίμων: Ferguson, Hellenist. Athens, 86. Edmonds, δ.π. III A, 2 κ.έ. Webster δ.π. 124 κ.έ. Strandmann δ.π. (Konsthistorisk Tid. Krift. 3 - 4) 53 κ.έ., Richter II, 236 κ.έ.

29. Judeich, Topogr. 95. Lippold, Porträtst. 88 κ.έ.

δύσκολο να αναπαραστήσουμε άλλο εικονιστικό άγαλμα του ίδιου άνδρος στον τύπο τής πρώιμης ελληνιστικής εποχής, κάτι που να πλησιάζει τον Μένανδρο και τον Δίφιλο, δέν μπορούμε να το αποκλείσουμε. Από το παλαιότερο άρχέτυπο μπορεί να κατάγεται εκείνο που το θέρμανε περισσότερο ο ελληνιστικός γλύπτης, ή έκφραση τής συγκεντρωμένης σκέψης, κάποια ύποταγή σε μια τάξη υπερπροσωπική<sup>30</sup>.

Δυνατότερο άπ' όλα τα χαρακτηριστικά, « το μεγάλο κέρδος άπό μια μεγάλη ζημιά »<sup>31</sup> είναι ή τραγική απομόνωση· τήν επιδίωξαν παλαιότεροι γλύπτες, πάνω άπ' όλους ο Πολύευκτος στο Δημοσθένη του, έδω όμως στο άγαλμα τής στοάς του Άττάλου ή συνάρτηση τής απομόνωσης με τήν κίνηση και με τή μετατόπιση των άξόνων — που πρέπει να τα παραδεχτούμε για το σώμα του άγάλματος — παρουσιάζει νέους έκφραστικούς τόνους.

Πέτυχε ο δημιουργός του κεφαλιού, ύστερ' άπό μελέτη και « μέθεξη » στον τύπο του σύγχρονου ποιητή, να τον υποδαυλίση με ελληνιστική φωτιά, χωρίς να φτάση έως τήν έκρηκτικότητα που θα έζημίωνε τήν παλαιά κλασσική θεϊκότητα.

Κάτω άπό τον ιδεατό κόσμο ενός ποιητή που έζησε στην Άθήνα, είναι διακριτικά έκφρασμένη ή έσωτερική ταραχή, για να μήν ξεφεύγη ή εικόνα του άπό έναν ευγενισμό έδραιωμένο, μακρινό και άκατάλυτο.

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

30. Schweitzer, Zur Kunst der Antike II 174 : « Mehr oder weniger ist jedes griechische Porträt sub specie mundi divini entstanden ».

31. Buschor, Das Porträt 117.

## TWO INSCRIPTIONS FROM IRIA

( Plates 12–13· Fig. 1 )

The two inscriptions published here were found at Iria, and transferred to Nauplia Museum in 1963. My warmest thanks are due to Dr. N. Verdelis, at that time Ephor of the Argolid, for his kindness in showing me the stones, supplying all the details of discovery, and generously offering me the opportunity to publish them; also to Mr. Ser. Charitonidis, present Ephor, for his kind co-operation<sup>1</sup>.

1. Nauplia Mus. 13867. From Kalo Pegadi. Found on the property of the brothers Tsilimangas, having been transferred there from a neighbouring area which contains the foundations of a baptistery or similar building of the Byzantine period. Large basin hewn from a cylindrical block of reddish-grey marble, hollowed out on top to make a round bowl with a flat horizontal rim ( Plates 12 - 13 ). Rim and hollow are polished smooth. The block tapers down slightly, like a modern flowerpot, its surface finished off with rough-picking. A dedication ( Fig. 1 ) is cut in a single line from L. to R. on the rim, the letters facing outwards; some are battered or worn, especially those near the end.

Measurements ( in cms. ): block, di. 73, h. 33; hollow, di. 60, depth c. 16.5, w. of rim 6.5. L.H. 3 ( o = 2.5 ).

τοὶ φροντοὶ ἀνέθεν τοὶ ἐπὶ Σπούδιος καὶ Ἀνδροκλύδ[ε]ος.

If this basin was brought from elsewhere to be re-used in the Byzantine building – which of course is not certain – then the area of Epidaurus is perhaps the most likely provenance, since many other dedications by φροντοὶ have been found there ( see below ). However that may be, it seems very likely that this is the inscription which was mentioned briefly by A. Frickenhaus in 1912 ( see ( i ) below ); listing other dedications by φροντοί, he added: ‘ dazu kommt noch eine von W. Müller und mir bei Iria ( südöstlich Nauplia, an der Mündung des Bedeniflusses ) gefundene Inschrift’. Clearly this offering was made in a sanctuary, though the deity is not mentioned ( cf. also ( iv ) and ( vi ) below, both from the Asklepieion ). If this basin was a περιρραντήριο, it may have stood on another block – on the ground it is barely knee-high – and perhaps held a bronze bowl in its hollow. But of course it may have served some other ritual purpose, and stood directly on the ground<sup>2</sup>.

The short, squarely-plotted letters suggest a date not earlier than the mid-

1. Further, I am most grateful to Lord William Taylour, to whose generosity and photographic skill are due the photographs in this article.

2. Many *perirrhanteria* were dedicated in the Asklepieion, but of a shape different from this: *IG* iv<sup>2</sup>. 1. 171 - 195 ( *IG* iv. 957 - 977 ), all from the early fourth century B.C. onwards. Usually each

dle of the fifth century B.C. : the crossbars of *alpha* and *epsilon* are horizontal and *delta* is not the local *D* of the Argolid. More archaic are the 'legless' *rho* ρ and crossed *theta*; but, comparing this inscription with the sacral law from the Asklepieion, (iii) below, usually dated c. 400 B.C., we note there too some archaic letter-forms still in use (closed *heta*, tailed *rho* Ϟ), though combined with other, later features (dotted *theta*, *lambda* Λ (not λ), flattened *phi* ϕ). From its overall appearance, (iii) should be later than our 1; but (iii) was cut by an expert hand,



Fig. 1.

1 less skilfully, so that they may in fact be not far apart in date. If (iii) does belong at or near the end of the fifth century, 1 may be set tentatively in the third quarter.

The dialect shows the Doric forms normal for the area (*τοί, ἀνέθεν*), and the

is dedicated by two men, who in some of the later examples are specified as *hieromnemes* (e.g. *IG* iv<sup>2</sup> 971 - 2). See further, on these basins in general, A. Deonna, *Delos* xviii (1938) 73ff., pls. 21 - 5, 31 - 2, 34; A.E. Raubitscheck, *Dedications from the Athenian Akropolis* (1948) 370ff.

improper diphthong in *φρουροί* is spelt with *omikron* only. The name Spoudis seems unattested, though the form Spoudias is fairly common elsewhere<sup>3</sup>. In the second name *Ἀνδρο* is certain, followed by a vertical stroke ( K, ρ, T?). The worn and battered traces of this letter and the next two appeared to me to show ρϕϕ, but this is quite uncertain; the next letter is wholly illegible; then O appears, faint but reasonably secure on the squeeze; and the final Σ is clear. There seems no warrant for a form *Ἀνδροπυθις*, or *-ης*; *Ἀνδροπειθης* is well-attested, but the traces did not look to me anything like EI. I therefore suggest *Ἀνδροκώδης*<sup>4</sup> (for genitive *-εος*, as here, instead of the normal *-ου*, cf. *Ἀνδροκώδους* in Plut. *Mor.* 665D).

Nine other inscriptions from the Argolic area refer certainly or probably to *φρουροί*, nearly all in some connexion with cults. Another cluster of like inscriptions occurs in northern Thessaly (pp. 23 f. below). The discovery of the new example raises again the question, to be further discussed below, as to what exactly these Guards were—purely military, as the title suggests, or units with special duties concerned in some way with precincts?

The other Argolic examples are as follows, roughly in chronological order ((ii), (iv) - (ix) are published in majuscule only; their dates are as given in *IG*).

(i). *Tiryns*. Frickenhaus, *Tiryns* i (1912), 105, no. 226, fig. 43. From a dump of material from the archaic temple of Hera on the acropolis of Tiryns. Fragment from the rim of a large black-glazed plate (Attic, 5th - c.), with part of a graffito on the rim: [ ? τοί ] φροο[οί ἀνέθεν ?]. Lettering not later than the 5th c. (*phi* not yet flattened, *rho* nearly legless ϐ). Though noting that these letters might be from a personal name, Frickenhaus clearly preferred the view that this was a public offering by *φρουροί*, who perhaps protected the acropolis as a whole, not only Hera's temple; for *φρουροί* elsewhere he cited (ii) - (v) and (viii) - (ix) below, and, as we have seen, mentioned what was almost certainly our 1.

(ii). *Kekryphaleia* (Kyra). *IG* iv<sup>2</sup>. 1. *adn.* 5 - 24 (= *IG* iv. 194). Stone (now lost?) once built into the church of the Dormition of the Virgin. τοί φροοροί μ' ἀν[εθεν ?], with letters ϕ and P, V, Φ. Jamot, the discoverer and first editor<sup>5</sup>, read the first letter tentatively as ϕ, and associated the inscription with the Aiginetans in the early fifth century: *hoi φροοροί κτλ.* M. Fraenkel (*IG* iv) referred it to the action off Kekryphaleia c. 459/8 (Thuc. i. 105), and suggested the Corinthians as dedicators, since the spelling OV would fit their dialect, and the first letter might well be T. Hiller von Gaertringen (*IG* iv<sup>2</sup> 1) returned without comment to ϕ, and referred these *φρουροί* to the other Argolic examples as then known. We can only speculate over the exact date of this inscription; but it may well be no earlier than the second half of the fifth century, if we accept the Doric form τοί

3. Especially in Attica (e.g., *SEG* xvi, 23, 63 : xvii, 83 : xviii, 36A : and cf. *IG* iv<sup>2</sup>. 1. 261, *Σπουδίας Ἀθηναίος*).

4. Not in *IG* iv or iv<sup>2</sup>. 1; nearest is an Argive, *SEG* xi. 379b.

5. *BCH* xiii (1889) 186.

as the most likely in any event, and compare the R and OV of (iii) below (? c. 400 B.C.), in which only the form of *phi* is more developed than here. I see no compelling reason to postulate that any Guards made a dedication on this islet, in any case, but would suspect rather that the modern church-builders brought over some of the ancient blocks from the ruins of Palaia Epidauros, or even from the Asklepieion; cf. *IG* iv<sup>2</sup>. 1. 742, which seems to have found its way from the mainland to Kyra and thence to Aigina (see Hiller von Gaertringen *ad loc.*).

(iii). *Asklepieion*. *IG* iv<sup>2</sup>. 1. 40/1 (= iv. 914). Marble stele, broken top and bottom, the inscribed surface sunk between moulded edges. C. 400 B.C. ? It bears part of two sacral laws, listing the offerings due first to Apollo and then to his son Asklepios, with their *δμόναοι* and *δμόνααι*. The Apolline law, broken at the top but complete at the end, says (lines 10 ff.): [τῶι θεῶι] τὸ σκέλος τοῦ βοῦς τοῦ πρώτου, τὸ δ' ἄτερον σκέλος τοῖς ἱερομυνάμονες φεροσθῶ· τοῦ δευτέρου βοῦς τοῖς ἀοιδοῖς δόντῶ τὸ σκέλος, τὸ δ' ἄτερον σκέλος τοῖς φρουροῖς δόντῶ καὶ τεῖνοσθίδια.

The list for Asklepios which follows breaks off at the relevant part, but in the extant part says much the same as the other, and so presumably referred likewise to the φρουροί.

(iv). *Ibidem*. *IG*. iv<sup>2</sup>. 1. 305 (= iv. 1352). Marble relief showing Pan, whose cult in the Asklepieion is well-attested; above, in lettering of the fourth or third century B.C.: Γοργίας Κρηθεὺς | τοῖς φρουροῖς ἀνέθεν.

(v). *Palaia Epidauros*. *IG*. iv<sup>2</sup>. 1. 2 (= iv. 872). Round stone altar or base, exact provenance unrecorded. 4th - c. lettering: Πυθέας Τιμαίνετος | τοῖς φρουροῖς Λυκεῖωι. For the Lykeion at Epidauros see *IG* iv. 1467.

(vi). *Ibidem*. *IG*. iv<sup>2</sup>. 1. 4. Stone column, presumably to hold an offering, exact provenance unrecorded. 4th - c. lettering: Ξενός | Ἀριστολαΐδας | τοῖς φρουροῖς.

(vii). *Ibidem*. *IG* iv<sup>2</sup>. 1. 5 - 24 (= iv. 876 - 893). A series of big, long blocks bearing the remains of widely-spaced inscriptions, built into the medieval walls on the acropolis. 4th or 3rd - c. lettering. M. Fraenkel (*IG* iv) suggested that the structure whence they came may have been a stadium, for in the stadium at the Asklepieion some of the surviving stones of the seats bore the names of freedmen, similarly inscribed. The original inscriptions here seem to have each consisted of a heading (restoration uncertain) in very widely-spaced lettering which ran over more than one block, and below it personal names, more closely spaced. The names are never more than two, though this may be merely the chances of survival. Three of the blocks preserve traces which suggest τοῖς φρουροῖς as the heading, i.e. 5, [τ]οῖς φρο[υροῖς?] and below [- -]ις Λαδαμίδα | [- -]ας Ἐπικράτεος; 6, [τ]οῖς φρο[υροῖς] vac.; 7, [τ]οῖς φρο[υροῖς] vac.

(viii). *Hermion*. *IG* iv. 695. A fragmentary inscription known only from a sketch by Fourmont. Date apparently in the 4th c. or later. I include it here because it can be restored to give the same opening formula as our other examples; the following may be suggested *exempli gratia*: [ ? A son of B ; c. 10 ? ]Κλεα[γέ]νης

c.4? ], τοὶ φρο[υρο]ὶ τοῦ ναοῦ? ] τὸ πρόδομ[οῖν κατ]εργασάμ[ενοι | ἀνέθειν]ταὶ  
 Ἐφροδ[ίται].

(ix). *Troizen. IG iv. 769.* Block with cutting on top for a dedication (not further described). 3rd century lettering: *Φρούραρχος Κυρθα[---] | καὶ φρο[υροὶ ---]*. Here the title of the leader is given, as in the Thessalian dedications (below), which also record a single leader.

These inscriptions<sup>6</sup> establish, then, that units bearing the military title of Guards existed in this part of the Peloponnese at least as early as the fifth century (1, (i), (ii)). These units made dedications in the various precincts of their cities; and the brief, standard formulae suggest that these were regular offerings, probably made at the end of the term of service, as were the Thessalian dedications (below). In the complete inscriptions from Epidauros (?1, (iv), (vi)) a body of Guards consisted of two leaders<sup>7</sup> and an unknown number of men serving under them<sup>8</sup>; but, as at Troizen (ix), so here too we have also references to a single *φρούραρχος* (below). As well as making dedications, these Guards may possibly have been public benefactors sometimes to their cities – (vii), (viii) – by helping to finance the erection, or restoration, of public buildings. If this were certain, it might support the theory that these *φρο[υροὶ]* were something more than ordinary serving soldiers; but the restorations must remain conjectural. (iii), however, does imply that at the Asklepieion the Guards performed some service to the deities in this precinct which earned them a place in the honorific list at festivals – below the *hieromnemes*, and next after the *aidoi* (or perhaps equal with them, since they got the less good joint, but the offal in addition). The Asklepieion, remote from the city and rich in money and other valuables, may well have needed special guard beyond the *naophylakes* or the ordinary standards of a military patrol or garrison; but whether such *φρο[υροὶ]* are likely to have come from the young military trainees in the ordinary way, or to have been a special body, I am not clear (p. 23 below).

In this connexion two references to *φρούραρχοι* in the Asklepieion may be relevant. One (*IG iv*<sup>2</sup>. 1. 42) is cut on the side of (iii), and has been dated in the second half of the third century B.C. It is the record of a repayment of money which the Epidaurians made to the Elisphasians of Arcadia, and the name of a

6. I omit from this list the ill-spelt inscription (5th c.?) on the bronze statuette-base in Berlin, said to be from Ligurio (*IG iv*<sup>3</sup>. 1. 141; *LSAG* 180, no. 12, n. 1). The relevant letters *κεπρο[ου]* may conceal *οὶ (τοὶ?) φρο[υροὶ]*; but – as the varied emendations show – certainty is impossible.

7. This is, I think, the most likely interpretation of the two names cited as eponymi in 1, and as the first two dedicators in (iv) – (vi). It is also possible that they were the two *hieromnemes* of the Asklepieion (n. 2 above); but this would mean that the two priests made offerings not only by themselves, but also jointly with the Guards, which seems unlikely.

8. Hiller von Gaertringen (*IG iv*<sup>2</sup>. 1. 2) suggested that the Guards were two only – the named men in each case. But the dual is never used in the formula: a fact which alone would invalidate this hypothesis. In the few inscriptions of this kind which do list all the names, we have 20 at Thasos (n. 12 below), 11 and 12 at Sykourion (or Mopsion) and 10 at Gonnos (nn. 10 - 11 below).



*φρούραρχος* is given, as if he were eponymous, between the date and the witnesses' names: *φρούραρχ[ος] Τιμοκράτης*. Secondly, in the early fourth-century building accounts of the temple (*IG iv*<sup>2</sup>. 1. 102) [*φ*]ρούρα[ρ]χος Σωφάνης [*Υσ*]μινάτας is cited once, alongside the date and the name of the *ιερέυς*. Why is a *phourarchos* cited thus in these money-transactions in the Asklepieion? He cannot, surely, have been an eponymous civilian official, or the commander of some garrison imposed on Epidaurus? Was he cited, possibly, because these transactions concerned the temple treasury<sup>9</sup>?

The dedications of *φρουροί* recorded at Mikro and Megalo Keserli (Sykourion or Mopsion) and Gonnos in northern Thessaly, both sites near the entrance to the Pass of Tempe, range in date from the fourth century B. C. to at least the late first century A. D. They are all of the same type: the form of painted stele particularly characteristic of central Greece and Thessaly, which usually has a pediment-shaped top, and mouldings up the front sides to represent the engaged columns or antae of a small naiskos. The lettering is sometimes on the pediment, sometimes in the main field between the two columns; occasionally traces of the paintings survive. So far fourteen examples are known from Sykourion (Mopsion?)<sup>10</sup> and probably seven from Gonnos<sup>11</sup>. The former examples were dedicated to various deities or heroes, the latter, all from the acropolis of Gonnos, to Athena Polias. For these Thessalian Guards, unlike the bulk of the Peloponnesian examples cited above, there is only one eponymous leader; he has the title *ἀρχιφρουρος* and his company are (with dialectal variants) called *σύμφρουροι* or occasionally *φρουροί*. Thrice the company's names are given also; in one case they were ten in number, in two, eleven and twelve<sup>12</sup>. The dedications were made *after service* (*ἀρχιφρουρήσας*)<sup>13</sup>.

From the original implication by Kavvadias that Guards such as those mentioned in the sacral law of the Asklepieion (iii) must have been primarily concerned with the protection of the precinct, an implication followed by A. M. Woodward's observation, made with all due reserve, that the Thessalian Guards perhaps patrolled the Sacred Way through Tempe, came the much more positive hypothesis that

9. Here may be added the inscription from Klazomenai, A. Plassart and Ch. Picard, *BCH* xxxvii (1913) 183ff., no. 17. It is the lower part of a lease of property, and at the end the date is given, *ἐπὶ προυροῦ Ἑκαταίου*. The French editors, noting the unlikelihood that this could be some foreign garrison-commander, suggested tentatively some form of eponymous *νομοφυλακία*, as attested elsewhere. If the property belonged to a temple, this could be an analogy for our Epidaurian *Φρούραρχος*; but in the surviving lines the landlords speak of themselves only as 'ἡμεῖς'.

10. *IG*. ix. 2. 1057 (12 names and one leader), 1058a, 1059-64; Arvanitopoulos, *Rev. de phil.* xxv (1911) 123ff., nos. 31-2; A. M. Woodward, *LAAA* iii (1910) 155, no. 7; P. Franke, *AA* 1956, 183ff., no. 1; E. Mastrokostas, *REA* lxvi (1964) 316ff., nos. 1 (11 names and one leader), 2.

11. Arvanitopoulos, *EA* 1911, 123ff., nos. 51 (10 names and one leader), 52-55: 1914, 15ff., nos. 214, 218 (= *DGE* 600), and probably others also, on which only 1-2 letters survive.

12. See nn. 10-11, and *IG* ix, suppl., 429 (Thasos): 20 names, the 20th erased deliberately; no leader. In 430, also a dedication by *φρουροί*, the number seems to be incomplete.

13. A typical example of the formula is *IG* ix, 2.1059: *Λευκάτα Ἀντιγένειος Δεξιπείιος* | *ἀρχιφρουρήσας καὶ οἱ σύνφρουροι*.

these units were not military, but a kind of 'Kultgenossenschaft'<sup>14</sup>. Against this extreme view J. and L. Robert rightly protested in their invaluable *Bulletin épigraphique* of 1959<sup>15</sup>; they maintained that all these were purely military garrisons, making offerings to their particular patron - deities: the view also adopted in M. Launey's standard work<sup>16</sup>, and already postulated for the Thessalian inscriptions by *IG* ix. 2 and Arvanitopoulos<sup>17</sup>. Indeed, it is hard not to accept this view as essentially the right one. Admittedly, any belief that such garrisons were all Macedonian can no longer stand against the accumulated evidence of 1 and (i) - (iii) above, all earlier than the mid - fourth century. But garrison - duty and patrolling were perennial tasks for the Greek city<sup>18</sup>. Whether all these Guards were analogous to the Athenian Epheboi, and, if so, whether their eponymous leaders were officers from their own numbers or older men such as the Athenian *σωφρονισταί* and *κοσμητής* (*Ath. Pol.* 42) I do not know. It is possible, in any case, that the named pairs of 1 and (iv) - (vi) above were not the same officials as either the *φρούραρχος* of (ix) and *IG* iv<sup>2</sup>. 1. 42 and 102, or the *ἀρχίφρουρος* of the Thessalian dedications. And this brings us to the last point. Were some of these units élite bodies, picked for special duties? Arvanitopoulos observed<sup>19</sup> that the list of ten names from Gonnos contained names which reappeared elsewhere in authority, suggesting that these were young men of leading families. We have seen that Epidaurian Guards had some special duty in the Asklepieion ((iii) above, and possibly *IG* iv<sup>2</sup>. 1. 42 and 102). And it is possible, I suppose, that some difference of meaning, or at least of emphasis, may underlie the Thessalian use of *ἀρχίφρουρος*; 'chief guard' has the echo of an honorific title about it, something slightly less professional, as it were, than the more usual military title *φρούραρχος*, garrison - commander<sup>20</sup>. It may be that among the total numbers drafted for patrol and garrison duties there were special units which manned special posts to guard certain precincts of their city, and by convention made a dedication there after their period of service. This could account for those cases like our 1, which do not seem quite to fit the picture of the ordinary military garrison.

2. Nauplia Mus. 13868. From Xenaga. Thick, roughly - shaped grey stone horos (Plates 12 a - b, 13e), broken or battered at sides, top, back and

14. Kavvadias, *EA* 1899, 10 and 14f., suggesting that the *φρουροί* of our (iii) were the same as the *ναυφύλακες* of the Asklepieion in the Roman period (*IG* iv<sup>2</sup>. 1.393); Woodward, loc. cit. n. 10 above; further developed, Hiller von Gaertringen, *IG* iv<sup>2</sup>. 1. ad 2; finally stated by the great authority of Stählin, *RE* s.v. *Sykyrion*; cf. Franke and Mastrokostas, loc. cit. n. 10 above.

15. *REG* 1959, 201f.

16. *Recherches sur les armées hellénistiques* ii (1950) 911f., 1010f., 1057f.

17. *EA* 1911, 123ff.

18. Cf. the observations of J. and L. Robert, loc. cit. (n. 15 above).

19. *EA* 1911, 123ff., on no. 51. Cf. also Poland, *RE* s.v. *σύμφρουροι*, citing Ziebarth, *Jahresber.* clxxxix, 15, 51 (a brief statement of Arvanitopoulos' conclusion).

20. Arvanitopoulos (loc. cit., n. 20 above; cf. also Launey, op. cit. 1011, n. 4) compared with the *ἀρχίφρουρος* the *ἀρχέσκοποι* of Halmyros (*IG* ix. 2.1322) and the *ἀρχιπτολιάρχος* of Phalanna (*IG* ix. 2.1233).

bottom, where the remains of a slightly - projecting base survive, for embedding in the ground. Max. H. c. 53, Max. W. c. 42, Max. Th. c. 40. L. H. 2.5 - 3.5 (O = 3).

Ϝ Ρ Ο Σ  
ΓΥΘΗΔΟΣ

Letters carefully cut, of the late fourth or third c. B.C. I am unable to explain the word *Πυθηδος*, which appears to be complete. Recalling the feminine name *Πυθηίς*, *-ηίδος*, it may suggest a sanctuary, or area: (*τᾶς*) *Πυθη(ί)δος* (*μοίρας?* *φράτρας?*). It is hoped that other scholars will provide the right explanation.

L. H. JEFFERY

## ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΒΙΟΥ - ΚΑΙΡΟΥ ΣΕ ΜΙΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΧΙΟ

( Σχ έ δ. 1· Πί ν. 14 — 19 )

Ἡ μελέτη ἀρχαίων εἰκονογραφικῶν θεμάτων, πού ἐπέζησαν στή βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη, παρουσιάζει σχεδὸν πάντοτε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Ξεχωριστὰ ὁμως ἀξίζει νὰ μελετηθοῦν οἱ παραστάσεις τοῦ εἴδους, πού ἐμφανίζονται σπάνια, σὲ λίγα παραδείγματα.

Ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ παράσταση τοῦ φτερωτοῦ Καιροῦ, πού συναντᾶμε σὲ μιὰ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία στή Χίο, παράδειγμα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ, εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης πού ἀκολουθεῖ.

Ἡ τοιχογραφία βρίσκεται στή βυζαντινὴ ἐκκλησία τῆς Παναγίᾶς τῆς Κρίνας, ἓνα μνημεῖο ἀρκετὰ γνωστὸ<sup>1</sup> κυρίως γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ του, καὶ δὲν ἔχει δημοσιευθῆ ἀκόμα<sup>2</sup>. Διακοσμεῖ τὴν παραστάδα τῆς κεντρικῆς θύρας ἀπὸ τὸ νάρθηκα στὸν κυρίως ναό, στὰ ἀριστερὰ τοῦ εἰσερχομένου, σὲ σχετικὰ μικρὸ ὕψος. Στὴν ἀπέναντι παραστάδα ἀπεικονίζεται τὸ γνωστὸ θέμα τοῦ Ἀρχάγγελου Μιχαήλ, ἔνοπλου φύλακα τῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς εἰσόδου τοῦ Ναοῦ.

Ἡ παράσταση πού μᾶς ἀπασχολεῖ ( Σχ έ δ. 1 ) χωρίζεται σὲ δύο μέρη : Ψηλὰ ἱστοροῦνται δύο πρόσωπα, ὁ Κόσμος καὶ ὁ Βίος, συνοδευόμενα ἀπὸ μεγάλη ἐπιγραφὴ σὲ δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Χαμηλότερα, μία μόνη μορφή καὶ δευτέρη ἐπιγραφὴ, φθαρμένη καὶ δυσανάγνωστη.

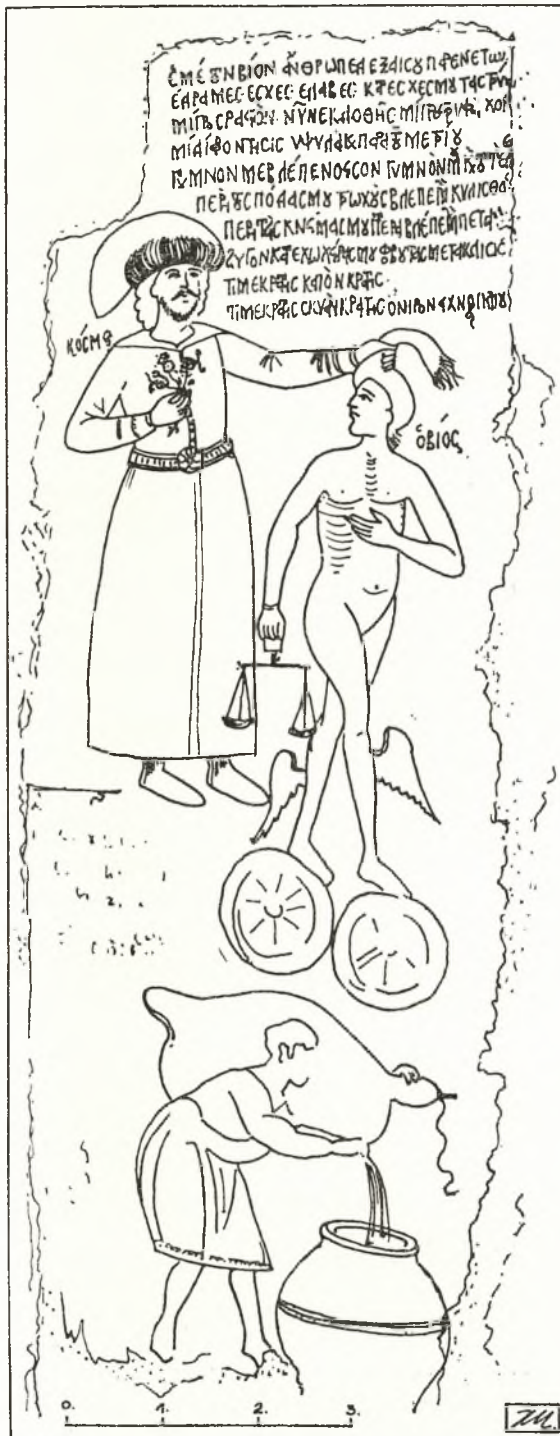
Ὁ Βίος παριστάνεται σὰν ἀγένειος νέος, ὀλόγυμνος, μὲ μικρὰ φτερὰ πού φυτρῶνουν ἀπὸ τὶς κνήμες του. Βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ πατώντας πάνω σὲ δυὸ τροχοῦς, ἐνῶ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω, ἀριστερὰ, κοιτάζοντας τὸν Κόσμο, τὸ δεῦτερο πρόσωπο τῆς σκηνῆς. Μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ χέρι κρατᾶει ζυγαριὰ· μὲ τὸ ἀριστερὸ κάνει μιὰ ἀόριστη χειρονομία. Τὰ μαλλιά του, στὸ ἐμπρὸς μέρος τῆς κεφαλῆς, σχηματίζουν μιὰ μακριὰ δέσμη ἀπὸ τὴν ὁποία τὸν κρατᾶει σταθερὰ, μὲ τὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι ὁ Κόσμος ( Πί ν. 14α ).

Αὐτός, εἰκονίζεται σὰ νέος, μὲ κοντὰ γένεια καὶ μακριὰ μαλλιά, ντυμένος μὲ μακρὸ πολυτελὲς πορφυρὸ χειριδωτὸ ἔνδυμα, καὶ μεγάλο κάλυμμα τῆς κεφαλῆς, πού διακοσμεῖται περιμετρικὰ στή βάση του μὲ γούνα. Στὴ μέση του ὑπάρχει ζώνη μὲ μεγάλη πόρπη στολισμένη μὲ ἕξι πολύτιμους λίθους ( ; ), ἐνῶ ἀπὸ τοὺς ὤμους του φαίνεται ὅτι κρεμόταν

1. Βλ. Α. C. Orlandos, *Monuments byzantins de Chios*, II, Planches, Athènes, 1932, Πίν. 31-37· Γ. Σωτηρίου, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Χίου*, Παράρτ. ΑΔ 2 ( 1916 ) σ. 33-34 καὶ Ο. Wulff, *Das Katholikon von Hosios Loukas*, *Baukunst*, II, σ. 22.

2. Ἐλάχιστα παραδείγματα ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Κρίνας ἔχουν δημοσιευθῆ : Βλ. Α. C. Orlandos, ἔ.ἀ. Πίν. 37, 1 - 3· Γ. Σωτηρίου, ἔ.ἀ. Πίν. 6, Εἰκ. 17, Πίν. 7, Εἰκ. 22.

ένα λευκό πέπλο, πού δὲ διακρίνεται ὁμως πίσω του. Στὸ δεξί του χέρι, μπροστά στὸ στήθος, κρατάει τρία μικρὰ ἄνθη μὲ φύλλα.



Σχέδ. 1. Παναγία Κρίνα Χίου. Σχέδιο τοιχογραφιῶν στήν παραστάδα τῆς εἰσόδου

Τὰ δύο πρόσωπα καθὼς καὶ οἱ ἐπιγραφές σχεδιάζονται σὲ βάθος λευκό. Τὸ γυμνὸ σῶμα καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Βίου ὀρίζονται μὲ λεπτὰ μαῦρα περιγράμματα, ἐνῶ οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες ἀποδίδονται μὲ ἀφέλεια καὶ κάποια ἀδεξιότητα. Ἀντίστροφα, ἡ μορφή τοῦ Κόσμου ἔχει σχεδιαστῆ μὲ κομπότητα καὶ ἀκρίβεια, ἂν καὶ τὰ φορέματα ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ κάπως συνοπτικὸ τρόπο. Τὸ σύνολο, πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ συνθετικὴ ἰσορροπία, δὲ διατηρεῖ τὸ ὕφος καὶ τὴ θρησκευτικὴ τῶν ἄλλων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ παίρνει χαρακτῆρα μᾶλλον κοσμικό.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς μικροὺς τίτλους «Κόσμος» καὶ «ὁ Βίος», ἔχομε ψηλότερα τὴ μεγάλη ἐπιγραφή διατηρημένη εὐτυχῶς σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Εἶναι γραμμμένη μὲ κεφαλαῖα μαῦρα γράμματα καὶ βρίσκεται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὴ σύνθεση. Μεταγράφεται ὡς ἑξῆς :

1. Ἐμὲ τὸν Βίον ἄνθρωπε δέξαι  
[σου παρενέτην.  
Ἐδραμες. ἔσχες. ἔλαβες. κατέ-  
[σχες μου τὰς τρύχ(ας)  
Μι πρὸς ραστόν. νῦν ἐκδοθῆς.  
[Μι πρὸ(ς) τρυφήν χορή(σης)  
Μι δι φροντήσις ὑψυλά κ(αι)  
[παρὰ τοῦ μετρίου
5. Γυμνὸν μὲ βλέπε νόεισον. γυ-  
[μνόν μου κ(αι) τὸ τέλος  
Περὶ τοὺς πόδας μου τρωχούς.  
[Βλέπε μ(ῆ) κυλισθόσι  
Περὶ τὰς κνείμας μου πτερά.  
[Βλέπε μ(ῆ) πετα( ... )  
Ζυγὸν κατέχω χείρας μου. Φο-  
[βῶ τὰς μετακλίσις

*Τί με κρ(α)τῆς. Καπ(ν)ὸν κρατῆς.*

10. *Τί με κρατῆς σκνὰν κρατῆς· ὄνηρον εἶχρος πλίου.*

Πολύ χαμηλότερα, ἀλλά χωρίς νὰ ὑπάρχη διαχωριστική γραμμὴ, ἔχομε τὸ δεύτερο θέμα ( Πί ν. 14 β ). Ἔνας ἄνθρωπος μὲ κοντὸ χειριδωτὸ χιτῶνιο, φέρει στὸν ἀριστερό του ὄμο ἓνα μεγάλο ἄσκό, τὸν ὁποῖο ἀδειάζει μέσα σὲ ἓνα πιθᾶρι. Τὸ πρόσωπο εἶναι τελείως κατεστραμμένο ἀπὸ νεώτερα κυττήματα, ἀλλὰ καὶ ὀλόκληρη ἡ παράσταση εἶναι φθαρμένη ἀπὸ τὴν ὑγρασία τοῦ δαπέδου. Λίγο ψηλότερα, ἀριστερά, ὑπῆρχε ἄλλοτε μίᾶ ἀκόμα ἐπιγραφὴ σὲ τέσσερις τουλάχιστον στίχους, ἀπὸ τὴν ὁποία σήμερα δὲν διακρίνεται τίποτα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ λέξη Βίος, ἀβέβαιη καὶ αὐτῆ.

Μία προσεκτικότερη παρατήρηση ὀλόκληρης τῆς ἐπιφάνειας τοῦ τοίχου, δείχνει πὼς ἡ σύνθεση στὸ σύνολό της ἀνήκει σ' ἓνα πρόσθετο στρώμα τοιχογραφίας. Ὁ τοίχος ἀρχικὰ χρωματίστηκε μὲ τὸ ἀπλὸ σκούρο μπλε χρῶμα, πού συνηθίζοταν στὸν κάμπο τῶν φρέσκων τῆς Τουρκοκρατίας. Ἀργότερα σ' ἓνα λεπτὸ νέο ἐπίχρισμα, χωρίς σαφῆ ὄρια, καὶ περιορισμένο στὴν παραστάδα τῆς εἰσόδου, ἀποδόθηκαν τὰ θέματα πού μᾶς ἀπασχολοῦν. Ἀπὸ τὸν τύπο τῶν γραμμάτων καὶ ὀλόκληρο τὸ χαρακτῆρα τῆς ἐπιγραφῆς διαπιστώνεται ὅτι ἔχει γραφῆ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι μὲ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ στὸ ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου<sup>3</sup>, πού ἀναφέρει τὴ χρονολογία ( ,ΑΨΛΔ', 1734 ) καὶ τὸν καλλιτέχνη Μιχαήλ Χωματζᾶ<sup>4</sup>. Μὲ σχετικὴ βεβαιότητα λοιπὸν μπορεῖ κανεὶς νὰ δεχθῆ ὅτι ὁ ἴδιος ζωγράφος τὴν ἐποχὴ αὐτῆ σχεδίασε καὶ τὴν παράσταση τοῦ Βίου καὶ τοῦ Κόσμου, διακομώντας μίᾶ ἐπιφάνεια πού ἀρχικὰ λογάριάζε νὰ τὴν ἀφήση χωρίς εἰκονογράφηση.

Τὸ ἀποδιδόμενο στὸν Λύσιππο ἀρχαῖο θέμα τοῦ Καιροῦ, ἀλληγορικὴ προσωποποίηση τῶν εὐκαιριῶν τῆς ζωῆς, δὲν ξεχάστηκε στὸ Βυζάντιο. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ ἄμεση γνώση τοῦ ἀρχικοῦ προτύπου<sup>5</sup> ( πού μεταφέρθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ σωζόταν ἐκεῖ ὡς τὸ 475 )<sup>6</sup>, συνδυασμένη μὲ τὴν ἀγάπη τῶν Βυζαντινῶν γιὰ τὶς ἀλληγορίες καὶ τὴν ἀρχαία μυθολογία, ἦταν ἡ ἀφετηρία γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς ἢ τὶς λόγιες ἐπιβιώσεις του. Ἡ ἐξεταζόμενη τοιχογραφία τῆς Κρίνας, σὲ μιᾶ ἐποχὴ πολὺ προχωρημένη, εἶναι ἓνα ἀκόμα παράδειγμα τῶν ἐπιβιώσεων αὐτῶν.

Τὰ ἀρχαῖα ἔργα πού παριστάνουν τὸν Καιρό, δὲ χρειάζεται νὰ μνημονευθοῦν ἐδῶ, γιὰ μιᾶ ἀκόμα φορά<sup>7</sup>. Τὰ χαρακτηριστικὰ ἦταν πάντοτε τὰ ἴδια : Ἔνας γυμνὸς ἔφηβος,

3. Ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει δημοσιευθῆ, κατὰ τρόπο τελείως ἐσφαλμένο. Βλ. Γ. Ι. Ζολῶτα, Χιακῶν καὶ Ἐρυθραϊκῶν ἐπιγραφῶν συναγωγὴ, Ἀθηνᾶ, Κ' (1908) σ. 319 ἀριθ. 48. Ἡ ὀρθὴ ἀναδημοσίευσή της εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ. Ὅλες οἱ ἐπιγραφὲς τῆς Κρίνας ἐπρόκειτο νὰ ἐκδοθοῦν καὶ πάλι ( βλ. Γ. Σωτηρίου, ἔ.ἀ. σ. 35 σημ. 1 ).

4. Τὸ ὄνομα τοῦ Χωματζᾶ δὲν διακρίνεται πιά στὴν ἐπιγραφὴ ( Πί ν. 19 β ). Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Ζολῶτα καὶ τὸν Γ. Σωτηρίου ( ἔ.ἀ. σ. 36 ) ὡς ζωγράφος τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

5. Δηλ. τοῦ Καιροῦ τοῦ Λυσίππου. Δὲν εἶναι ὁμοῦ ἀπολύτως βέβαιο ὅτι τὸ ἔργο ἦταν πράγματι τὸ πρῶτο.

6. Βλ. Cyril Mango, *Antique statuary and the byzantine Beholder*, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963) σ. 53 - 77 (κατὰ τὸν Κεδρηνὸ καὶ τὸν Ζωναρᾶ). Γιὰ τὴν ἀκριβῆ χρονολογία τῆς καταστροφῆς βλ. A. M. Schneider, *Brände in Konstantinopel*, *Byz. Zeit.* XLI (1941) σ. 384.

7. Πλήρη ἀνάλυση τοῦ θέματος τοῦ Καιροῦ, βλ. εἰς A. B. Cook, *Zeus*, II, 2, Appendix A, Cambridge, 1925, σ. 859 - 867. Στὰ παλιὰ παραδείγματα πρέπει νὰ προστεθῆ τοῦ Trau (Trogir) τῆς Δαλματίας, βλ. M. Abramič, *Ein neues Kairos-Relief*, *Jahreshefte des Österreichischen Arch. Institutes*, XXVI (1930) σ. 1 - 8, Πίν. 1. Γιὰ τὸ ἀμφισβητούμενο παράδειγμα τῆς Θάσου, βλ. G.

μέ φτερωτές κνήμες, ζυγὸ στὰ χέρια καὶ τὸ περίεργο κτένισμα μὲ μακριὰ μαλλιά μπροστά, καὶ φαλακρὸ τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ. Ἡ ζυγαριὰ ποὺ ταλαντευόταν « ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς », καὶ ἡ ιδιότυπη κόμη, συνδέονταν μὲ τὸ μῦθο γιὰ τὴν ἀβεβαιότητα τῶν πραγμάτων καὶ τὶς εὐκαιρίες τοῦ βίου, τὶς ὁποῖες οἱ ἄνθρωποι γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν ἔπρεπε νὰ σπεύσουν νὰ ἀρπάξουν ἐγκαίρως.

Τὰ καθέκαστα τῆς μορφῆς καὶ ὁ μῦθος πέρασαν στὸ Βυζάντιο. Οἱ παραστάσεις εἶναι σχετικὰ λίγες, ἀλλὰ ἡ ἔρμηνεῖα, ποὺ ὅπως φαίνεται ἦταν διαδεδομένη σὰν διδακτικὸς μῦθος, διατυπώθηκε κατὰ ἐποχὲς ἀπὸ διαφόρους λογίους, σχεδὸν πάντα σὲ στίχους.

Ἡ παλαιότερη παράσταση εἶναι, ἴσως, ἡ κοπτικὴ πλάκα τοῦ Μουσείου τοῦ Καῖρου, ἔργο σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν Ἑλληνιστικὴ παράδοση<sup>8</sup> (Πί ν. 15α).

Δεύτερο παράδειγμα εἶναι τὸ περίφημο ἀνάγλυφο τῆς βασιλικῆς τοῦ Torcello, γνωστὸ ἀπὸ πολλὰς δημοσιεύσεις<sup>9</sup>, ἀναγόμενο στὸν 11ον αἰῶνα (Πί ν. 15β). Ἐδῶ ὁ Καιρὸς πατάει σὲ φτερωτοὺς τροχοὺς, κρατᾶει τὸ ζυγὸ καὶ ἓνα μαχαίρι (;) καὶ φεύγει πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἡ προσωποποίηση τῆς Νίκης στεφανώνει στὸ ἓνα ἄκρο κάποιον ποὺ πρόλαβε νὰ ἀρπάξῃ τὸν Καιρὸ ἀπὸ τὰ μαλλιά, ἐνῶ δεξιὰ ἓνας δεύτερος ἄνθρωπος, ἀποτυχημένος στὴν προσπάθειά του, συνοδεύεται ἀπὸ τὴ θλιμμένη προσωποποίηση τῆς Λύπης (;). Ὀλόκληρος ὁ μῦθος ἀπεικονίζεται ἔτσι στὸ ἔργο, καὶ ἡ ταύτιση μὲ τὸν ἀρχαῖο Καιρὸ εἶναι ἀναμφισβήτητη<sup>10</sup>.

Τὸ τρίτο καὶ τὸ τέταρτο παράδειγμα παράστασης τοῦ Καιροῦ βρίσκονται στὸ χειρόγραφο Cod. Vat. Gr. 394 στὶς σελίδες 7r καὶ 12r<sup>11</sup> (Πί ν. 16α καὶ β). Πρόκειται γιὰ μικρογραφίες ποὺ εἰκονογραφοῦν τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς 30 βαθμίδες τῆς Οὐρανοῦ Κλίμακος τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου, τὴν « περὶ ἀποταγῆς βίου » ἀναγόμενες στὸν 11ον αἰῶνα<sup>12</sup>. Ἐδῶ, τὸ γυμνὸ παιδί ποὺ τρέχει πατώντας στοὺς τροχοὺς<sup>13</sup> παίρνει γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ὄνομα τοῦ Βίου καὶ συσχετίζεται μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ πραγματικοῦ Μοναχοῦ ποὺ ἐγκαταλείπει τὸ σπίτι καὶ τὴν οἰκογένειά του, ἀπαρνούμενος τὰ ἀγαθὰ τῆς ζωῆς. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ὀνόματος τῆς ἀρχαίας προσωποποίησης εἶναι ἀπλὴ καὶ εὐνόητη : Οἱ εὐκαιρίες γιὰ τὴν ἐπιτυχία στὴ ζωὴ ταυτίζονται μὲ τὶς ἴδιες τὶς ἀπολαύσεις τῆς. Τὸ νόημα τῆς σκηνῆς εἶναι διδακτικὸ, καί, ἀντίθετα μὲ τὴν πλάκα τοῦ Torcello, ἀφήνει νὰ ἐννοηθῇ ὅτι ὁ πραγματικὰ κερδισμένος εἶναι αὐτὸς ποὺ ἀποστρέφεται τὴ ματαιότητα τοῦ Βίου<sup>14</sup>.

Mendel, Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines, τ. III, Constantinople, 1914, σ. 75, ἀριθ. 862 (915). Γιὰ παραλλαγές τοῦ τύπου στὴ Δύση βλ. A. Greifenhagen, Zur Saturnglauben der Renaissance, Der Antike, 1935 (11) σ. 67 - 84.

8. J. Strzygowski, Koptische Kunst, Wien, 1904, σ. 103, εἰκ. 159. Τὸ ἀνάγλυφο ἀνάγεται στὸν 3ο ἢ τὸν 4ο αἰῶνα.

9. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, σ. 158 - 159, Εἰκ. 91· A. Muñoz, Le rappresentazioni allegoriche della vita nell' arte bizantina, L'Arte, VII, fasc. III - V, Roma - Milano, 1904· A. B. Cook, ἔ.ἀ. A. Greifenhagen, ἔ.ἀ. κ.ἀ.

10. Ἡ πρώτη ταύτιση τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Torcello μὲ τὸν ἀρχαῖο Καιρὸ ἐγίνε ἀπὸ τὸν Muñoz. Βλ. ἔ.ἀ. καὶ Studi d'arte Medioevale, Roma, 1909, σ. 12.

11. Βλ. John Rupert Martin, The illustration of the heavenly ladder of John Climacus, Princeton, 1954, σ. 51 κ.ἐ., 177 - 181, Εἰκ. 70 καὶ 72, καὶ D.O.P. 17 (1963) Εἰκ. 11, σ. 73. Παλαιότερες δημοσιεύσεις καὶ μελέτες τῆς μικρογραφίας εἰς A. Muñoz, ἔ.ἀ. καὶ A. B. Cook, ἔ.ἀ.

12. Βλ. J. R. Martin, ἔ.ἀ. σ. 177 - 181.

13. Οἱ τροχοὶ δὲν διακρίνονται πιά στὴν πρώτη μικρογραφία, λόγω φθορᾶς τοῦ χειρογράφου.

14. Πλήρη ἀνάλυση βλ. στὸν Martin, ἔ.ἀ. σ. 51 κ.ἐ.

Σε μικρογραφία χειρογράφου βρίσκεται η πέμπτη άπεικόνιση του Καιρού, που δημοσιεύεται για πρώτη φορά<sup>15</sup> έδω (Πί ν. 17). Με τον τίτλο «Καιρός ό Πανδαμάτωρ» ιστορείται στον Κώδικα Η.16 ( άριθ. 671 ) Φ. 48 τής Μονής Μεγίστης Λαύρας<sup>16</sup> γυμνός, με τροχούς και φτερά στα πόδια, ό χρόνος. Είναι κάπως περίεργο, αλλά άντι του έφήβου με τό ζυγό, έχομε έδω έναν ήλικιωμένο τύπο, με γενειάδα και μαχαίρι ( τον άρχαίο ξυρό προφανώς ) στο δεξι χέρι. Τό χειρόγραφο χρονολογείται στο 1602 και εικονογραφεί τό « έπίγραμμα εις άγαλμα του καιρου Ποσειδίπου ». Στην περίπτωση αυτή έχομε την προσωποποίηση του ίδιου του χρόνου που παρέρχεται, με πρόθεση και πάλι διδακτική και κάπως έμμεση έρμηνεία του άρχαίου προτύπου.

Τά δύο τελευταία παραδείγματα άνήκουν στη μνημειακή ζωγραφική τών χρόνων τής Τουρκοκρατίας, και είναι περίπου σύγχρονα. Τό ένα βρίσκεται στον άνοικτό έξω-νάρθηκα του Καθολικού τής Μονής Ρεντίνας στην Πίνδο<sup>17</sup>, στα άριστερά τής εισόδου. Ό Καιρός άπεικονίζεται και πάλι μόνος, γυμνός, με φτερά στις κνήμες, με ξυράφι στο χέρι και συνοδεύεται από τό γνωστό έπίγραμμα του Ποσειδίπου ( Πί ν. 18 ). Όπως και στο χειρόγραφο τής Λαύρας ή προσωποποίηση του πανδαμάτορος χρόνου έχει πρόθεση διδακτική.

Ό δεύτερη άπεικόνιση, που χρονολογείται από έπιγραφή στο 1680, βρίσκεται στο ναό του Άγίου Ίωάννου στην Αίνο τής Θράκης<sup>19</sup>. Ό καιρός έδω ιστορείται ως « άνήρ πατών επί τροχών » και συνοδεύεται από παραινετική έπιγραφή σε λαϊκή γλώσσα<sup>20</sup>. Ό παράσταση μένει άδημοσίευτη.

Δέν είναι άπαραίτητο νά μνημονευθοϋν έδω τά βυζαντινά φιλολογικά κείμενα που αναφέρουν τον Καιρό, γιατί από παλιά έχομε συγκεντρωθή και μελετηθή<sup>21</sup>. Ό Μύνοz πρώτος<sup>22</sup> ύπέδειξε τή σχέση ενός ποιήματος άποδιδομένου στο Θεόδωρο Πρόδρομο<sup>23</sup>

15. Αναφέρεται και πάλι από τον Martin, έ.ά. Ό δημοσιευόμενη φωτογραφία όφείλεται στον Έπιμελητή κ. Παναγιώτη Βοκοτόπουλο. Στην Ίερά Μονή Μεγίστης Λαύρας, που έπέτρεψε τή δημοσίευση τής μικρογραφίας, έκφράζονται θερμές εύχαριστίες.

16. Βλ. Σπυρίδωνος Λαυριώτου και Σ. Εϋστρατιάδου, Κατάλογος τών κωδίκων Μεγίστης Λαύρας, Paris, 1925, σ. 105. Άπλώς σημειώνεται ή ύπαρξή του.

17. Βλ. Α.Κ. Όρλάνδου και Μ. Θεοχάρη. Αί επί τής Πίνδου Ίεραί Μοναί Βράχας και Ρεντίνας, ΑΕ 1958 (1961) Χρονικά σ. 8, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Ό τοιχογραφία θεωρείται μεταγενέστερη του 1676 ( βλ. σ. 8 ).

18. Τό έποικοδομητικό μήνυμα προς τό θεατή τής τοιχογραφίας θά πρέπη ίσως νά συσχετισθή περισσότερο με τήν έννοια του χρόνου που άφανίζει τά έγκόσμια, παρά με τό νόημα τής εύκαιρίας για πνευματικό άγώνα τών μοναχών.

19. Βλ. Γ. Λαμπάκη, "Άγ. Ίωάννης ό Πρόδρομος, ΔΧΑΕ τόμ. Η' (1908) σ. 8. Ό ύπόδειξη του μνημείου όφείλεται και πάλι στον κ. Π. Βοκοτόπουλο.

20. Ό έπιγραφή κατά τον Λαμπάκη ( έ.ά. ):... και ό καιρός του χρόνου... γρήγορα διαβαίνω από... γυρίζει ή νεότης κυλούντας αυτή ή τροχί... γεροντάκι εις τοϋτο συμβουλεύω σάς όλους/ μικρούς και μεγάλους νά κάμνετε έργα άρετής/( εις ) τήν ζωήν σας διότι όλα τά πρόσκαιρα/στρέφονται μετά/βίας ώσαν καπνός και όνειρον ως λωλουδιού τό φύλον.

21. Βλ. Α. Β. Cook, έ.ά. και Vasile Grecu, Die Darstellung des Kairos bei den Byzantinern, Atti del V. Congresso Internaz. di Studi Bizantini, Roma, 1936, II, σ. 147 - 154.

22. Α. Μύνοz, Le rappresentazioni...

23. Βλ. Κ. Krumbacher, Geschichte der Byzantinischen Litteratur, München, 1897, σ. 753- Migne, Patr. Gr. στ. 1419. Α. Β. Cook, έ.ά. και Α. Μύνοz, έ.ά. Τό ποίημα άνάγεται στο 12ο αιώνα.



μέ την πλάκα του Torcello, καθώς και τη σχέση του Βίου<sup>24</sup> που αναφέρεται σ' αυτό, με το αρχαίο θέμα του Καιρού. Η τοιχογραφία της Χίου έρχεται τώρα να επαληθεύσει με τον πιό σίγουρο τρόπο την αρχική υπόθεση του Μύπου, γιατί η έπιγραφή που την συνοδεύει, είναι άκριβώς το προδρομικό ποίημα. Το παραθέτομε δλόκληρο για να βοηθηθῆ ἡ ἀπαραίτητη σύγκριση :

1. *Ἐμὲ τὸν βίον ἄνθρωπε ἔχε σου παραινέτην.  
Ἐτυχες εὖρες ἔλαβες, κατέσχες μου τὰς τρίχας  
Μὴ πρὸς ραστώνην ἐκδοθῆς, μὴ πρὸς τρυφήν χωρίσης  
Μηδὲ φροντίσης ὕψηλὰ καὶ πέρα τοῦ μετροῦ*
5. *Γυμνὸν μὲ βλέπεις· νόησον γυμνὸν μου καὶ τὸ τέλος  
Ἐπὶ τοὺς πόδας μου τροχοί· φρίττε μὴ κυλισθῶσι  
Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά· φεύγω περίπταμαί σε  
Ζυγὰ κατέχω τῇ χειρὶ· φοβοῦ τὰς μετακλίσεις  
Τί μὲ κρατεῖς ; Σκιὰν κρατεῖς· πνοὴν κρατεῖς ἀνέμου*
10. *Τί μὲ κρατεῖς ; Καπνὸν κρατεῖς ὄνειρον ἴχνος πλοίου  
Ἐμὲ τὸν βίον ἄνθρωπε, δέξαι σου παραινέτην  
Ὅκ ἔτυχες οὐκ ἔλαβες, οὐκ ἔσχες μου τὰς τρίχας  
Μὴ σκυθρωπάσης τοῦ λοιποῦ, μηδὲ δυσελπιστήσης  
Γυμνὸς εἶμι καὶ τῶν χειρῶν ἐξολισθήσης τούτων*
15. *Ἴσως μεταρρηήσομαι πρὸς σὲ καὶ μεταπέσω  
Ἐπὶ τοὺς πόδας μου τροχοί· τάχα σοὶ κυλισθῶσι  
Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά, τρέχω προσίπταμαί σοι  
Ζυγὰ κατέχω· τάχα σοὶ τὴν πλάστιγγα χαλάσω  
Μὴ τοίνυν ἀποπροσποιοῦ τὰς ἀγαθὰς ἐλπίδας.*

Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δύο κείμενα ( ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ έπιγραφὴ τῆς Χίου περιορίζεται στοὺς δέκα πρώτους στίχους ) εἶναι ἐλάχιστες. Τὸ γεγονὸς ὅμως ὅτι παραλείφθηκε ἓνα τμήμα τοῦ στίχου 9 καὶ ὅτι παρεμβάλλονται ἀνορθογραφίες καὶ παρανοήσεις λέξεων<sup>25</sup>, κάνει πιθανὸ ὅτι ὁ ζωγράφος δὲν ἀντέγραψε ἓνα χειρόγραφο, ἀλλὰ μᾶλλον ἔγραψε τὸ ποίημα ἀπὸ μνήμης. Πρέπει νὰ σημειωθῆ ἀκόμα, ὅτι ἡ παράλειψη τοῦ δευτέρου μέρους τοῦ ποιήματος εἶναι σκόπιμη, γιατί ἀντίστοιχα καὶ στὴν παράσταση παραλείπεται τὸ δεύτερο μέρος ( πὺ εἶδαμε στὴν πλάκα τοῦ Torcello ) τοῦ ἀνθρώπου πὺ ἀπέτυχε στὴν προσπάθειά του.

Ἡ ἰδιομορφία τῆς τοιχογραφίας τῆς Κρίνας ὀφείλεται στὸ ὅτι τὸ δεύτερο πρόσωπο τῆς σκηνῆς χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν έπιγραφὴ σάν προσωποποίηση τοῦ κόσμου. Τὸ πράγμα εἶναι δυσεξήγητο γιατί ἔτσι χάνεται ἡ ἀντιστοιχία μετὴν έπιγραφὴ καὶ μετὸ προδρομικὸ ποίημα γενικότερα.

Ὁ έποικοδομητικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου, πὺ διδάσκει γενικὰ τὴ ματαιότητα τοῦ κόσμου, παρέσυρε τὸ ζωγράφο νὰ νομίσει ὅτι τὸ δεύτερο πρόσωπο εἶναι ὁ ἴδιος ὁ

24. Ὡς βίος ἀναφέρεται καὶ ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Φιλῆ ( 14ος αἰώνας ). Βλ. Carmina ἐκδ. E. Miller, Paris 1855, L XVII. Εἰς μερῶν γυμνὸν εἰκόνα φέρον τοῦ Βίου, τ. I, σ. 32. Βλ. ἐπίσης σ. 126 καὶ 380.

25. Στίχος 3, ραστόν νῦν, ἀντὶ ραστώνην, στίχος 6, βλέπε, ἀντὶ φρίττε, κλπ.

Κόσμος. Γνωρίζουμε ότι την εποχή αυτή, μιὰ τέτοια προσωποποίηση δὲν ἦταν ἀγνωστή καὶ ὅτι σὲ ἄλλες συνθέσεις ὁ « μάταιος κόσμος » ἐμφανιζόταν μὲ « καλάκι, χρυσοῦφανα ροῦχα καὶ γούνες »<sup>26</sup>. Εἶναι πολὺ πιθανὸν λοιπὸν ὁ πλούσιος ντυμένος « ἄνθρωπος » τοῦ ἀγνώστου προτύπου τῆς τοιχογραφίας τῆς Χίου, νὰ παρανοήθηκε ἀπὸ τὸ ζωγράφο καὶ νὰ ἄλλαξε ὄνομα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει τὸ ὕφος τῆς σύνθεσης καὶ τὰ ἄνθη ποὺ κρατᾶει στὸ χέρι ὁ « Κόσμος » ( σχετιζόμενα ἀπὸ ἀρχαιότατη παράδοση μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀπόλαυσης<sup>27</sup> ) κάνουν παραπλήσιες τὶς δυὸ μορφές καὶ εὐκόλη τῆ σύγχυσή τους.

Ἐνάντια στὶς διδακτικὲς συνθέσεις ποὺ περιγράφονται ἀπὸ τὸν Διονύσιο τὸν ἐκ Φουρνᾶ στὴν Ἑρμηνεία του, δὲ θὰ βροῦμε τὴν ἀλληγορικὴ παράσταση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ βίου. Σὲ κάποια ἀνέκδοτα χειρόγραφα<sup>28</sup> τῆς δμῶς, ὅπως ἔδειξε ὁ Grezu<sup>29</sup>, ὁ φτερωτὸς νέος τοῦ ἀρχαίου μύθου ἀναφέρεται μόνος του, στὸ κεφάλαιο « πῶς ἱστορίζεται ὁ Καιρὸς »<sup>30</sup>. Ἡ περιγραφή ἐδῶ πλησιάζει πολὺ περισσότερο τὸ ἀρχαῖο πρότυπο παρὰ τὴν τοιχογραφία ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, ἐνῶ ἡ διατήρηση τοῦ ἀρχικοῦ ὀνόματος « καιρὸς » δείχνει ὅτι ὁ συγγραφέας εἶχε ὑπόψη του, πιθανότατα, κάποιον πολὺ παλιότερο ἔργο. Αὐτὸ θὰ πρέπη ἴσως νὰ συσχετιστῆ ἔμμεσα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ 1602, τοῦ Κώδικα Η. 16 τῆς Λαύρας, ποὺ ἤδη ἀναφέραμε, τὸ ὁποῖο εἰκονογραφεῖ τὸ ἀρχαῖο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου, καὶ ἀσφαλῶς μὲ τὴν τοιχογραφία τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ρεντίνας ποὺ ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν παράδοση στὸν ἴδιο τὸν Διονύσιο τὸν ἐκ Φουρνᾶ. Ὁ τίτλος, ποὺ ἀναφέρει τὸν Καιρὸν σὰν Πανδαμάτορα Χρόνον, κάνει πάντως βέβαιο ὅτι καὶ στὴ μία περίπτωση καὶ στὴν ἄλλη ὁ χαρακτήρας τῆς παράστασης εἶναι διδακτικὸς<sup>31</sup>.

Στὸ παράδειγμα τῆς Αἴνου, ἀπρόσιτο δυστυχῶς, μένει ἀγνωστος ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Βίου. Ἡ ἐπιγραφή ποὺ τὸν συνοδεύει φαίνεται ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν παράδοση τῶν παλιῶν βυζαντινῶν κειμένων. Ἡ παρομοίωση τῆς ζωῆς μὲ « καπνὸν καὶ ὄνειρον » δείχνει πιθανὴ μακρινὴ σχέση μὲ τὸ Προδρομικὸ ποίημα ποὺ ἀπαντᾷ καὶ στὴν Κρίνα.

Ἡ σπανιότητα τοῦ θέματος καὶ ἡ δυσχέρεια ἔρευνας τῶν ἀνέκδοτων ζωγραφικῶν ἔργων σὲ μικρογραφίες ἢ μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες κάνουν πολὺ δύσκολη τὴ μελέτη τῶν προτύπων τῆς παράστασης τῆς Κρίνας. Ἡ ἐξάρτηση τοῦ ὄψιμου αὐτοῦ ἔργου ἀπὸ τὰ παλιὰ βυζαντινὰ παραδείγματα φαίνεται γιὰ τὴν ὥρα ἐπίσης ἀνεφικτή. Ὅπως ἀναφέραμε ἤδη, ἡ ἄμεση ἀντιγραφή τῆς ἐπιγραφῆς τουλάχιστον, ἀπὸ ἓνα χειρόγραφο μὲ τὰ προδρομικὰ ποιήματα, δὲν εἶναι πολὺ πιθανή.

Ἡ θέση τῆς τοιχογραφίας μέσα στὴν ἐκκλησία εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸν ἐποικοδομητικὸ χαρακτήρα της. Βρίσκεται στὴν παραστάδα τῆς εἰσόδου, στὴν ἴδια

26. Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία ἐκ τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, ἐκδ. Παπαδοπούλου Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 208 - 209. Πῶς ἱστορίζεται ὁ βίος τοῦ ἀληθοῦς μοναχοῦ.

27. Βλ. Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, τ. 1, σ. 305 - 306, τ. 2, Πίν. LXVII d, CLXVIII b.

28. Ἰβήρων Κῶδιξ λ. 685 καὶ HS. 85 S. 310 τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας.

29. V. Grezu, *Eine kritische Ausgabe der Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης*, Actes du IV Congrès International des Etudes Byzantines, Sofia, 1934, τ. 1, σ. 225 - 237.

30. « Ἄνθρωπος νέος ἀγένειος γυμνός, βαστάζων ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ ξυράφιον ἠκονημένον, καὶ ἔχων τὰ μαλῖα τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἔμπροσθεν τῆς τοῦ προσώπου αὐτοῦ καὶ τὸ ὀπισθεν τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ φαλακρὸν ὄλων διόλου, καὶ εἰς τὰς κνήμας τῶν ποδῶν αὐτοῦ ἔχων πτέρυγας πολίου, τρέχων καὶ πετάμενος εἰς τὸν ἀέρα ».

31. Στὸς στίχους τοῦ Ἰωάννου Τζέτζη ( 12ος αἰώνας ) γίνεται λόγος γιὰ προσωποποίηση τοῦ

δηλαδή θέση στην οποία άπαντούν σε άλλους ναούς ανάλογες παραστάσεις τής ματαιότητας των έγκοσμίων. Πρόχειρα σημειώνονται, εκτός από την άπεικόνιση του 'Αγίου 'Ιωάννου τής Αίνου, τὰ παραδείγματα του 'Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης<sup>32</sup>, τής εκκλησίας τής Cozia στη Ρουμανία<sup>33</sup> ή στην Sucevita τής Μολδαβίας<sup>34</sup> και στον 'Αγιο Μάρκο στη Βενετία<sup>35</sup>, όπου άπεικονίζεται ή γνωστή από τὸ μυθιστόρημα του Βαρλαάμ και 'Ιωάσαφ παράσταση τής « γλυκύτητος του Κόσμου ». Στο σημείο αυτό του ναού, ή σκηνή έμμενε έξω από τους εικονογραφικούς κύκλους των άγιογραφιών, ενώ συγχρόνως ήταν άμεσα προσιτή στους είσερχόμενους πιστούς. 'Ας σημειωθῆ ότι στην άπέναντι παραστάδα τής θύρας στην Κρίνα έχομε τὸ τυπικὸ γιὰ τὴν είσοδο θέμα του φύλακα άγγέλου.

Μὲ διδακτικὸ σκοπὸ φαίνεται ὅτι συνδέεται και ή δεύτερη παράσταση πὸ κοσμεῖ τὴν ἴδια ἐπιφάνεια του τοίχου χαμηλότερα από τὸν Βίο και τὸν Κόσμο. Τὸ πράγμα προτείνεται με ἐπιφυλάξεις, γιατί ή ἐρμηνεία τής μορφῆς μένει στὸν γράφοντα τουλάχιστον προβληματική. Πιθανότατα πρόκειται γιὰ εἰκόνα τιμωρίας άμαρτωλοῦ, ὁ ὁποῖος προσέθετε νερὸ στὸ κρασί πὸ ἐμπορευόταν. Τὸ μόνο ( ; ) γνωστὸ δεύτερο παράδειγμα βρίσκεται σε μία ανέκδοτη τοιχογραφία, στη Χίο και πάλι, στὸ ναὸ του 'Αγίου 'Ιωάννου 'Αργέντη<sup>36</sup>, ὅπου σε μιὰ ὁμοια παράσταση μιὰ ἐπιγραφή ἀναφέρει τοὺς « συμμί(σ)γοντας οἶνον ὕδατι » ( Πί ν. 19α ). Σημειώνομε ὅτι τὸ θέμα δὲν ἦταν άγνωστο στη δυτικὴ τέχνη<sup>37</sup>. Στην κατεστραμμένη ἐπιγραφή ὑπῆρχε ἴσως ή λέξη « Βίος », ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι σχετίζεται με τὴν ἐξεταζόμενη μορφή. Τὸ γεγονός ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ άγιογραφία, καθὼς και ή αὐτονομία τής παράστασης, ενισχύουν τὴν παραπάνω ἐρμηνεία, καθὼς και τὴν άποψη γιὰ τὸν διδακτικὸ της χαρακτήρα.

'Η διατήρηση ἑνὸς εἰκονογραφικοῦ τύπου από τὴν 'Ελληνικὴ ἀρχαιότητα και τὸν Λύσιππο, ὡς τὸν 18ο αἰῶνα, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ κάτι τὸ ἐξαιρετικὸ. Πολὺ πιὸ ἐκτεταμένη από τοὺς 18 αἰῶνες πὸ ὑπέθετε ὁ Cook<sup>38</sup>, ή ἐπιβίωση του θέματος βεβαιώνει τὴν χωρὶς διακοπὴ στροφὴ τής βυζαντινῆς Τέχνης πρὸς τὰ πρότυπα τής ὕστερης ἀρχαιότητας. 'Οπως ἔχει παρατηρηθῆ<sup>39</sup>, ή περιοχὴ τής εἰκονογράφησης φιλολογικῶν κειμένων συνδέεται με τὰ πρότυπα αὐτὰ πολὺ στενά. Τὸ θέμα του Καιροῦ βρισκόταν άσφαλῶς μέσα στην περιοχὴ αὐτῆ.

χρόνου, σε σχέση με τὴν εἰκόνα του βίου. Βλ. Χιλιάδες, ἔκδ. Th. Kiesslingius, Leipzig, 1926, σ. 299, 373, 374.

32. Βλ. Γ. Σωτηρίου, 'Η γλυκύτης του Κόσμου, 'Ημερολόγιον τής Μεγάλης 'Ελλάδος, 1929, σ. 111 - 116.

33. Βλ. Sirarpie der Nersessian, L' illustration du roman de Barlaam et Josaph, Paris 1937, σ. 67.

34. Βλ. ἔ.ά.

35. Βλ. A. Muñoz, Le rappresentazioni . . . σ. 15, εικ. 10.

36. Βλ. Αἰμ. Ζολῶτα, 'Αγιος 'Ιωάννης 'Αργέντης, Χιακὰ Χρονικά, 'Αθήναι, 1911, Α' σ. 116 - 123 και A. C. Smith, The architecture of Chios, London, 1962, σ. 85, Πίν. 165. Οἱ αξιόλογες τοιχογραφίες του ναοῦ μένουν τελείως άγνωστες ακόμα.

37. Βλ. Marcel Aubert κ.ά. L'art Roman en France, Paris, 1961, σ. 58 (Andlau).

38. Βλ. A. B. Cook, ἔ.ά. σ. 867.

39. Βλ. A. Grabar, Τὸ Μήνυμα τής Βυζαντινῆς Τέχνης. Εἰς τὸν Κατάλογο τής 'Εκθέσεως Βυζαντινῆς Τέχνης, 'Αθήναι, 1964, σ. 9.

Τά δψιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα με τὰ ἀρχαία ἐπιγράμματα τοῦ Ποσειδίππου θὰ μποροῦσαν ἴσως νὰ συνδεθοῦν καὶ με ἕνα πνεῦμα λογιοςύνης καὶ θαυμασμοῦ γιὰ τὴν ἀρχαία σοφία τὸ ὁποῖο ὠρίμασε στοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες τῆς Τουρκοκρατίας, ἀλλὰ σὲ τελικὴ ἀνάλυση ὄλα μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν στὴν καλλιτεχνικὴ κληρονομία ποὺ δέχτηκε ἄμεσα ἡ μεσαιωνικὴ θρησκευτικὴ τέχνη τοῦ Βυζαντίου ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ Παράδοση.

*Ἀθήνα, 13 Δεκεμβρίου 1965*

*Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ*

## Η «ΑΡΠΑΓΗ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ»

Μια μυθολογική παράσταση του 7ου π.Χ. αιώνα από την Κρήτη

( Πί ν. 20—22 )

Το πήλινο πλακίδιο που εικονίζεται στους Πί ν. 20-21 α ανήκει στη Συλλογή του κ. Ν. Μεταξά<sup>1</sup> και προέρχεται από το 'Αφρατί 'Ηρακλείου, τούς αρχαίους 'Αρκάδες, τόπο γνωστό και γι' άλλα σπουδαία αρχαϊκά εθρήματα.

Ο πηλός του είναι ανοιχτοκόκκινος, οι διαστάσεις του μικρές : ύψος 9.2 εκ., πλάτος 9.6 εκ. και πάχος από 6 ως 8 χιλιοστά. Στη μέση της δεύτερης από πάνω ταινίας, που περιβάλλει την ανάγλυφη σύνθεση, υπάρχει μια μικρή τρύπα για ανάρτηση. Είναι λοιπόν το πλακίδιό μας ένα μικρό ανάθημα από κάποιο άγνωστο ιερό της περιοχής. Η διατήρησή του δυστυχώς δεν είναι πολύ καλή· λείπει ή κάτω δεξιά γωνία, ενώ η αντίστοιχη άριστερή είναι αρκετά φθαρμένη. Η εξαιρετικά πρόστυπη παράσταση εξ άλλου έχει αρκετά κακοποιηθεί στην προσπάθεια καθαρισμού του πλακιδίου από τον άνιδο εύρετή του, αλλά τα στοιχεία της σύνθεσης εύκολα αναγνωρίζονται.

Η παράσταση περιβάλλεται από ένα πλαίσιο, που το συνθέτουν και στις τέσσερις πλευρές δυο παράλληλες ταινίες. Η εξωτερική είναι πλατύτερη και διακοσμείται με μίαν ανάγλυφη ζιγκ - ζάγκ γραμμή. Η εσωτερική, που έχει μισό περίπου πλάτος από την πρώτη, χωρίζεται με κάθετες κατά κανονικά διαστήματα επαναλαμβανόμενες ανάγλυφες γραμμές σε μικρές ορθογώνιες κυψέλες. Οι δύο αυτές ταινίες δεν τρέχουν μονοκόμματα γύρω από την παράσταση· στην πάνω και κάτω πλευρά φτάνουν ως τις κάθετες άκμές του πλακιδίου, έτσι που οι ταινίες δεξιά και άριστερά παρεμβάλλονται ανάμεσα τους.

Το κεντρικό πεδίο γεμίζουν με το ύψος και την τοποθέτησή τους τρεις ανάγλυφες γυμνές μορφές : δυο άντρες, που εικονίζονται από τά πλάγια, κρατούν από τον πήχυ και τό πάνω μέρος του βραχίονα μια γυναίκα σε ένα αυστηρά αντιθετικό σχήμα. Της γυναίκας, που εικονίζεται από μπροστά, διακρίνονται άμυδρά οι μαστοί, ενώ μια μικρή

1. 'Αριθ. Εβρετηρίου 748. Τόν κ. Ν. Μεταξά ('Ηράκλειο Κρήτης), που με τή γνωστή του καλοσύνη και ευγένεια επέτρεψε τή δημοσίευση, ευχαριστώ θερμά. Για τή δημοσίευση τής νέας φωτογραφίας του χρυσού κρητικού ελάσματος ( Πί ν. 22 ) ευχαριστώ τήν κ. Σ. Καρούζου και τούς κκ. Β. Καλλιπολίτη και Στ. 'Αλεξίου, για όρισμένες υποδείξεις τόν καθ. κ. Ε. Kunze και τούς κκ. K. Fittschen και G. Neumann.

Ευχαριστώ επίσης τό ζωγράφο κ. Π. Σαραφιανό για τό σχέδιο του Πί ν. 20 α που δείχνει πολλές δυσκολοδιάκριτες, αλλά τόσο χαρακτηριστικές λεπτομέρειες. Τό σχέδιο βασίστηκε σε προσεκτικό ξεσήκωμα τής παράστασης με τό μολύβι και με τήν άπλή μέθοδο, που χρησιμοποιούν τά παιδιά για τήν αποτύπωση νομισμάτων πάνω στο χαρτί. Έτσι και τά παραμικρά ίχνη από έσοχές ή έξοχές, που με τό μάτι δεν διακρίνονται, παρουσιάζονται στο ξεσήκωμα με άρκετή σαφήνεια, ώστε οι γραμμές του σχεδίου νά βγαίνουν άπόλυτα σωστές.

Οι φωτογραφίες των Πί ν. 20 β και 22 β όφειλονται στον κ. Γ. Ξυλούρη και του Πί ν. 22 α στον κ. Κ. Κωνσταντόπουλο.

λακκούβα στο πάνω μέρος της ελαφρής αυλάκωσης, που χωρίζει τα ένωμένα πόδια της, ίσως να υποδηλώνει τη γυναικεία αιδώ. Από το κεφάλι δεν ξεχωρίζει πια κανείς παρά μονάχα το περίγραμμα του προσώπου και την κόμμωση<sup>2</sup>. Τα μαλλιά πέφτοντας από τη μία και την άλλη μεριά του προσώπου φτάνουν και σκεπάζουν τους ώμους της. Από τις λεπτομέρειες του σχεδίου (Πί ν. 20α) εύκολα αναγνωρίζει κανείς στο είδος αυτής της κόμμωσης το γνωστό δαιδαλικό σχήμα, που ξέρομε συνήθως με τον ξένο όρο *Etagenperücke*. Ο κορμός της είναι τριγωνικός, στενεύει δηλ. προς τα κάτω κι ένώνεται με τους γοφούς σε μια δαχτυλιδένια μέση, έτσι που η κοιλιά έχει τελείως εξαφανισθεί. Τα σκέλη της είναι μακριά κι αδύνατα, οι μηροί μονάχα και οι κνήμες καμπυλώνονται λιγάκι προς τα έξω. Ολόκληρη ή μορφή είναι, καθώς είπαμε, ιδωμένη από μπροστά, τα πόδια όμως κάτω είναι ανοιγμένα προς τα πλάγια. Σχηματίζεται έτσι μια βάση για το στήσιμο, καλύτερα θα έλεγε κανείς, για το ξεφύτρωμα αυτής της βεργολυγερής κόρης. Μια τέτοια έντύπωση φυτικής υπόστασης μάς δίνουν και τα λεπτά της χέρια, που απλώνονται προς τα πλάγια και κάτω ελαφρά λυγισμένα με τις παλάμες ανοιχτές προς τα έξω. Η μορφή αυτή στη μέση της παράστασης αποτελεί τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης και το κύριο πρόσωπο της μυθολογικής σκηνής που εικονίζεται.

Από τις ανδρικές μορφές που την πλαισιώνουν ή προς τα αριστερά (Α) σώζεται καλύτερα στο γενικό της σχήμα. Εικονίζεται από τα πλάγια πατώντας και με τα δυο πόδια πάνω στο έδαφος. Το αριστερό σκέλος το φέρνει λίγο προς τα πίσω, το δεξιό το έχει βγαλμένο μπροστά, έτσι που σχηματίζεται ανάμεσά τους ένα ισοσκελές τρίγωνο. Και δώ, όπως και στη γυναίκα, είναι χαρακτηριστική ή άμεση μετάβαση από τον κορμό στα σκέλη. Η μορφή αυτή με το αριστερό χέρι λυγισμένο στον άγκώνα κρατά τη γυναικεία από το πάνω μέρος του δεξιού βραχίονα, ενώ με το δεξί χέρι, όμοια λυγισμένο, σφίγγει τον καρπό του δεξιού της χεριού. Από το κεφάλι έχουμε μερικές χαρακτηριστικές λεπτομέρειες: ελάχιστα ίχνη από το περίγραμμα του ματιού και τη διαίρεση της κόμης. Τα μαλλιά προς τα πίσω κτενισμένα είναι κοντότερα από της γυναίκας και φτάνουν ως το ύψος του αυχένα. Η κόμμωση, που διακρίνεται καλύτερα στην πάριση μορφή Β, είναι ή γνωστή *Etagenperücke*. Πόσο πλούσια ήταν ή μορφή σε σχέδιο και ελαφρές πλαστικές διακρίσεις, μαντεύουμε από λεπτομέρειες, που ακόμα ξεχωρίζουν, στο περίγραμμα π.χ. του δεξιού βραχίονα, στα γόνατα και στην κνήμη.

Η προς τα δεξιά ανδρική μορφή Β είναι όμοια με αυτήν που περιγράψαμε. Πατάει και με τα δυο πόδια πάνω στο έδαφος, προβάλλοντας πάλι το δεξί σκέλος, ενώ το αριστερό το φέρνει προς τα πίσω. Ίδια είναι και ή διάθεση των χεριών με το δεξί δηλ. χέρι κρατά τη γυναίκα από τον πήχυ του αριστερού της χεριού, με το αριστερό από το πάνω μέρος του βραχίονα. Αποτέλεσμα της πιστής επανάληψης των κινήσεων των ίδιων μελών (χεριών - ποδιών) είναι ότι στη Β το προβαλλόμενο δεξί σκέλος καθώς και το δεξί χέρι είναι μορφές του βάθους, ενώ στην Α βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο. Και στη Β ξεχωρίζουν αρκετές λεπτομέρειες, όπως το μάτι, ή διαίρεση της κόμης, το σχέδιο γύρω στα γόνατα, καθώς και ή πλαστική διαφοροποίηση όρισμένων μορφών π.χ. στην εσωτερική πλευρά του δεξιού μηρού.

Τα σώματα των ανδρών φαίνονται κάπως πιο σφριγηλά από το σώμα της γυναίκας κι οι δυνατές πλατύτερες μορφές τους αναδείχνονται περισσότερο και έντυπωσιάζουν

2. Στην αντιγραφή του πλακιδίου ό κ. Σαραφιανός ξεχώρισε άμυδρά ίχνη και από το περίγραμμα των ματιών.

μέ τα στρογγυλεμένα περιγράμματα. 'Ακόμα και τὸ ἀνάγλυφό τους εἶναι πιὸ ἐξεργό. 'Ἡ διαφορὰ ὅμως αὐτὴ ὀφείλεται μόνο στὴ διαφορὰ τοῦ μοτίβου, τῆς παράστασης δηλ. τῶν ἀνδρῶν ἀπὸ τὰ πλάγια. Πράγματι καὶ αὐτῶν τὰ σώματα εἶναι λεπτά κι ἀδύνατα καὶ μὲ τὸ βαρὺ κεφάλι, τὴν ἀνύπαρκτη κοιλιακὴ χώρα καὶ τὰ μακριὰ σκέλη δείχνουν τὶς ἴδιες ἀρχές στὸ σχέδιο καὶ τὸ κτίσιμο, πὸν χαρακτηρίζουν καὶ τὴ μεσαία μορφή.

Σημειώσαμε παραπάνω πόσο πρότυπο εἶναι τὸ ἀνάγλυφο πὸν στολίζει τὸ πλακιδιὸ μας. Ζήτημα ἂν ξεπερνᾶ τὸ ἓνα χιλιοστὸ. Καὶ τὸ ἀρχικὸ του ὅμως ὕψος δὲν φαίνεται νὰ ἦταν περισσότερο ἀπὸ δυὸ τὸ πολὺ χιλιοστὰ. "Ἄν καὶ ἡ κακὴ διατήρηση μᾶς στερεῇ τὴν ἀνάγνωση καὶ τὴν ἀπόλαυση τῆς λεπτῆς του ἐκτέλεσης, γίνεται εὐκόλα ἀντιληπτὸ ἀπὸ τὰ καθαρογραμμένα περιγράμματα τῶν μορφῶν καὶ τὶς λεπτομέρειες, ὅπου ἀκόμα διακρίνονται, πὸς τὸ πλακιδιὸ μας προέρχεται ἀπὸ μιὰ ἐξαιρετικὰ καλογραμμμένη μήτρα. Φαίνεται λοιπὸν ἀπίθανο ἢ ἀρχικὴ τουλάχιστον μήτρα νὰ ἦταν πῆλινη. Πιὸ πολὺ ταιριάζει νὰ σκεφθοῦμε μιὰ χάλκινη, ἀκόμα πιθανότερο μιὰ πέτρινη μήτρα<sup>3</sup>, πὸν προοριζόταν γιὰ σφυρήλατη (peroussé) διακόσμηση ἐλασμάτων. Μιὰ ἔνδειξη πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτῆ, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παραπάνω, ἀποτελεῖ καὶ τὸ σχέδιο τῶν ταινιῶν τοῦ πλαισίου. 'Ἡ ἀνάγλυφη ζῆγκ - ζᾶγκ γραμμὴ καὶ οἱ μικρὲς ὀρθογώνιες κυψέλες θυμίζουν διακοσμητικὰ μοτίβα, χαρακτηριστικὰ σὲ μετᾶλλινα ἔργα<sup>4</sup>. 'Απὸ μιὰ τέτοια λοιπὸν μήτρα μὲ ἔγκοιλη (intaglio) παράσταση βγήκε ἀπ' εὐθείας ἴσως τὸ ἀνάγλυφο τοῦ πλακιδίου πὸν μᾶς ἀπασχολεῖ<sup>5</sup>.

Στὸ πλακιδιὸ Μεταξᾶ εἰκονίζεται ἀσφαλῶς ἓνα ἐπεισόδιο ἀρπαγῆς. Φαίνεται ἀκόμα πολὺ πιθανό, πὸς αὐτὸ ἀνάγεται στὴν περιοχὴ τοῦ πρώιμου ἑλληνικοῦ μύθου. Ξεκινώντας ἀπὸ ἀνάλογες παρατηρήσεις ἢ ἔρευνα ἐπιχειρήσε ἀπὸ παλιὰ νὰ ἀπελευθερώσῃ τὶς σχετικὲς παραστάσεις ἀπὸ τὴν ἀνωθυμία τους καὶ στὶς τυπολογικὰ ὅμοιες μὲ τὴν παράσταση τοῦ πλακιδίου μας τριάδες ἀναγνώρισε τὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀρπαγῆς ἢ τῆς ἀπελευθέρωσης τῆς Ἑλένης. Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἀναγκαῖα μιὰ παρένθεση, ἀπαραίτητη γιὰ

3. Τέτοιες μήτρες χρησιμοποιήθηκαν γιὰ σφυρήλατες διακοσμήσεις ἐλασμάτων· βλ. D. Ohly, Griechische Goldbleche des 8. Jhd. v. Chr., 119 κ.έ. E. Kunze, Archaische Schildbänder (Olympische Forschungen II), 2 κ.έ.

4. 'Ἡ ζῆγκ - ζᾶγκ γραμμὴ βρίσκεται πολὺ συχνὰ σὲ ἀνάγλυφες διακοσμήσεις μετᾶλλινων ἔργων, δὲ λείπει ὅμως καὶ ἀπὸ τὴ διακόσμηση πῆλινων μνημείων π.χ. Die antiken Terrakotten II, πίν. 55.2 καὶ 56.1. Σὰν πλευρικὸ πλαίσιο γνωστὴ καὶ ἀπὸ παραστάσεις κρητικῶν πίθων AJA 5 (1901) πίν. 14.13. Γιὰ τὸ μοτίβο αὐτὸ σὰν κόσμημα πλαισίου σὲ κρητικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς τοῦ πλακιδίου μας βλ. J. Schäfer, Studien zu den griechischen Reliefpithoi des 8. - 6. Jhd. v. Chr. aus Kreta, Rhodos, Tenos und Boiotien, 39 καὶ σημ. 153.

5. Γιὰ τὸν ἀρχικὸ προορισμὸ μιᾶς τέτοιας μήτρας θὰ μπορούσε νὰ σκεφθῆ κανεὶς τὶς μικρὲς μετόπες, πὸν διακοσμοῦν τὶς ταινίες τῶν ὀχάνων (Schildbänder) τῶν ἀρχαϊκῶν ἀσπίδων (Kunze δ.π.), οἱ ὁποῖες ὅμως εἶναι μικρότερες ἀπὸ τὸ πλακιδιὸ μας καὶ διαφορετικὲς στὴ διάταξη τῶν ταινιῶν τοῦ πλαισίου. Τὶς διαστάσεις τοῦ πλακιδίου μας πλησιάζουν καὶ ξεπερνοῦν οἱ μετόπες, πὸν διακοσμοῦν τὶς ἐπιφάνειες τοῦ ἐλάσματος γιὰ τὴ στερέωση τοῦ ὀχάνου πάνω καὶ κάτω (Bügelansatzplatten) πρβλ. Kunze, VI. Olympiabericht, 94 κ.έ. 'Ὅπως ὅποτε τόσο παλιὰ παραδείγματα καὶ μὲ τέτοιου εἴδους πλαίσιο δὲν εἶναι γνωστὰ. 'Ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν ταινιῶν τοῦ πλαισίου, πὸν διεξοδικὰ περιγράψαμε παραπάνω, πηγαίνει τὸ πλακιδιὸ μας μὲ μιὰ σειρά ἐλασμάτων, πὸν διακοσμοῦνται μὲ μικρὲς μετόπες σὲ ὀριζόντια διάταξη (τῶν ταινιῶν τῶν ὀχάνων εἶναι κατὰ κανὸνα κάθετη· πρβλ. ὅμως Kunze, Schildbänder, 45 σημ. 1). Γιὰ τὰ ἐλάσματα αὐτὰ «Wagrechte Streifen», Kunze δ.π. 242 κ.έ., θεωρήθηκε ὅτι προέρχονται ἀπὸ διακοσμήσεις ξύλινων κιβωτιδίων (Payne, Necrocorinthia, 224), δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ ἀνήκουν καὶ στὴ διακόσμηση τῶν ἀσπίδων, πρβλ. Kunze δ.π. 247.

όσα παρακάτω θα έκτεθοῦν, πού δικαιολογεῖ ἀκόμα καί τὸν τίτλο τῆς ἐργασίας « ἀρπαγὴ τῆς Ἑλένης » μέσα σὲ εἰσαγωγικά.

Σκηνὲς ἀρπαγῆς ἢ ἀπελευθέρωσης δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀνάγονται καί σὲ ἄλλους, ἄγνωστους σὲ μᾶς, μύθους. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητη καί ἡ ἄποψη μερικῶν, πού δὲν τολμοῦν νὰ ὀνομάσουν τὰ πρόσωπα τῶν σχετικῶν παραστάσεων<sup>6</sup>. Ἡ ἀμφισβήτηση ἰσχύει κυρίως γιὰ τὰ μνημεῖα τῆς III ομάδας, πού ἀπαριθμοῦμε παρακάτω, μὲ τὴν παράσταση τριῶν μορφῶν, τῆς γυναίκας δηλ. ἀνάμεσα στοὺς ἀπαγωγεῖς της. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν στιγμή πού θὰ δεχθοῦμε ὅμως σὰ μυθολογικὴ σκηνὴ τὴν παραστάσει αὐτῆς, δὲν ἀποτελεῖ μεθοδολογικὸ λάθος νὰ δώσουμε — ὅπως ἴσως με κάποιον ἐπιφύλαξη — τὰ σχετικά ὀνόματα, πού ξέρομε ἀπὸ τὸ μῦθο τῆς Ἑλένης, ἐφόσον αὐτὸς εἶναι ὁ κυριότερος, γνωστὸς καί ἀπὸ ἄλλες πολὺ πιθανότερες πρώιμες παραστάσεις ( πρβλ. παρακάτω τὰ μνημεῖα τῆς I καὶ II ομάδας ). Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παράδοσιν ἐξ ἄλλου γνωρίζομε πὺς ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη ἀρεσκόταν στὴν εἰκονογράφηση τοῦ μύθου καί οἱ μαρτυρημέναι παραστάσεις περιγράφονται τυπολογικὰ ὅμοιαι μὲ τὰ μνημεῖα πού ἔχομε.

Πολλὲς ἀπὸ τὴν παραστάσει τῆς III κυρίως ομάδας ἐξετάστηκαν ἐπίσης σὲ συνάρτησιν μὲ τὸ πρόβλημα καταγωγῆς τῆς τριάδας πού παριστάνουν, καί ξεχωρίστηκαν μὲ τὴν γενικὴ ὀνομασία « τῆς θεᾶς μὲ τοὺς παρέδρους της »<sup>7</sup>. Ὅμως ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν προελληνικὴ ἢ ὄχι προέλευσίν της ἡ τριάδα αὐτὴ πῆρε στοὺς πρώιμους ἑλληνικοὺς χρόνους, τὴν ἐποχὴ τῆς κωδικοποιήσεως τῶν μύθων, τὰ ὀνόματα τῶν Ἑλλήνων θεῶν καί ἡρώων. Καί ἀπὸ τὴν ἄποψιν αὐτὴ λοιπὸν δὲν εἶναι σφάλμα νὰ δώσουμε ὀνόματα στὰ πρόσωπα τῶν παραστάσεων, πού ταιριάζει νὰ ἐρμηνευθοῦν σὰ σκηνὴς ἀρπαγῆς ἢ ἀπελευθέρωσης τῆς Ἑλένης.

Θὰ ἐξετάσουμε ὀλόκληρην τὴν σειράν τῶν πρώιμων παραστάσεων τοῦ μύθου καί ἰδιαίτερα αὐτὲς πού περισσότερο συγγενεῦουν μὲ τὴν δικήν μας. Γιὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ πλακιδίου Μεταξᾶ θὰ γίνῃ λόγος παρακάτω σὲ σύγκρισιν μὲ ἓνα ἄλλο σύγχρονον περίπου κρητικὸ μνημεῖον.

Τὴν ἀρπαγὴ τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸν Θησέα φαίνεται, ὅπως συμπεραίνομε ἀπὸ μεταγενέστερας μαρτυρίας, ὅτι ἐξιστοροῦσαν τὰ Κύπρια<sup>8</sup>. Οἱ μεταγενέστερες πηγὲς βοηθοῦν νὰ συγκροτήσουμε κάπως τὰ περιστατικὰ τοῦ μύθου τῆς Ἑλένης<sup>9</sup>, πού μικρὴ ἀκόμα τὴν ἔρπαξε ὁ Θησέας μὲ τὴ βοήθειαν τοῦ Πειρίθου καί τὴ μετέφερε στὴν Ἄφιδνα τῆς Ἀττικῆς, ἀπὸ ὅπου ἀπελευθερώθηκε ἀπὸ τὰ ἀδελφία της, τοὺς Διοσκόρους. Καί τὰ δυὸ ἐπεισόδια, ἀρπαγὴ καί ἀπελευθέρωσιν, προσφέρονταν γιὰ εἰκονογράφηση. Τὶς ἀναγνωρισμέναι μέχρι τώρα παραστάσεις τοῦ μύθου μποροῦμε νὰ διακρίνομε τυπολογικὰ σὲ τρεῖς ὁμάδες :

I. Στὴν πρώτη ἔχομε τὴ σκηνὴ τῆς ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τοὺς Διοσκόρους. Μία

6. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford*, 141 σχετικὰ μὲ τὸ χρυσοῦν ἔλασμα τοῦ Ἰδαίου ἄντρου καί F. Brommer, *Gnomon* 25 (1953) 69 γιὰ τὰ ἐλάσματα τῆς Ὀλυμπίας ( βλ. παρακάτω )· πρβλ. ἐπίσης G. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 60, σημ. 227.

7. Βλ. τὶς σχετικὰς ἀπόψεις συγκεντρωμέναις τελευταῖα ἀπὸ τὸν Στ. Ἀλεξίου, *Κρητικὰ Χρονικά* 4 (1950) 455.

8. L. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène*, 305 κ.ε. Kunze, *Schildbänder*, 128 καί 132.

9. Ghali-Kahil ὁ.π. 307 κ.ε. μὲ ὅλες τὶς παραπομπὰς στὶς ἀρχαῖαι πηγές.



παράσταση του επεισοδίου κοσμοῦσε τὴ λάρνακα τοῦ Κυψέλου<sup>10</sup>. Ἀπὸ τὴν περιγραφή τοῦ Πausania V 19,2 κ.έ. μαθαίνομε πὼς οἱ Διόσκουροι εἰκονίζονταν ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς Ἑλένης, ὁ ἕνας μάλιστα χωρὶς γένεια. Ἡ Ἑλένη ἴστατο μέση αὐτῶν. Ἰδιαίτερο στοιχεῖο ἀποτελεῖ ἡ παρουσία τῆς Αἴθρας ὑπὸ τῆς Ἑλένης τοῖς ποσὶν ἐς ἔδαφος καταβεβλημένη, πιθανότατα σὲ στάση ἰκεσίας. Ἡ περιγραφή τοῦ Pausania ὡς πρὸς τὰ κύρια πρόσωπα συμφωνεῖ μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ μύθου, πού θὰ ἀναφέρουμε παρακάτω, τόσο πολὺ, ὥστε δὲν δικαιολογεῖται μιὰ λεπτομέρεια στὴν ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὸν v. Massow, ὅπου οἱ Διόσκουροι σηκώνουν στὰ χέρια τους μετέωρη τὴν Ἑλένη<sup>11</sup>. Μιὰ τόσο βίαιη σκηνή, τὴ στιγμή μάλιστα πού εἶναι ἀπόντες οἱ ἀπαγωγεῖς, στέκει χωρὶς παράλληλο ἀνάμεσα στὶς σωζόμενες σύγχρονες παραστάσεις τοῦ μύθου. Ἔτσι ἀποδόθηκε μόνο στὰ ὑστεροαρχαῖκα χρόνια<sup>12</sup>. Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ θεώρησαν ὅτι ἐνισχύει καὶ ἡ λέξις *φέρετον* τοῦ ἐπιγράμματος. Ἀλλὰ τὸ ἐπίγραμμα ἀπλῶς καὶ μόνο ὑπομηματίζει τὴν παράσταση, στὸ *φέρετον* δὲ κλείνει ὀλόκληρο τὸ περιστατικὸ τῆς ἐπαναφορᾶς τῆς Ἑλένης στὴν πατρίδα της. Φαίνεται λοιπὸν πιθανότερο, πὼς οἱ Διόσκουροι τὴν κρατοῦσαν ἀπὸ τοὺς καρπούς τῶν χειρῶν καὶ δὲν τὴν σήκωναν.

Σὰ σκηνὴ ἀπελευθέρωσης ἐρμηνεύτηκε ἐπίσης ἡ παράσταση ἑνὸς πρωτοκορινθιακοῦ ἀρυβάλλου στὴν Ὁξφόρδη<sup>13</sup>, ὅπου ἔχομε τὴν ἀκόλουθη σειρὰ προσώπων πού κατευθύνονται πρὸς τὰ δεξιὰ: τὸν ἵππεα, πού εἰκονίζεται στὴν ἀρχή, ἀκολουθεῖ μιὰ ντυμένη γυναικεία μορφή μὲ κάλαθο (πόλο) στὸ κεφάλι. Στὸ ὑψωμένο δεξιὸ χέρι κρατᾷ ἕνα στεφάνι, τὸ ἀριστερὸ της φαίνεται νὰ τελειώνη πάνω στὴν οὐρὰ τοῦ ἀλόγου. Πίσω της στέκεται μιὰ γυναικεία μορφή μὲ μακρὸ στολισμένο φόρεμα, ἀσπίδα στὸ ἀριστερὸ καὶ δόρυ στὸ ὑψωμένο δεξιὸ της χέρι. Μοιάζει σὰν παλλάδιο<sup>14</sup>. Ἡ τρίτη γυναικεία μορφή πού ἀκολουθεῖ, φορεῖ κοντύτερο φόρεμα, ἔχει τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ χειρονομία ἐκπληξης ἢ φόβου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ της φαίνεται νὰ ἀκουμπᾷ στὸν πῆχυ τοῦ δεξιοῦ χειροῦ τοῦ παλλαδίου. Εἶναι σὰ νὰ στέκη κάτω ἀπὸ τὴ σκέπη του. Τὴ σειρὰ κλείνει ἕνας δεύτερος ἵππεας. Εἶναι πολὺ πιθανὸ στοὺς ἵππεις καὶ στὴ μορφή μὲ τὸ στεφάνι νὰ δοῦμε, ὅπως κιόλας ἔχει ὑποθεθῆ, ἀντίστοιχα τοὺς Διοσκούρους καὶ τὴν Ἑλένη, ἐνῶ στὶς ὑπόλοιπες μορφές ἄλλα πρόσωπα πού σχετίζονται μὲ τὸ μῦθο. Τὸ επεισόδιο σύμφωνα μὲ μιὰ ἐκδοχὴ ξετυλίγεται ὅχι στὴν Ἄφιδνα, ἀλλὰ στὴν Ἀθήνα<sup>15</sup>. Βρίσκεται ἔτσι μιὰ ἐρμηνεία γιὰ τὴν παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς στὴν παράσταση· ἡ μικρὴ μορφή κοντὰ στὸ παλλάδιό της εἶναι Ἴσως ἡ Αἴθρα πού ἔχει προσφύγει σὰν ἰκέτιδα<sup>16</sup>.

10. Πρβλ. Ghali - Kahil ὁ.π. 309 σημ. 2. Γιὰ τὴ λάρνακα τοῦ Κυψέλου βλ. τελευταία E. Simon, *Enciclopedia dell' arte antica* IV, 427 κ.έ.

11. AM 41 (1916) 81 κ.έ. πίν. 1.

12. Καὶ μάλιστα σὲ σκηνὴς ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸ Θησέα, ὅπως π.χ. στὸν ἀμφορέα τοῦ Εὐθυμίδη R. Lullies, *Griechische Vasen* πίν. 17 (γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης βλ. Ghali - Kahil ὁ.π. 310 καὶ σημ. 8).

13. CV. Gr. Br. 384. Johansen, *Les vases sicyoniens*, 141 κ.έ. πίν. 20.1a-b. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, 78 Appendix B ἀριθ. 3, 84 IV ἀριθ. 1. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, 39, εἰκ. 10. Πρβλ. G. Beckel, *Götterbeistand*, 97 σημ. 151. H. G. Niemeyer, *Promachos*, 22 καὶ σημ. 32.

14. Schefold, *JdI* 52 (1937) 41 σημ. 3. Πρβλ. Johansen, ὁ.π. 141 κ.έ. Beazley, *Development* 15 σημ. 11.

15. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ θεωρεῖται κάπως μεταγενέστερη Ghali - Kahil ὁ.π. 308 καὶ σημ. 1 καὶ 305 σημ. 4.

16. Ἰκέτιδα (orante) τὴ θεωρεῖ, χωρὶς ὅμως νὰ τὴν ὀνομάζῃ καὶ ὁ Johansen ὁ.π. 142.

II. Στη δεύτερη ομάδα ή γυναικεία μορφή ( 'Ελένη ) βρίσκεται στη μέση της παράστασης, από τη μία και την άλλη μεριά όμως έχουμε δυο ζευγάρια ανδρών. Το παλιότερο παράδειγμα έχουμε στον πρωτοκορινθιακό αρύβαλλο του Λούβρου<sup>17</sup>, όπου δεξιά από την 'Ελένη εικονίζονται οί Διόσκουροι ξφιπποι, άριστερά ό Θησεάς με δόρυ και ό Πειρίθους με ξίφος. Όμοια έρμηνεύτηκε και ή παράσταση του νέου χάλκινου θώρακα της Όλυμπίας<sup>18</sup>. Στους δύο άνδρες δεξιά από τη μεσαία ντυμένη γυναικεία μορφή είδαν τους Διοσκούρους, σ' αυτούς που είναι άριστερά της τού ζευγάρι των άπαγωγέων της.

Στις παραστάσεις αυτές δέν έχουμε ένα και μόνο, ταυτόχρονο, επεισόδιο. 'Η παράδοση δέν άναφέρει γενικά συνάντηση των Διοσκούρων με τόν Θησεά ούτε κατά την άπαγωγή ούτε κατά την άπελευθέρωση της 'Ελένης<sup>19</sup>. Έναρμονισμένες στο διηγηματικό πνεύμα των άρχαϊκών χρόνων<sup>20</sup> οί παραστάσεις αυτές κλείνουν στην ίδια εικόνα δυο διάφορα χρονικά επεισόδια. Έτσι ό άρχαϊκός τεχνίτης δίνει όλοκληρωμένο τού μύθο στην εξέλιξη του εικονίζοντας και τά δυο μαζί κυριότερα και σε χρονική σχέση εύρισκόμενα περιστατικά, χωρίς νά τά βλέπη όμως από ένα κοινό χρονικό σημείο τους<sup>21</sup>.

III. Στα παραδείγματα αυτής της ομάδας περιλαμβάνονται σκηνές με την παράσταση μιās τριάδας μορφών, μιās γυναικας δηλ. άνάμεσα σε δυο άνδρες, που την κρατούν είτε με τού ένα είτε με τά δυο τους χέρια. Τά μνημεία αυτά διακρίνονται τυπολογικά από τις προηγούμενες ομάδες, αλλά δέν είναι άπόλυτα σίγουρο ότι όλα εικονογραφούν τού επεισόδιο της άρπαγής. Με παρόμοια εικονογραφικά μέσα είναι δυνατό νά δηλωνόταν και ή άπελευθέρωση<sup>22</sup>. Μιά παράσταση της άπαγωγής της 'Ελένης από τόν Θησεά και Πειρίθου στο θρόνο του 'Αμυκλαίου 'Απόλλωνα περιγράφεται από τόν Πausανία ( III 18,15 ). Μιά λοιπόν και ή άρπαγή άποτελοΰσε κυριότατο στοιχείο τού μύθου, είναι πολύ πιθανό σε μερικές από τις παραστάσεις αυτής της ομάδας όπου είναι σαφή τά στοιχεΐα βίαιης πράξης ( π.χ. έντονη χειρονομία λαβής και με τά δυο χέρια ) νά ιδού-

17. M. Blinkenberg, RA 33 (1898) 399 κ.έ. Johansen, ό.π. 143 κ.έ. πίν. XXII,1. Payne, Proto-korinthische Vasenmalerei, 13, 21. Schweitzer, JdI 44 (1929) 111 εικ. 2. Schefold, JdI 52 (1937) 41 σημ. 4. Matz, Geschichte der griech. Kunst I, 221 πίν. 147a. Kunze, Schilddänder, 133 και σημ. 1. Ghali-Kahil ό.π. 309 και σημ. 1, πίν. 100. Dunbabin ό.π. 78 Appendix B άριθ. 4, 84 IV άριθ. 2. Schefold, Sagenbilder, 39 εικ. 9. Beckel, Götterbeistand, 97 σημ. 151. Neumann, Gesten und Gebärden, 60 και σημ. 225, 102 και σημ. 412 - 413. 'Ο Hampe, Sagenbilder, 81 σημ. 1 τήν έρμηνεύει σαν « Flucht zum Kultbild einer Göttin ».

18. Schefold, Sagenbilder, 39 κ.έ. πίν. 26 ( γύρω στα 670/60, έργο κρητικού έργαστηρίου ).

19. Είναι μοναδική ή πληροφορία τού Πλουτάρχου, Θησεΰς 32,6, ότι σύμφωνα με τόν 'Ηρέα τόν Μεγαρέα ( Jacoby, FGrHist. III b, Nr. 486(2) γύρω στα 300 π.Χ ; ) ό Θησεΰς βρισκόταν στην 'Αφίδια, άφού τότε σκότωσε τόν 'Αλυκόν. 'Η πληροφορία του πάντως δέν έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί είναι φανερή ή άντιαθηναϊκή αίχμη της συγγραφής τού 'Ηρέα ( πρβλ. Jacobi ό.π. IIIb Kommentar, σ. 394 κ.έ. RE VIII,1, 621 ).

20. C. Robert, Archäologische Hermeneutik, 182 κ.έ. Πρβλ. G. Hanfmann, AJA 61 (1957) 73.

21. 'Ανάλογα παραδείγματα μπορεί κανείς νά σημειώση άρκετά. 'Ο βαθύτερος λόγος που οδηγεί τούς άρχαϊκούς τεχνίτες σε μιá τέτοια έκφραση είναι σίγουρα συνέπεια της άντίληψης τού άρχαϊκού ανθρώπου για τόν « χρόνο ». 'Η θεμελιώδης έργασία τού H. Fränkel, Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur [ = Wege und Formen frühgriechischen Denkens, 1 κ.έ. ] έρμηνεύει πολλές από τις « ιδιοτυπίες » της πρώιμης έλληνικής διήγησης, που μās γνωρίζουν τά μνημεία της εποχής.

22. Αυτό ισχύει και για τις περισσότερες μεταγενέστερες άττικές παραστάσεις τού μύθου. Βλ. Ghali-Kahil ό.π. 309. 'Η λαβή από τόν καρπό χαρακτηρίζει στην άρχαϊκή εποχή τόσο σκηνές άρπαγής, όσο και άπελευθέρωσης ( έπαναφοράς ) Neumann ό.π. 59 κ.έ.

με την παράσταση αυτού του επεισοδίου<sup>23</sup>. Για τις υπόλοιπες είναι δυνατή εκτός απ' αυτήν και μιὰ δεύτερη ἔρμηνεία (ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλένης).

Τὸ πιὸ παλιὸ μνημεῖο τῆς σειρᾶς εἶναι ἓνα χάλκινο ἔλασμα ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία<sup>24</sup>, λίγο μετὰ τὸ 600 π.Χ., ὅπου σώζεται ἡ παράσταση ἀπὸ τὴ μέση περίπου τῶν μορφῶν καὶ πάνω. Ἐπειδὴ παρουσιάζει μερικὰ χαρακτηριστικὰ ὅμοια μετὸ πλακίδιο Μεταξᾶ, γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ γίνῃ λόγος παρακάτω, εἶναι ἀναγκαῖα μιὰ λεπτομερέστερη περιγραφή του : στὴ μέση μιὰ γυναικεία γυμνὴ μορφή, ἰδωμένη ἀπὸ μπροστὰ, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δυό, ἐπίσης γυμνές, ἀνδρικές μορφές εἰκονισμένες ἀπὸ τὰ πλάγια. Ἡ Ἑλένη εἰκονίζεται μετὰ τὰ χέρια πρὸς τὰ κάτω, λυγισμένα λίγο στοὺς ἀγκῶνες, ἐνῶ οἱ ἄνδρες τὴν κρατοῦν ἀπὸ τοὺς καρπούς, ὁ ἀριστερὰ μετὸ δεξιὸ τοῦ χέρι, ὁ δεξιὰ μετὸ ἀριστερό. Τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ πρώτου καὶ τὸ δεξιὸ τοῦ δευτέρου εἶναι σηκωμένα στὸ ὕψος τοῦ κεφαλοῦ τῆς Ἑλένης καὶ εἰκονίζονται μετὰ τὶς παλάμες ἀνοιχτὲς πρὸς τὰ ἔξω.

Ἐνα νέο ἔλασμα ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία<sup>25</sup>, βγαλμένο ἀπὸ διαφορετικὴ μήτρα, ποὺ σώζει πάλι τὴν παράσταση ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, ἀλλὰ σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση, δείχνει τὴ μεσαία γυναικεία μορφή ὅμοια γυμνὴ καὶ μετὸ πρόσωπο ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένο. Χρονολογικὰ δὲ φαίνεται νὰ ἀπέχη πολὺ ἀπὸ τὸ ἔλασμα ποὺ σημειώσαμε παραπάνω.

Δυὸ ἄλλα ἐλάσματα ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία, τὸ ἓνα<sup>26</sup> ἀπὸ τὸ πρῶτο τέταρτο, τὸ ἄλλο<sup>27</sup> ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ βου π.Χ. αἰῶνα, σώζουν μόνο τὸ κάτω μέρος τῆς παράστασης. Ἡ Ἑλένη ἐδῶ εἰκονίζεται ἀπὸ τὰ πλάγια μετὰ κατεύθυνση πρὸς τὰ ἀριστερὰ. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις εἶναι ντυμένη. Στὸ πρῶτο ἔλασμα οἱ ἄνδρες εἶναι ἐπίσης ντυμένοι (σώζεται μέρος ἀπὸ τὸ ἔνδυμα τοῦ ἀριστεροῦ), στὸ δεύτερο γυμνοί.

Ἡ σκηνὴ ἐπαναλαμβάνεται πάνω σὲ δυὸ ἀγγεῖα τοῦ Ἄμασι, μιὰ λήκυθο στὴν Ἀθήνα<sup>28</sup>, καὶ μιὰν οἶνοχόη στὸ Βερολίνο<sup>29</sup>. Ἀπὸ τὸ διαφορετικὸ τρόπο, ποὺ κρατοῦν τὴ γυναῖκα οἱ ἀπαγωγεῖς τῆς, ἐπιχειρήθηκε ἡ πιθανὴ διάκριση : σκηνὴ ἀπελευθέρωσης στὴν πρώτη (Διόσκουροι), σκηνὴ ἀρπαγῆς στὴ δεύτερη (Θησέας - Πειρίθους).

Μεταγενέστερα ἔργα, ὅπως ὁ ἀμφορέας τοῦ Εὐθυμίδη<sup>30</sup>, δίνουν νέο νόημα καὶ ἐπομένως νέα μορφή στὴ σχετικὴ εἰκονογραφία τοῦ μύθου. Δευτερεύοντα τέλος μνημεῖα<sup>31</sup> ἀπὸ τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ βου π.Χ. αἰ. καὶ νεώτερα δὲν κρίνονται τόσο σημαντικὰ στὴν ἐξέτασή μας, γιὰτὶ παρουσιάζουν τρόπους, ποὺ βρῆκαν οἱ τεχνίτες τοὺς ἔτοιμους ἀπὸ τὴν παλιότερη εἰκονογραφικὴ παράδοση.

Ἀπὸ τὸν Kunze<sup>32</sup> ἔρμηνεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ σὰν ἀρπαγὴ Ἑλένης ἡ παράσταση ἑνός, δυστυχῶς ὄχι ἀκέραιου, χρυσοῦ ἐλάσματος τοῦ Μουσείου Ἡρακλείου, ἀπὸ τὸ

23. Ἡ πιθανότερη ἀπὸ τὶς προσιότερες παραστάσεις εἶναι τοῦ πλακιδίου Μεταξᾶ.

24. Kunze, *Schildbänder*, Katalog XXIIc, σ. 134 κ.έ. πίν. 51. Πρβλ. II. Olympiabericht, 83 πίν. 29. Ἀπίθανη θεωρεῖ τὴν ἔρμηνεία ὁ Brommer, *Gnomon* 25 (1953) 69.

25. Kunze, *AD* 17 (1961/2) : Χρονικὰ 120, Πίν. 137α.

26. Kunze, ὁ.π. Katalog XXXVIa, σ. 134 πίν. 63. Ghali - Kahil ὁ.π. 310 σημ. 1.

27. Kunze, ὁ.π. Katalog XLIVa, σ. 134 πίν. 65. Ghali - Kahil ὁ.π. 310 σημ. 2.

28. S. Karousou, *The Amasis Painter*, 11, 35 ἀριθ. 55 πίν. 19.1. καὶ 20.2 .

29. S. Karousou ὁ.π. 11, 33 ἀριθ. 34 πίν. 19.2 . Καὶ τὰ δυὸ ἀγγεῖα Ghali - Kahil ὁ.π. 310 σημ. 4 καὶ 3 ἀντίστοιχα, πίν. 101.1-2. Γιὰ τὴ διάκριση τῶν σκηνῶν βλ. Σ. Καρούζου, *AM* 56 (1931) 102. πρβλ. Kunze ὁ.π. 134 καὶ σημ. 1.

30. Ghali - Kahil ὁ.π. 310 πίν. 103.2 .

31. Συγκεντρωμένα ἀπὸ τὸν Kunze ὁ.π. 133 σημ. 2 καὶ τὴν Ghali - Kahil ὁ.π. 310 κ.έ.

32. *Schildbänder*, 135 καὶ σημ. 3, 246 κ.έ.

Ίδαϊο άντρο <sup>33</sup>, με τὸ ὁποῖο ὁ Levi συσχέτισε δυὸ κομμάτια στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο <sup>34</sup>. Οἱ φωτογραφίες τοῦ Πί ν. 22 α-β μᾶς δείχνουν ὅ,τι σώζεται ἀπὸ τὴν παράσταση. Στὴ μέση πάλι μιὰ ντυμένη γυναικεία μορφή, ἰδωμένη ἀπὸ μπροστὰ καὶ με πόδια, ὅπως στὸ πλακίδιο Μεταξᾶ, ἀνοιχτὰ πρὸς τὰ ἔξω, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ δυὸ ἀνδρικές ντυμένες μορφές. Μιὰ καὶ δὲ σώζεται τὸ πάνω μέρος τοῦ ἐλάσματος, δὲν εἴμαστε σίγουροι γιὰ τὴ διάθεση καὶ τῶν δυὸ χειρῶν τῶν ἀνδρῶν. Μὲ τὸ ἓνα τους χέρι πάντως ( σώζεται τὸ δεξιὸ τῆς πρὸς τὰ ἀριστερὰ μορφῆς πάνω στὸ θραῦσμα τῶν Ἀθηνῶν ) κρατοῦσαν τὴ γυναίκα λίγο πρὸ πάνω ἀπὸ τοὺς καρπούς τῶν χειρῶν. Ἡ ὁμοιότητα τῆς παράστασης μετὰ τὰ μνημεῖα ποὺ ἀναφέραμε, κάνει πιθανὴ τὴν ὑπόθεση πὼς καὶ στὸ ἔλασμα Ἡρακλείου ἔχομε μᾶλλον τὴ σκηνὴ τῆς ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης. Μιὰ λεπτομέρεια, ποὺ σημειώνει ὁ Magi <sup>35</sup> καὶ ποὺ ἐρμηνεύει σὰν πόδια σκύλων τὰ συνδετικὰ ἐλάσματα στὸ κάτω μέρος τῶν ποδιῶν τῶν μορφῶν, θὰ ἐπέτρεπε ἴσως τὴν ὀνομασία τῶν ἀνδρῶν σὰν Διοσκούρων <sup>36</sup> στὴ σκηνὴ τῆς ἀπελευθέρωσης τῆς Ἑλένης. Ἡ προσεκτικὴ ὁμως ἐξέταση τοῦ πρωτοτύπου μᾶς κάνει νὰ ἀποκλείσωμε αὐτὴ τὴν ἐρμηνεῖα <sup>37</sup>. Τὸ συμπληρωμένο κάτω μέρος τῆς παράστασης δείχνει πὼς τὰ συνδετικὰ αὐτὰ ἐλάσματα σώζονται ἀκέραια καὶ σχετίζονται μετὰ τὴ μεσαία μορφή· ἡ πλαισίωσή τους καὶ οἱ κύκλοι δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἐπιτρέπουν νὰ δοῦμε σ' αὐτὰ τὶς πλάγιες ὄψεις ἐνὸς χαμηλοῦ θρόνου, ποὺ χρησιμεύει σὺν ἅμα καὶ σὰν σύνδεσμος τῶν λεπτῶν καὶ ἐλεύθερων πλαγιῶν μορφῶν πρὸς τὴ μεσαία. Ὁλόκληρη ἡ παράσταση κλεινόταν τριγύρω ἀπὸ πλαίσιο, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ κομμάτι ποὺ σώζεται πίσω ἀπὸ τὴ δεξιὰ κνήμη τῆς πρὸς τὰ ἀριστερὰ μορφῆς. Τὸ μνημεῖο εἶναι σημαντικὸ ὄχι μόνο γιὰ εἶναι ἀπὸ τὰ παλιότερα τῆς σειρᾶς, ἀλλὰ καὶ γιὰτι προέρχεται ἀπὸ τὴν Κρήτη, παρέχοντας ἔτσι τὴ δυνατότητα γιὰ ὀρισμένες παρατηρήσεις σχετικὰ μετὰ τὸ πλακίδιο Μεταξᾶ.

Δυὸ εἶναι οἱ σπουδαιότερες χαρακτηριστικὲς διαφορὲς τοῦ πλακιδίου μας σὲ σύγκριση μετὰ τὶς υπόλοιπες παλιῆς παραστάσεις τοῦ μύθου : ἡ ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένη μορφή τῆς Ἑλένης μετὰ τὸ πρόσωπο *en face* καὶ ἡ γυμνότητά της. Καὶ τὰ δυὸ στοιχεῖα σκοπὸ ἔχουν νὰ τονίσουν τὴ θεϊκὴ ὑπόσταση τῆς μορφῆς. Γιὰ τὸ πρῶτο ἀρκεῖ νὰ παραπέμψη κανεὶς σὲ ὅσα ἔχει σημειώσει ἡ ἔρευνα πάνω στὸ θέμα <sup>38</sup>. Γιὰ τὸ δεύτερο εἶναι ἀπαραίτητη μιὰ λεπτομερέστερη παράγραφος.

Τὴν Ἑλένη γυμνὴ εἶχαμε μέχρι τώρα μόνο στὰ ἐλάσματα τῆς Ὀλυμπίας. Ὁ Kunze<sup>39</sup>

33. Ἀριθ. Εὐρ. 415. Σύμφωνα μετὰ τὸ Εὐρετήριο τοῦ Μουσείου : Ὑψος 0,03, πλάτος κάτω 0,025. Βάρος γραμ. 33. Τόπος προελεύσεως : Ἀξὸς Μυλοποτάμου. Ἠγοράσθη εὐρεθὲν ὑπὸ χωρικοῦ. D. Levi, *ASAtene* 10/12 (1927/9) 708 εἰκ. 670. F. Chapoutier, *Les Dioscures en service d'une déesse*, 211 κ.έ. εἰκ. 28. W. Reichel, *Griechisches Goldrelief*, 46, 58 Nr. 49. Kunze, *Gnomon* 21 (1949) 9. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford*, 141 καὶ σημ. 4. P. Demargne, *La Crète dédalique*, 237 καὶ σημ. 3. Στ. Ἀλεξίου, *Κρητ. Χρονικά* 4 (1950) 456.

34. Ἀριθ. Εὐρ. Χρυσῶν 677. Μέγ. σωζόμενο ὕψος 0,034. Προέλευση : Κρήτη, Ἰδαῖον άντρον. *AJA* 49 (1945) 313, 322 κ.έ. εἰκ. 29.

35. F. Magi, *Studi Etruschi*, 11 (1937) 102. Πρβλ. Helbig, *Führer* <sup>4</sup>, 775 ( Dohrn ).

36. Πρβλ. Kunze ὁ.π. 135 σημ. 3.

37. Ἀλλὰ καὶ μετὰ τὰ ἐτρουσκικὰ παραδείγματα ποὺ σημειώνει ὁ Magi ὁ.π. 95 κ.έ. πίν. 10 δὲ βρίσκουμε καμιά ὁμοιότητα.

38. Kunze ὁ.π. 135 καὶ σημ. 2. Ὅλες οἱ ἀπόψεις συγκεντρωμένες ἀπὸ τὸν J. Dörig, *Der Kampf der Götter und Titanen*, 33 κ.έ.

39. Kunze ὁ.π. 135,

σημείωσε τη βαθύτερη έννοια αυτού του χαρακτηριστικού στοιχείου και το απέδωσε στην επιβίωση της παλιάς θεϊκής υπόστασης της Έλενης στο δωρικό μύθο του 7ου αιώνα. Την παρατήρηση αυτή έρχεται να ενισχύσει το πλακίδιο Μεταξά από μια δωρική περιοχή παρέχοντάς μας την παράσταση της θεϊκής Έλενης μισό περίπου αιώνα παλιότερα από το έλασμα Όλυμπιας. Συνάμα στηρίζεται με ένα ακόμη πρώιμο μνημείο ή άποψη, ότι η πατρίδα του μύθου πρέπει να αναζητηθεί άρχικά στις δωρικές περιοχές της Πελοποννήσου και της Κρήτης <sup>40</sup>.

Περισσότερο όμως από τα μνημεία που αναφέραμε, το πλακίδιο Μεταξά πλησιάζει το πνεύμα του χρυσοῦ ελάσματος του Ίδαίου άντρου. Οί δυο κύριες διαφορές τους, το ντύσιμο δηλ. τῶν μορφῶν και ὁ θρόνος, δὲν φαίνεται νὰ ἔχουν βαθύτερη σημασία. Ἡ αἰτία τῆς πρώτης ἀλλαγῆς δυνατό νὰ βρίσκεται σὲ συνάρτηση μὲ τὴ χρονολογικὴ διαφορὰ τῶν δύο μνημείων, ἐνῶ ἡ προσθήκη τοῦ θρόνου ἴσως νὰ τονίζῃ μὲ νέο τρόπο τὴ θεϊκὴ ὑπόσταση τῆς γυναικειᾶς μορφῆς.

Ἡ χρονολόγηση τοῦ πλακιδίου Μεταξά θὰ ἀναζητηθῆ κυρίως μέσα στὴ σειρά κρητικῶν ἔργων καὶ μὲ τὴ βοήθεια κυρίως τοῦ ελάσματος τοῦ Ίδαίου άντρου. Τὸ τελευταῖο, μετὰ τὴν παλιότερη πρώιμη χρονολόγηση τοῦ Charoutier <sup>41</sup>, τοποθετεῖται σήμερα γύρω στὰ μέσα τοῦ 7ου π.Χ. αἰ., στὰ χρόνια περίπου τῆς μίτρας ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο <sup>42</sup>. Πιὸ πετυχημένη φαίνεται ἡ σύγκριση τῶν ποδιῶν τῶν ἀνδρῶν τοῦ ελάσματος μὲ τὶς μορφές τῶν ποδιῶν τοῦ φτερωτοῦ δαίμονα « Ἀρισταίου » πάνω στὰ πλακίδια Ἔργους - Περαιχώρας <sup>43</sup>, πού κατὰ τὴ γνώμη μερικῶν βγήκαν ἀπὸ μήτρα κρητικοῦ ἐργαστηρίου <sup>44</sup>. Οί ὁμοιοτήτες τους εἶναι χαρακτηριστικές : δυνατόι μηροὶ μὲ ἔντονα διαφοροποιημένες ἐπιφάνειες, ἐλαφρὰ καμπυλωμένα περιγράμματα, ἡ ἴδια πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ γόνατου καὶ ἡ ἴδια πλαστικὴ καὶ σχεδιαστικὴ διαφοροποίηση τῆς κνήμης μὲ μιὰ συνεχῆ ἀλάκωση. Οί λεπτές καὶ χωρὶς κόκαλα μορφές τῶν ἄκρων ποδιῶν τῶν ἀνδρῶν ξαναβρίσκονται τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὸς στὰ πόδια τοῦ Ἀρισταίου. Γεγονὸς εἶναι ὅτι τὰ δυὸ αὐτὰ μνημεία συγγενεύουν χρονολογικά, τὸ πλακίδιο ὁμως τοῦ δαίμονα ἴσως νὰ προηγῆται <sup>45</sup>. Ἡ λεπτομερέστερη ἔκφραση καὶ ἡ μεγαλύτερη πλαστικὴ ποικιλία φαίνεται νὰ τοποθετοῦν τὸ έλασμα Ἡρακλείου κάπως ἀργότερα ἀπὸ τὰ πλακίδια Ἔργους - Περαιχώρας.

Τὸ πλακίδιο Μεταξά εἶναι ἀσφαλῶς παλιότερο ἀπὸ τὸ χρυσοῦ κρητικὸ έλασμα. Οί ὅμοιες τυπολογικὰ μορφές φαίνονται πιὸ ραδινές, ἀπλούστερες στὴν ἔκφραση, μὲ μιὰ πιὸ φυτικὴ ὑπόσταση γενικότερα. Πλησιάζουν ἔτσι περισσότερο τοὺς νέους τῆς μίτρας ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο <sup>46</sup>, πού ἡ χρονολογικὴ τῆς τοποθέτησης μαζί μὲ ἄλλα μνημεία γύ-

40. Ghali - Kahil ὁ.π. 309.

41. F. Charoutier, Les Dioscures, 212. Τὴ χρονολόγηση αὐτὴ ἀμφισβήτησε πρῶτος ὁ Kunze ὁ.π. 135 σημ. 3.

42. Reichel ὁ.π. 46 σημ. 49. Boardman ὁ.π. 141 σημ. 4 « in similar style or little later ».

43. Πρβλ. τὶς εἰκόνες Matz, Geschichte der griech. Kunst I, πίν. 92 καὶ ASAtene 10/12 (1927/9) σ. 708 εἰκ. 670. Γιὰ τὰ πλακίδια Ἔργους - Περαιχώρας βλ. Perachora I, 230, ἀριθ. 180 πίν. 102. S. Karousou, ASAtene, 24/26 (1946/8) 42 εἰκ. 6.

44. Payne, Perachora, I, 230, ἀριθ. 180.

45. Χρονολόγηση πλακιδίου Ἔργους Jenkins, Daedalia, 36 κ.έ.

46. Ἀπεικόνισή τῆς στὸ ASAtene 13/14 (1930/1) 137 εἰκ. 35a-c (Levi). Γιὰ τὴ χρονολόγηση τελευταῖα Boardman, ὁ.π. 141 « little before 650 ».

ρωστά μέσα του 7ου αιώνα ή λίγο πριν, είναι πολύ πιθανή. Πιο κοντά όμως βρίσκεται το πλακίδιο Μεταξᾶ στα χρόνια και στο πνεύμα των μορφών της οινόχους από το Ἄφρατι (Πίν. 21 β). Ὁ «Θησέας» τῆς παράστασης τοῦ λαιμοῦ<sup>47</sup> προσφέρεται σάν τὸ ἀμεσώτερο, τεχντροπικὰ καὶ χρονολογικά, παράλληλο στὴ σύγχρονη ἀγγειογραφία. Τὰ πόδια τοῦ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὰ ἴδια ἐλαφρὰ καμπυλωμένα περιγράμματα καὶ ἀπὸ τὶς ἴδιες μακρίες, ἀδύνατες, ρευστὲς κνήμες. Ἀκόμα καὶ οἱ ἀναλογίες τους μὲ τὸ σῶμα βρίσκονται σὲ ὅμοια σχέση καὶ στὰ δυὸ μνημεῖα. Ἄλλες μορφές, ὅπως τὰ μακριὰ χέρια, τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου — χαρακτηριστικὴ ἰδιαίτερα ἡ γραμμὴ τοῦ σαγονιοῦ —, ἡ γενικὴ κατασκευὴ τοῦ κεφαλιοῦ, ἡ κόμμωση καὶ ἡ σχεδιαστικὴ διαφοροποίηση τοῦ γόνατου καὶ τῆς κνήμης εἶναι πολὺ συγγενικές. Ἡ οἰνόχου ἀπὸ τὸ Ἄφρατι, ποὺ γενικὰ χρονολογεῖται λίγο πριν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 7ου αἰώνα<sup>48</sup>, παίρνει κοντὰ τῆς καὶ τὸ πλακίδιο Μεταξᾶ. Ἡ στενὴ τεχντροπικὴ τους σχέση εἶναι ἕνας ἀκόμα λόγος γιὰ τὴν κρητικὴ προέλευση τῆς μήτρας τοῦ πλακιδίου μας. Βοηθητικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴ χρονολόγηση ἀποτελοῦν ἐπίσης μερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς κεφαλῆς τῆς μεσαίας μορφῆς. Παρὰ τὴν κακὴ διατήρηση παρακολουθεῖ κανεὶς τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου μὲ τὴν κάπως τριγωνικὴ κατασκευὴ, ποὺ καταλήγει στὸ στρογγυλεμένο σαγόνι, μορφὴ χαρακτηριστικὴ τῆς πρώτης φάσης τῆς μεσοδαιδαλικῆς ομάδας τοῦ Jenkins<sup>49</sup>. Μὲ κρητικὰ ἔργα τῆς ἴδιας περιόδου ταιριάζουν καὶ τὰ μαλλιά καὶ ἡ διαμόρφωση τῆς κόμης στὸ πάνω μέρος, ποὺ κάθεται πάνω στὸ κεφάλι σάν ξεχωριστὴ σκούφια<sup>50</sup>. Τὸ ζωγραφικὸ παράλληλό τους ἔχομε πάλι στὰ μαλλιά τῆς γυναίκας στὴ μετόπη τοῦ λαιμοῦ τῆς οἰνόχους ἀπὸ τὸ Ἄφρατι, ποὺ σημειώσαμε παραπάνω.

Ὅλες οἱ συγκρίσεις μᾶς ὀδηγοῦν στὴ δεκαετία 660/50 π.Χ., μέσα στὴν ὁποία τὸ πλακίδιο Μεταξᾶ βρίσκει ταιριαστὴ τὴ θέση του. Σ' αὐτὸ ἔχομε τὴν παλιότερη μέχρι τώρα γνωστὴ παράσταση τοῦ μύθου τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὴν Κρήτη. Ἡ σειρά τῶν κρητικῶν πλακιδίων τοῦ 7ου αἰ. μὲ μυθολογικὸ περιεχόμενο, ποὺ ἀνευρίσκονται ἐδῶ συχνότερα ἀπὸ οποιαδήποτε ἄλλη ἑλληνικὴ περιοχὴ<sup>51</sup>, πλουτίζεται μὲ ἕνα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον μνημεῖο.

*Ἀθήνα, Γενάρης 1966.*

*Γ. Ι. ΔΕΣΠΙΝΗΣ*

47. Τελευταῖες ἀπεικονίσεις Levi, *Hesperia* 14 (1945) 24 πίν. 16· Schefold, *Sagenbilder*, πίν. 27b. Neumann δ.π. 68 σημ. 252, εἰκ. 32. *Enciclopedia dell' arte antica* I, 659 εἰκ. 842.

48. Πριν ἢ γύρω στὰ μέσα τοῦ 7ου αἰ. τὴ χρονολογοῦν οἱ Schefold, *Sagenbilder*, πίν. 27b. Buschor, *Griechische Vasen*, 48 εἰκ. 56. Boardman δ.π. 145 εἰκ. 57. Rumpf, *MuZ* 28, 30 πίν. 4.7. W. Kraiker, *Die Malerei der Griechen* 151, πίν. 9 ἐπάνω. Μετὰ τὰ μέσα Neumann δ.π. 68 σημ. 252.

49. Jenkins, *Daedalia* 33 κ.έ.

50. Jenkins δ.π. 35 πίν. IV 5.

51. Payne, *Perachora* I, σ. 230. Νεώτερα εὑρήματα ἀπὸ τὴν Γόρτυνα (βλ. *ASAtene* 33/34 (1955/56) 271 κ.έ.) ἤλθαν νὰ προστεθοῦν στὴ μέχρι τώρα γνωστὴ σειρά τῶν πλακιδίων μὲ μυθολογικὲς παραστάσεις. Ἀνάμεσά τους πάντως ἐξακολουθεῖ νὰ ξεχωρίζη τὸ πλακίδιο ἀπὸ τὸν Τάραντα E. Langlotz, *Antike Plastik*, 113 κ.έ. εἰκ. 1 (πρβλ. Payne, *Perachora* I, σ. 230. Jenkins, *Daedalia*, 3c. v. Salis, *SBHeidelberg* 1935/36, 4. Abh., σ. 34 σημ. 4. Τοῦ ἴδιου, *Theseus und Ariadne*, 19 κ.έ. F. Matz, *Griechische Kunst* I, 333, 488 σημ. 681, πίν. 140b. E. Kunze, *Schildbänder*, 76 κ.έ. Schefold, *Sagenbilder*, πίν. 27a, ποὺ ἀνήκει ἀκόμα στὴ προδαιδαλικὴ ἐποχὴ.

## ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ ΩΡΩΠΟΥ<sup>1</sup>

(Σχέδ. 1· Πί ν. 23)

1. Είναι ιδιαίτερος ευτυχής σύμπτωσις, όταν δυνάμεθα να ταυτίσωμεν πρόσωπα αναφερόμενα επί επιγραφῶν πρὸς ἄλλα γνωστὰ ἐκ τῆς φιλολογικῆς παραδόσεως. Πολὺ δὲ περισσότερον ὅταν τὰ πρόσωπα ταῦτα εἶναι μέχρι στιγμῆς ἀπλαῖ μνεῖαι καὶ διὰ τῶν νέων στοιχείων ἀποκτοῦν ὑπόστασιν.

Οὕτω εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Ἀμφιαρείου σφύζονται δύο συγκεκολλημένα τεμάχια βαθριδίου ἐκ μαρμάρου Ὑμηττοῦ ὕψ. 0,095 μ. Τὸ βάθρον, ὡς ἀποκαθίσταται ἐν τῷ Σχέδ. 1, εἶχε τὴν μορφήν κίονος μετ' ἄβακος ὕψ. 0,052 μ. καὶ ὑπ' αὐτὸν ὑπῆρχε κυρτὸν<sup>2</sup> κυμάτιον ὕψ. 0,041 μ. Ἄνω ἔφερε μεγάλον κυκλικὸν τόρμον μεγίστου βάρους 0,021 μ. Ἡ συνολικὴ ἀποκαθισταμένη διάμετρος τοῦ βάρου εἶναι 0,22 μ.

Τὸ μόνον τὸ ὅποιον δυνάμεθα νὰ υποθέσωμεν διὰ τὸ ἐπὶ τοῦ βάρου ἀνάθημα εἶναι ὅτι τοῦτο ἦτο ἐκ μαρμάρου (Πί ν. 23 α).

Ἡ ἐπιγραφὴ<sup>3</sup> τοῦ βάρου, ὕψ. γραμμ. 0,012 μ., εὐρίσκεται ἐπὶ τοῦ ἄβακος (Πί ν. 23 β).

[ Ἀριστομ[ήδης] Με[-----]  
[ Φεραῖος Ἀμφια[ράω] ].

Ἐκ τοῦ σχήματος τῶν γραμμάτων ἢ ἀνάθεσις δύναται νὰ χρονολογηθῆ εἰς τὰ μέσα τοῦ Δ' π.Χ. αἰῶνος.

Διὰ τὴν χρονολόγησιν ὁμοῦς ὑπάρχουν καὶ ἄλλα κριτήρια. Ὁ Ἀρριανὸς<sup>4</sup> διηγεί-

1. Τὸ Corpus τῶν ἐπιγραφῶν τοῦ Ὠρωποῦ, ἡ ἱστορία, ἡ γεωγραφία, οἱ θεσμοί, ἡ προσωπογραφία τῆς πόλεως κλπ. ὑπῆρξαν τὸ ἀντικείμενον τῆς ἐν Lyon εἰς τὸ Institut d'Épigraphie Grecque ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ καθηγητοῦ κ. Jean Pouilloux γενομένης διδακτορικῆς μου διατριβῆς, ἧτις θὰ δημοσιευθῆ συντόμως.

2. Τὸ δωρικὸν κυμάτιον τοῦ βαθριδίου, ὡς φαίνεται ἐκ τοῦ παρατιθεμένου σχεδίου, ἐμφανίζεται ἡμιτελές, διότι στερεῖται τῆς ὑποκάτω αὐλακος, ἡ ὁποία θὰ προεφύλασσε τὸν κίονα ἐκ τῶν ὑδάτων. Τοῦτο δύναται ἴσως νὰ ἀποδοθῆ εἰς τὸ γεγονός ὅτι τὸ βάθρον ἦτο μικρὸν καὶ ὁ τεχνίτης δὲν ἐθεώρησε τὴν ἔλλειψιν ταύτην σημαντικὴν.

3. Τὸ ἀντίγραφον τῆς ἐπιγραφῆς τὸ γενόμενον ὑπὸ τοῦ Λεονάρδου, σφωζόμενον σήμερον εἰς τὸ ἀρχεῖον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας (ἐπιγραφὴ ἀριθ. 290), λέγει ὅτι σφύζονται τρία ἀποτμήματα καὶ παρέχει τὸ ἐξῆς κείμενον :

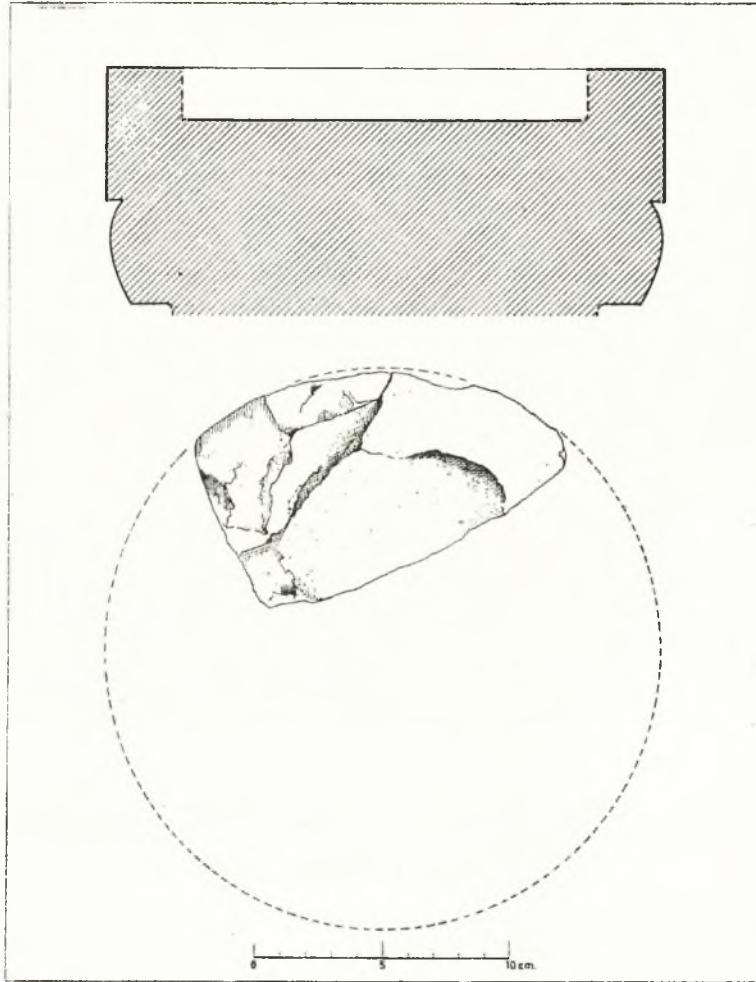
Ἀρ[ιστομ]ήδης Με[ ( λχ ) νάνδρον  
Φεραῖος Ἀμφια[ράω].

Τὸπος εὐρέσεως : « εὐρέθησαν ἐν τῷ βορρᾷθεν τοῦ Ἀμφιαρείου Μικρῷ Αὐλοτοπίῳ, ἐν ἀργῷ Γ. Βάθῃ », ὅπου δηλαδὴ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἦτο ὁ ἵππόδρομος τοῦ ἱεροῦ.

Ὁ Λεονάρδος οὐδεμίαν προσωπογραφικὴν ταύτισιν κάμνει οὔτε δίδει χρονολόγησιν τῆς ἐπιγραφῆς, συμφώνως ἄλλωστε πρὸς τὴν μέθοδόν του.

4. II, 13, 2. Ὁ Curtius Rufus ἀναφέρει ἐπίσης τὸν Ἀριστομήδην ἐν III. 9 κ.ε. : Acies autem hoc modo stetit. Nabarzanes equitatu dextrum cornu tuebatur additis funditorum sagittariorumque

ται τὰ ἐξῆς περὶ τῶν αὐτομόλων εἰς τὸν Δαρεῖον Ἑλλήνων : Ἀμύντας δὲ ὁ Ἀντιόχου καὶ Θυμώνδας ὁ Μέντορος καὶ Ἀριστομήδης ὁ Φεραῖος καὶ Βιάνωρ ὁ Ἀκαρνάν, ξύμπαντες οὗτοι αὐτόμολοι, μετὰ τῶν ἀμφ' αὐτοὺς στρατιωτῶν ὡς ὀκτακισχιλίων εὐθὺς ὡς τεταγμένοι ἦσαν κατὰ τὰ ὄρη φεύγοντες ἀφίκοντο εἰς Τρίπολιν τῆς Φωνίκης· καὶ ἐν-



Σχέδ. 1. Τὸ βᾶθρον τῆς ἐπιγραφῆς. Τομή καὶ κάτωφως

ταῦθα καταλαβόντες τὰς ναῦς νενεωκνημένας ἐφ' ὧν πρόσθεν ἐκ Λέσβου διακεκομισμένοι ἦσαν, τούτων ὅσαι μὲν ἱκαναὶ σφισιν εἰς τὴν κομιδὴν ἐδόκουν, ταύτας καθελεύσαντες, τὰς δὲ ἄλλας αὐτοῦ ἐν τοῖς νεωρίοις κατακαύσαντες, ὡς μὴ παρασχεῖν ταχεῖαν τὴν δίωξιν, ἐπὶ Κύπρον ἔφυγον καὶ ἐκεῖθεν εἰς Αἴγυπτον, ἵνα περὶ ὀλίγον ὕστερον πολυπραγμονῶν τι Ἀμύντας ἀποθνήσκει ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων.

viginti fere milibus. In eodem Thymondas erat Graecis peditibus mercede conductis, triginta milibus, praepositus. Hoc erat haud dubie robur exercitus, par Macedoniae phalangi acies. In laevo cornu Aristomedes Thessalus xx milia barbarorum peditum habebat.



Θά φανῆ ἐκ πρώτης ὄψεως πολὺ τολμηρὰ ἢ ταύτισις τοῦ Ἀριστομήδους Φεραίου, τοῦ Ἀρριανοῦ, πρὸς τὸν ἐπὶ τῆς ἐπιγραφῆς ὁμώνυμον. Πλὴν ὅμως τῆς ὁμωνυμίας καὶ τῶν χρονικῶν πλαισίων ( τὰ ὑπὸ τοῦ Ἀρριανοῦ ἱστορούμενα διαδραματίζονται τὸ 333 π.Χ. ) ὑπάρχουν καὶ ἄλλα στοιχεῖα.

Ὁ Ἀμύντας ὁ Ἀντιόχου τιμᾶται περὶ τὰ μέσα τοῦ Δ' αἰ. π.Χ. εἰς τὸν Ὁρωπὸν διὰ τοῦ τίτλου τοῦ προξένου<sup>5</sup>. Ταυτοχρόνως εἶχε τιμηθῆ ὁμοίως καὶ ὁ « βασιλεὺς » τῆς Μακεδονίας Ἀμύντας, υἱὸς τοῦ Περδίκκα Γ' <sup>6</sup>. Τὰς τιμὰς ταύτας ἔλαβον ἐπ' εὐκαιρίᾳ ταξιδίου των εἰς τὴν Νότιον Ἑλλάδα καὶ διαβάσεώς των ἐξ Ὁρωποῦ <sup>7</sup>.

Τὸν Ἀμύντα Περδίκκα δολοφονεῖ ὁ Ἀλέξανδρος τὸ 335 π.Χ. μετὰ τὴν ἀνοδὸν του εἰς τὸν θρόνον, ἐνῶ ὁ Ἀμύντας Ἀντιόχου ἀπέφυγε, τότε, ὁμοίαν τύχην, αὐτομολήσας μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Φιλίππου Β' πρὸς τὸν βασιλέα τῆς Περσίας Δαρεῖον. Καὶ οὗτος, ὡς διηγεῖται ὁ Ἀρριανὸς εἰς τὸ παρατεθὲν χωρίον, ἐδολοφονήθη εἰς τὴν Αἴγυπτον εὐθὺς μετὰ τὴν μάχην τῆς Ἴσσοῦ τὸ 333 π.Χ.

Μὲ τὴν διάβασιν ἐξ Ὁρωποῦ καὶ ἐκ τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀμφιαράου τῶν δύο Μακεδόνων πρέπει νὰ συσχετισθῆ καὶ τὸ ἀνάθημα τοῦ Ἀριστομήδους, ὅστις φαίνεται ὅτι τοὺς συνώδευεν εἰς τὸ ταξιδίδιον των. Δὲν γνωρίζομεν ἐὰν ἐτιμήθη καὶ αὐτὸς ὁμοίως ὑπὸ τῶν Ὁρωπίων· τοῦτο εἶναι πιθανόν. Ὁ Ἀριστομήδης <sup>8</sup> θά ἦτο πρόσωπον στενῶς συνδεδεμένον πρὸς τὴν ἐκπεσοῦσαν δυναστείαν τοῦ Ἀμύντου, ἀπέφυγε δὲ τὴν μῆνιν τοῦ ἐπικρατήσαντος Ἀλεξάνδρου ἀκολουθήσας εἰς τὴν Περσίαν τὸν φίλον του Ἀμύνταν Ἀντιόχου.

2. Στήλη σχηματίζουσα ἄνω ἄπλοῦν ἄγλυφον ἀέτωμα, ὕψ. 0,70, πλάτ. 0,30, πάχ. 0,06 μ. Ὑψ. γραμμ. 0,007 μ. στοιχηδὸν 18 - 20 ( λόγῳ τῆς συλλαβικῆς διαιρέσεως ).

Ἐμνημονεύθη ὑπὸ τοῦ Λεονάρδου ἐν ΠΑΕ 1903, σ. 34.

*Ἱερῆος Λεάρχου, μῆνός  
ἀγριωνίου τρίτει ἀπιόν-  
3 τος, Λυσίππου Χαιρέου εἰ-  
πεν· δεδόχθαι τῷ δήμῳ  
Καλλίνων Θεῶνος Μεγα-  
6 [ ρ ]έα πρόξενον εἶναι τῆς  
[ π ]όλεως καὶ αὐτὸν καὶ ἐκ-  
γόνους καὶ εἶναι αὐτοῖς  
9 γῆς καὶ οἰκίας ἔγκτησιν  
καὶ ἰσοτέλειαν καὶ ἀσυ-  
λίαν καὶ ἀσφάλειαν καὶ*

5. IG VII 4250· Syll.<sup>3</sup> 258· H. Berve, Das Alexanderreich II, Prosopographie, ἀριθ. 58.

6. IG VII 4251· Hicks - Hill<sup>3</sup> ἀριθ. 142· Syll.<sup>3</sup> 258· Tod, SGHI 164. Berve, ἔ.ἀ. ἀριθ. 61.

7. Ὁ Ἀμύντας Περδίκκα κατὰ τὴν διάβασιν του ἐκ Λεβαδείας κατήλθεν εἰς τὸ ἄντρον τοῦ Τροφωνίου, ἡ σχετικὴ δὲ ἐπιγραφὴ IG VII 3055 στίχ. 7 κ.έ. λέγει : Ἀ[ μ ]ύντα[ς] Π[ε]ρ[δ]ί[κ]κα [Μα]κεδόνων βασιλεῦ[ς] καταβ[ά]ς ἐν τῷ ἄντρον ὑπὲρ αὐτοσαντῶ ἀνέθηκε. Τὸ ἐπίθετον βασιλεὺς ὑπετέθη ὅτι ἀνέγραφε καὶ ἡ ἐπιγραφὴ IG VII 4251 εἰς τὸν στίχον 4, ὅπου ἡ λέξις Μακεδόνα ἐγράφη ἐπὶ τῆς θέσεως ἀποξεσθεισῆς λέξεως. Ὡς ὅμως ἔδειξεν ὁ Λεονάρδος ἐν ΑΕ 1919, 64α, τοῦτο δὲν συμβιβάζεται πρὸς τὰ ἐπὶ τοῦ λίθου ἴχνη.

8. Περὶ τοῦ Ἀριστομήδους διαπραγματεύεται ὁ Berve, ἔ.ἀ. ἀριθ. 128.

- 12 πολέμου και ειρήνης και  
κατά γῆν και κατά θάλατ-  
ταν και τὰ ἄλλα πάντα κα-  
14 θάπερ τοῖς ἄλλοις προξέ-  
νοις και ἐδεργέταις.

Ἦς ἐκ τῆς γραφῆς και τῶν προσωπογραφικῶν στοιχείων, τὸ ἀνωτέρω ψήφισμα χρονολογεῖται εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ Γ' π.Χ. αἰῶνος.

Ὁ ἱερεὺς Λέαρχος, μαρτυρούμενος διὰ πρώτην φοράν, εἶναι πιθανῶς ὁ Λέαρχος Λιμναίου<sup>9</sup>, ὁ ὁποῖος προτείνει τὸ ψήφισμα IG VII 328.

Ὁ Λυσίππος εἶναι υἱὸς τῆς Ἀρκεσοῦς, πατὴρ Ἀρκεσοῦς τῆς νεωτέρας<sup>10</sup>, ἀδελφὸς τοῦ Λυραίου<sup>11</sup>, ὅστις ὑπῆρξε πατὴρ Χαιρέου τοῦ νεωτέρου<sup>12</sup> και τοῦ Μυννίχου<sup>13</sup>. Τὸ στέμμα τῆς οἰκογενείας ἔχει ὡς ἐξῆς :

Χαιρέας I — Ἀρκεσὼ I  
(AE 1892, 54, 89)

Λυσίππος Λυραίας  
(AE 1892, 54, 89) (IG VII 276, 277, 285)

Ἀρκεσὼ II Μύννιχος Χαιρέας II  
(AE 1892, 54, 89) (IG VII 285) (IG VII 276, 277)

Τὸ παρὸν ψήφισμα χρονολογεῖται ἀπὸ τοῦ ἱερέως τοῦ Ἀμφιαράου, αὐτὸς δὲ ὁ τρόπος χρονολογήσεως εἶναι και ὁ συνηθέστερος διὰ τὸν Ὀρωπὸν. Γενικῶς οἱ Ὀρωπιοὶ ἐδείκνυον μεγάλην ἐλαστικότητα εἰς τὸ θέμα αὐτό. Εἰς τὴν περίοδον τῆς ἀνεξαρτησίας, τὸν Δ' π.Χ. αἰῶνα, ὡς και εἰς τὸν Γ' αἰῶνα μέχρι τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ Θεοτίμου<sup>14</sup>, δὲν μνημονεύεται ὁ ἐπώνυμος ἄρχων. Ἐπὶ 31 ψηφισμάτων μόνον τὰ 7 χρονολογοῦνται ἀπὸ τοῦ ἱερέως. Ἐξ αὐτῶν τῶν 7 τὰ τρία μνημονεύουν ἐπὶ πλέον ὡς ἐπώνυμους τοὺς τρεῖς πολεμάρχους τῆς πόλεως<sup>15</sup>.

Ἀπὸ τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ Θεοτίμου τὰ ψηφίσματα τοῦ Ὀρωποῦ χρονολογοῦνται ὡς ἐξῆς :

9. Λέαρχος Λιμναίου ἀπαντᾷ και ἐν Χαλκίδι, ὡς ἐδείχθη ἐν AE 1952, 203 ἐν τῇ ἐπιγραφῇ IG XII, 9, 912 ὁμοῦ μετ' ἄλλων ὁμωνύμων πρὸς γνωστοὺς Ὀρωπίους.

10. AE 1892, 59, 89· ἡ ἀναθηματικὴ αὐτῆ ἐπιγραφὴ ἔχει ὡς ἐξῆς :

Ἀμφιαράω Ἀρκεσὼ Ἀρκεσοῦν  
Λυσιππῶνος τοῦ υἱοῦ  
τὴν θυγατέρα ἀνέθηκε.

Ἐν IG VII 435 δημοσιεύεται μόνον τὸ ἀριστερόν τεμάχιον αὐτῆς.

11. Παρατηρητέον ὅτι ἐν Ὀρωπῷ ἐνῶ ὁ ρωτακισμὸς ἐξηφανίσθη κατὰ τὸν Γ' π.Χ. αἰῶνα, ὅπως και τὰ λοιπὰ διαλεκτικὰ στοιχεῖα, διετηρήθη μόνον εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Λυραίου.

12. IG VII 276, 277.

13. IG VII 285.

14. Ὁ Θεότιμος κατὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ Feysel ἐν Polybe σ. 73 ἤρξε μεταξύ 223 - 209 π.Χ.

15. Πρβλ. Μιτσὸν ἐν AE 1952, 168 και S. Schaefer ἐν PW Suppl. VIII ἐν λ. *Polemarchos*.

1. 'Από τοῦ ἱερέως τοῦ 'Αμφιαράου ( 43 ψηφίσματα ).
2. 'Από τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ ἱερέως ( 16 ψηφ. ).
3. 'Από τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ, τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως καὶ τοῦ ἱερέως ( 13 ψηφ. ).
4. 'Από τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως καὶ τοῦ ἱερέως ( 4 ψηφ. ).
5. 'Από τοῦ ἄρχοντος τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως ( 1 ψηφ. ).
6. 'Από τοῦ ἄρχοντος τῆς πόλεως ( 1 ψηφ. ).

Τὰ λοιπὰ ψηφίσματα οὐδεμίαν χρονολόγησιν φέρουν.

Εἶναι λοιπὸν φανερόν ὅτι πραγματικὸς ἐπάνυμος τῆς πόλεως εἶναι ὁ ἱερεὺς, τοῦτο δὲ εἶναι φυσικόν, διότι ὡς παρετήρησεν ὁ M. Feyel<sup>16</sup>, ὁ βίος τῆς πόλεως ἦτο κυρίως θρησκευτικὸς λόγῳ τῆς ἐπιδράσεως τοῦ γειτονικοῦ ἱεροῦ τοῦ 'Αμφιαράου.

Θὰ πρέπει μόνον νὰ τονισθῇ ὅτι πολλὰ ψηφίσματα, κυρίως τὰ ἐπὶ τῶν βάθρων, δὲν φέρουν χρονολόγησιν, διότι ἔπονται ἄλλων χρονολογουμένων. Τοῦτο ὅμως δὲν ἰσχύει διὰ τὰ δύο προξενικά ψηφίσματα SEG XV 272, 273 διὰ δύο ἀδελφούς, τὰ ὁποῖα ἔχουν χαραχθῆ τὸ ἓν ὑπὸ τὸ ἄλλο ἐπὶ τῆς αὐτῆς στήλης καὶ χρονολογοῦνται κεχωρισμένως ὑπὸ τοῦ αὐτοῦ ἱερέως.

Σπανιώτερον μνημονεύεται ὁ μῆν καθ' ὃν λέγεται τὸ ψήφισμα. 'Εκ τῶν γνωστῶν μου ψηφισμάτων τοῦ 'Ωρωποῦ, ὁ μῆν μνημονεύεται 21 φορές<sup>17</sup>. 'Αντιθέτως τὰ ψηφίσματα τοῦ κοινοῦ τῶν Βοιωτῶν, ὅσα ἐδημοσιεύθησαν εἰς τὸ 'Αμφιάρειον, εἶναι τοῦ μηνὸς πανάμου<sup>18</sup>, πλὴν μιᾶς προξενίας ἀμφιβόλου ὡς πρὸς τὸν μῆνα, τῆς SEG I 113.

'Η ἡμέρα καθ' ἣν ἐψηφίζοντο αἱ προξενίαι μνημονεύεται 15 φορές.

Τὸ τυπικὸν τοῦ παρόντος ψηφίσματος δὲν ἐκφεύγει τῶν συνήθων πλαισίων τῶν ψηφισμάτων τοῦ 'Ωρωποῦ. Ὁ τιμώμενος ὀνομάζεται πρόξενος, ὄχι ὅμως εὐεργέτης<sup>19</sup>. Τὰ προνόμια ἐνταῦθα εἶναι κληρονομικά, ὡς συμβαίνει ἐπὶ 112 περιπτώσεων, ἐνῶ εἰς 66 περιπτώσεις εἶναι προσωπικά καὶ δὲν κληροδοτοῦνται.

Μεγαρεὺς πρόξενος τοῦ 'Ωρωποῦ εἶναι καὶ ὁ τιμώμενος εἰς τὸ ἐλλιπῶς δημοσιευμένον ψήφισμα IG VII 263.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΧΡΗΣΤΟΥ ΠΕΤΡΑΚΟΣ

16. Polybe, σ. 22. P. Roesch, Thespies et la Confédération béotienne, σ. 160.

17. 2 ἔρμαιοσ, 2 προστατήριος, 3 ἀγριώνιος, 3 θύιος, 7 ὁμολώιος, 2 πάναμος, 1 παμβοιωτίος, 2 δαμάτριος καὶ 14 ἀλαλκομένιος.

18. Βλ. Λεονάρδον AE 1919, 71· Feyel, Contribution à l'Épigraphie Béotienne, σ. 18.

19. 87 ψηφίσματα ἀπονέμουσ καὶ τὸν τίτλον τοῦ εὐεργέτου, ἐν δέ, τὸ ἐν AE 1917, 236, 94, ἀπονέμει μόνον τὸν τίτλον αὐτόν.

## ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΠΟ ΤΗ ΛΕΡΟ

(Πί ν. 24-29)

Στά χρόνια τής Τουρκοκρατίας στη Λέρο, καθώς άνοιγαν θεμέλια να χτίσουν το σπίτι τους οι άδελφοί Κανδιόγλου, στά ανατολικά τής εκκλησίας τής Άγ. Μαρίνας, βρήκαν κάμποσες άρχαιες πέτρες, που τις βλέπομε σήμερα γύρω στο πηγάδι του ίδιου σπιτιού, ίσως άλλα άρχαια κομμάτια χαμένα πιά και το ανάγλυφο που παρουσιάζουμε έδω (Πί ν. 24). Το ανάγλυφο είχε χαθῆ για κάμποσα χρόνια και κανεις δέν το θυμόταν πιά, όταν ο πλοίαρχος Πάρης Ρούσος — συμπαραστάτης των Δωδεκανησίων στο μεγάλο άγώνα — το χάρισε, μετά την ένσωμάτωση τής Δωδεκανήσου, στην Άρχαιολογική Συλλογή τής Λέρου, με την πληροφορία, πως το κληρονόμησε από τον πατέρα του, τον πλοίαρχο Μανώλη Ρούσο<sup>1</sup>.

Ἡ πλάκα έχει κανονικό τέλος μόνο στην κάτω πλευρά, στις άλλες τρεις είναι σπασμένη<sup>2</sup>. Ἡ πίσω επιφάνειά της είναι λεία.

Ἐνας ώριμος γενειοφόρος άνδρας εικονίζεται στο ανάγλυφο αυτό, στηριγμένος στο ραβδί του. Ἡ στάση του, ο τρόπος που άκουμπάει και πιάνει το ραβδί του, το σταύρωμα των ποδιών, το ιδιόρρυθμο ριζιμο του ρούχου του πάνω από τον άριστερό ώμο και το σουφρωμα κάτω από την άριστερή μασχάλη, μά ιδιαίτερα το σήκωμα τής άκρης του ρούχου με το άριστερό χέρι είναι όμοια με τον Ἄθηναίο Ἡρωα του βόρειου τμήματος τής ανατολικῆς ζωφόρου του Παρθενώνος<sup>3</sup> (Πί ν. 25 α).

Πρέπει να το ποῦμε από την άρχή : το ανάγλυφό μας είναι ένα καλό έργο κάποιου μαρμαρᾶ, που ἤξερε τῆ δουλειά του, δέν είχε όμως τῆ φλέβα τής μεγάλης τέχνης μέσα

1. Ὁ φίλος Γυμνασιάρχης και Ἐκτακτος Ἐπιμελητής Ἀρχαιοτήτων Λέρου κ. Μ. Σαμάρκος, ένθερος προστάτης και μελετητής των άρχαίων τής Λέρου, έγραψε ένα άρθρο στη «Μηνιαία Ἐπιθεώρηση Λέρου» (φύλλο 2, Δεκεμβρ. 1956), όπου υποστήριξε πως ἡ άρχαία πόλη τής Λέρου πρέπει να ήταν στην Ἄγ. Μαρίνα. Βλ. και G. E. Bean — J.M. Cook, *The Carian Coast III* στο BSA 52 (1937) σ. 134.

Εἰδικά για το ανάγλυφό μας έγραψε ο Μ. Σαμάρκος στις εκδόσεις του Ἰνστιτούτου των Ἀνατολικών Σπουδών τής Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Ἀλεξανδρείας (άρ. 10, Ἀλεξανδρεία 1961, σ. 173). Ὁ J. L. Benson στο βιβλίο του, *Ancient Leros*, Duke University, Darham, North Karolina 1961, σ. 6 και 52, αναφέρει το ανάγλυφο και προσπαθεῖ να το πλαισιώσει με επιστημονικές παραπομπές.

2. Ἐχει αριθμό 2 στον κατάλογο τής Ἀρχαιολογικῆς Συλλογῆς τής Λέρου. Διαστάσεις : Πλάκας. Ὑψος 0,285 μ., μεγαλύτερο πλάτος 0,19 μ., πάχος στη βάση 0,045 μ. και πάχος τής πλάκας 0,02 μ. Μορφῆς. Ὑψος 0,026 μ., πλάτος από τους γλουτούς ως το δάχτυλο του δεξιού χεριού 0,085 μ. Το ὕψος του αναγλύφου από την επιφάνεια τής πλάκας είναι 0,014 μ. Το μάρμαρο είναι λεπτόκοκκο και έλαφρά κτρινωπό.

Εὐχαριστῶ θερμά το φίλο κ. Σαμάρκο για τις πληροφορίες, που τόσο πρόθυμα μου έδωσε και για όλες τις φροντίδες του.

3. Βλ. νεώτερες ἀπεικονίσεις AM 31 (1906) πίν. 5. Η. τρίτη από τα δεξιά μορφή. Η. Bulle, *Der schöne Mensch*, σ. 185, εικ. 185. AM 71 (1956) παρένθετοι πίνακες 95 και 96, ἡ πρώτη από τα δεξιά μορφή. Buschor, *Der Parthenonfries*, σ. 73. Δεύτερη μορφή από τα δεξιά. A. Hekler, *Die Kunst des Phidias*, σ. 81, ἡ πρώτη δεξιά μορφή.

του, και γι' αυτό μειώνεται κάθε φορά που το συγκρίνομε με το πρότυπό του ή με τα άλλα έργα τῆς ἐποχῆς του.

Στὴν περίπτωση τοῦ Παρθενώνα οἱ τέσσερις μορφές τῶν ραβδοφόρων ἡρώων φτιάχνουν μιὰ κλειστή εἰκόνα, ξεκομμένη ἀπὸ τὶς ἄλλες ομάδες ἢ μορφές και κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ τῆς<sup>4</sup>. Ὅλες οἱ γραμμὲς ἀκολουθοῦν μιὰ κίνηση κύκλου, πὸ μέσα του ἐγγράφονται τὰ πλαστικά στοιχεῖα κάθε μορφῆς. Κι ἡ κάθε μορφή ὅμως, μὰ πὸ πολὺ αὐτὴ πὸ ἀντιγράφει ὁ τεχνίτης μας, εἶναι κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ τῆς<sup>5</sup>. Θὰ τολμοῦσα νὰ ὑποστηρίξω ἀκόμη, πὸς στὸ παρθενώνεο πρότυπο, καθὼς τὰ μαλλιά, πὸ σὰ γλυμμένοι βόστρυχοι πέφτουν ὡς τὴ ρίζα τοῦ λαιμοῦ, σμίγουν με τὸ ἀνεβασμένο ὡς τὸν ὄμο ροῦχο, κάνουν τὴν ἐνότητα τῆς μορφῆς πὸ ἐντονη ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἡ ἐλαφριά πρὸς τὰ κάτω κάμψη τοῦ κεφαλιοῦ και τὸ νοηλικὸ ἀκούμπισμα στὸ ραβδί τονίζουν τὴν ἐντύπωση τῆς χαλαρότητας ( Πί ν. 25 β )<sup>6</sup>.

Στὸ δικὸ μας ὅμως ἀνάγλυφο ἔχει σπάσει ἡ ἐνότητα αὐτὴ και ἔχει ἀντικατασταθῆ ἢ χαλαρότητα ἀπὸ μιὰν ἐγρήγορη, μιὰν ἀνησυχία, πὸ πρέπει νὰ τὴν προκαλοῦσε κάποιος ζωηρὸ ἐπεισόδιο. Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ θὰ τὸ εἶχε παραστήσει ὁ τεχνίτης μας στὸ ὑπόλοιπο χαμένο κομμάτι τῆς πλάκας. Ἴσως και τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ νὰ γέννησε τὴν ἀνάγκη νὰ ἀντικατασταθῆ τὸ δεμένο με τὸ ὑπόλοιπο σῶμα παρθενώνεο κεφάλι, με αὐτὸ, πὸ ἔχει ξεχωρισμένα και ἀσυγχώνευτα τὰ πλαστικά του στοιχεῖα ( Πί ν. 26 ).

Στὸ πάνω μέρος τοῦ κρανίου ἡ μάζα τῶν μαλλιῶν στρωτῆ, χωρὶς δῆλωση τῶν βοστρύχων, μόνο με κάποιες ἀκανόνιστες ἀυλακώσεις γιὰ φωτοσκίαση, εἶναι σὰ νὰ ποῦμε, ἢ μετάβαση ἀπὸ τὸ φόντο τῆς πλάκας πρὸς τὸν πλαστικὸν ὄγκο.

Ἐνα ἐντονο ἀυλάκωμα, πὸ δηλώνει τὴ θέση τοῦ ζωγραφιστοῦ — γιὰτὶ δὲν ὑπάρχει τρύπα γιὰ προσήλωση μετάλλινου — διαδήματος, ὀρίζει τὸ τέλος τοῦ στρωτοῦ χτενίσματος κι ἀφήνει νὰ πέσουν ἐλεύθερα οἱ ἄκρες τῶν μαλλιῶν σὲ ἀόριστο σχηματισμὸ βοστρύχων σὰ φουσκωτὸ στεφάνι γύρω γύρω στὸ κεφάλι. Ἐτσι δὲ δηλώνεται με ἕνα, ἀλλὰ με δυὸ τρόπους ἡ μάζα τῶν μαλλιῶν.

Στὸ γένι και στὸ μουστάκι δῆλωσε ὁ τεχνίτης διαφορετικὰ τὴν τριχωτὴ ποιότητα. Στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου εἶναι φανερὸ πὸς ὁ τεχνίτης θέλει νὰ ἀποφύγῃ τὶς συναίρεσεις. Τὰ μῆλα, ἡ μύτη, τὸ μέτωπο, ἡ κόγχη τῶν ματιῶν ἐμφανίζονται σὰν αὐτοτελεῖς πλαστικὲς μονάδες, πὸ κάνουν ταυτόχρονα ὀλοφάνερους και τὶς ἀδυναμίες τοῦ τεχνίτη. Ὁ λαιμὸς με τὸ ἐντονο περίγραμμα και τὸν ἰδιαίτερο ἄξονά του ζητᾶει ἐπίσης αὐτοτέλεια.

Ἡ ἀπλοποίηση ἐξ ἄλλου και ἡ χοτρύτερη δουλειὰ συνεχῶν τὰ πάντα : τὸ κεφάλι, τὰ γυμνά μέρη τοῦ κορμοῦ, ὄλο τὸ ντυμένο σῶμα, τὸ λιπόσαρκο ὄλης τῆς μορφῆς. Ἡ μικρῆς πνοῆς δουλειὰ γίνεται ἀκόμη πὸ ἐντονη με τὴν ἀπλοϊκὴ ἐπιδίωξη νὰ ἀποδοθοῦν πιστὰ και ἐντονα κάποιες ἀσήμαντες λεπτομέρειες, π.χ. τὰ δάχτυλα τῶν ποδιῶν, τὰ σάνδαλα, οἱ φάλαγγες τῶν δακτύλων και τὰ νύχια ἀκόμη. Αὐτὸς εἶναι ἴσια ἴσια ὁ λόγος πὸ δὲ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσουμε στὴν ἀνάλυση τῶν λεπτομερειῶν, γιὰτὶ αἰσθανόμεσθε πὸς παραμονεῦει ὁ κίνδυνος νὰ πάρουμε τὶς ἀδυναμίες τοῦ τεχνίτη γιὰ χαρακτηριστικὰ κάποιας σχολῆς ἢ κάποιας ἰδιαίτερης τεχνοτροπίας. Ἐτσι μένομε ἐδῶ στὴ

4. W. H. Schuchhardt, Die Entstehung des Parthenonfrieses, JdI 45 (1930) σ. 226.

5. H. Walter, Der Meister der Nord-Heroen, AM 71 (1956) σ. 174.

6. Πὸ καθαρή φωτογραφία τοῦ κεφαλιοῦ βλ. στὸ ἄρθρο τῆς M. Santangelo B d'A (1948) σ. 5, εἰκ. 5.

γενική διαπίστωση πώς ὁ τεχνίτης δουλεύει καθυστερημένα μέσα στὸ κλίμα τοῦ κλασσικοῦ κόσμου, χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει πὼς τὸ ἀνάγλυφο στέκει καὶ χρονολογικὰ τόσο ψηλά.

Ἐπειδὴ ἡ στάση, οἱ πτυχώσεις καὶ ἡ ἐκτέλεση τῆς δουλειᾶς δὲν προσφέρουν κάτι θετικό γιὰ τὴν ἀκριβῆ χρονολόγηση τοῦ ἀναγλύφου μας, καταφεύγομε στὸ πιὸ σίγουρο στοιχείο, στὸ κεφάλι.

Ἡ κόμμωση αὐτὴ — στρωτὸ χτένισμα στὴν κορυφὴ τοῦ κρανίου καὶ βοστρυχωτὸ ρίξιμο τῶν ὑπόλοιπων μαλλιῶν γύρω στὸ κεφάλι, μὲ διάδημα ἢ χωρὶς — ἀρχίζει στὰ ἀνάγλυφα ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 5ου καὶ προχωρεῖ βαθιὰ μέσα στὸν 4ον αἰώνα.

Παραθέτω ἐδῶ μερικὰ ἀνάγλυφα γιὰ νὰ φανῆ μόνο πόσο πλατιά ἦταν ἡ διάδοση αὐτοῦ τοῦ χτενίσματος στὴν ἐποχὴ αὐτή :

1. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Ἐλευσίνα. Τέλος 5ου αἰώνα π.Χ. G. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, σ. 201 καὶ π. εἰκ. 72. M. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I*, πίν. 43, 3. AM 24 (1899) σ. 51 πίν. 8, 1.

2. Βρετ. Μουσ. Ἀρ. καταλ. 633. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, σ. 96 πίν. 13,2. Τέλος τοῦ 5ου αἰώνα π. Χ.

3. Ἀνάγλυφο Ἐθν. Μουσείου ἀριθ. 1402. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, πίν. 35. Lippold, *Die griechische Plastik*, πίν. 81,3. Πρῶτο μισὸ τοῦ 4ου αἰώνα π. Χ.

4. Ἀττικὴ μαρμάρινη λήκυθος τοῦ Μονάχου. H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs*, πίν. 34. W.H. Schuchhardt, *Die Epochen der griechischen Plastik*, εἰκ. 85 καὶ σ. 110, πού τὴ χρονολογεῖ πολὺ χαμηλά. Süsserott, ὁ.π. πίν. 17, 4 καὶ σ. 112. Lullies, *Griechische Plastik*, πίν. 195. Οἱ πιὸ πολλοὶ ἐπιστήμονες δέχονται τὴ χρονολογία τοῦ Curtius 380 - 370 π. Χ.

5. Κομμάτι ἀναθηματικοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὴν Κέρκυρα. U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs*, σ. 91, εἰκ. 57. Πρώιμος 4ος αἰώνας.

6. Ἀνάγλυφο Ἐθν. Μουσ. Συνθήκη Ἀθηνῶν καὶ Κερκύρας. Svoronos, ὁ.π. πίν. 103. Diepolder, ὁ.π. εἰκ. 9. Br. Br. 533C. RM 47 (1932) πίν. 20, 2. Süsserott, ὁ.π. σ. 47, πίν. 3, 2. L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands*, σ. 335, εἰκ. 483. 375 - 374 π. Χ.

7. Ἀνάγλυφο Ἐθν. Μουσ. μὲ παράσταση τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Svoronos, ὁ.π. πίν. 35,4, Süsserott, ὁ.π. σ. 144, πίν. 18,4. Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie grecque*, IV, 2, σ. 1205, 471. Γύρω στὰ 370 - 60 π. Χ.

8. Σὲ μεγάλη ἔκταση τὸ χτένισμα αὐτὸ βρίσκεται στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βρ. Μουσ. A. Smith, *Catalogue of Sculpture τόμος 3ος*, ἀρ. 2155, πίν. 24. Στὰ μέσα τοῦ 4ου αἰώνα. Βλ. καὶ Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie grecque* IV, 2, σ. 1212, εἰκ. 473.

9. Ἀνάγλυφο τῆς Γλυπτοθήκης Ny Carlsberg τῆς Κοπεγχάγης. Fr. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek*, σ. 176. U. Hausmann, ὁ.π. σ. 30, εἰκ. 14, μέσα 4ου αἰώνα.

Στενότερη ὁμως συσχέτιση δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ ἀνάμεσα στὰ κεφάλια αὐτὰ καὶ στὸ δικό μας, γιὰτὶ ὁ Λέριος τεχνίτης ξεσήκωσε, φαίνεται, κάποιον κεφάλι γνωστοῦ ἔργου, ὅπως ἔκανε καὶ μὲ τὸ σῶμα, ἢ κάποιον ὁλόκληρο ἔργο, ὅπου εἶχε γίνει παλιότερα αὐτὴ ἢ σύνθεση σώματος καὶ κεφαλῆς. Τὸ κεφάλι πρέπει νὰ ἦταν ἀττικό, γιὰτὶ τὸ γένι καὶ τὸ μουστάκι τοῦ Λέριου ἀναγλύφου ἐντάσσονται ὁμαλὰ στὴν ἀττικὴ πλαστικὴ τοῦ τέλους

τουλάχιστον του 5ου αιώνα, όπως δείχνει ένα νέο εἶρημα τῆς Ἀγορᾶς (AA 65/66 (1950/51) σ. 142 εἰκ. 1 καὶ BCH 75 (1951) σ. 106, εἰκ. 2).

Σημειῶνω ὅμως ἀκόμη, πῶς τὸ ψαλιδισμένο γένι τοῦ «Φιλίππου» τῆς Γλυπτοθήκης Ny Carlsberg τῆς Κοπεγχάγης<sup>7</sup> παρουσιάζει — ἂν δὲν εἶναι εἰκονιστικὴ ἀκρίβεια — πλαστικὴ συγγένεια μὲ τὸ δικό μας, μὲ ἔντονη ὅμως τὴν ἀνησυχία τοῦ τέλους τοῦ 4ου αἵωνα.

Ἔτσι θὰ σταθοῦμε περισσότερο στὰ μαλλιά, γιατί μιὰ προσωπογραφία τῆς συλλογῆς Harry Fett, κοντὰ στὸ Oslo (Πί ν. 27 α), ποὺ ὁ Horn<sup>8</sup> τὴ χρονολογεῖ γύρω στὰ 350 π. Χ., μᾶς δίνει τὸ πιὸ σταθερὸ χρονολογικὸ μέτρο.

Ἔχει ἴδιο ἀκριβῶς χτένισμα μὲ τὸ δικό μας: Ὅπως δείχνει ὅμως ἡ παραβολὴ τῶν δυὸ κεφαλιῶν, τὸ κεφάλι Fett διατηρεῖ τὴν κλασσικὴ ἐνότητα καὶ τὸ δέσιμο ὄλων τῶν στοιχείων. Οἱ χτενιστὲς κινοῦν ἀπὸ τὴν κορυφὴ, περνοῦν ὁμαλὰ τὸ αὐλάκι τοῦ διαδήματος, κολπώνονται πειθαρχημένα σὰ φουσκωτὸ στεφάνι γύρω στὸ κεφάλι καὶ καταλήγουν σὲ καθορισμένη ἴσια σχεδὸν γραμμὴ.

Τὸ δικό μας κεφάλι τὸ συνέχει μιὰ κάποια ἀβεβαιότητα, ποὺ φανερώναται μὲ τὴν ἀσάφεια τῶν βοστρύχων, μὲ τὸ ἀκανόνιστο φουσκωτὸ στεφάνι τῶν μαλλιῶν, μὲ τὸ πιὸ ἔντονο καὶ σιγμοειδὲς χάρισμα στὴ θέση τοῦ διαδήματος, μὲ τὸ ἀνακάτεμα τῶν βοστρύχων στὴ θέση, ποὺ ὑποδηλώνεται τὸ αὐτὶ καὶ γενικότερα μὲ μιὰ διάχυτὴ ἀπειθαρχία καὶ ἔλλειψη ἀκρίβειας. Ἔτσι, ἡ συγγένεια τῶν κεφαλιῶν μένει τυπολογικὴ, ἀφοῦ τὸ δικό μας ἔχει πάρει κίόλας τὸ δρόμο ποὺ ὀδηγεῖ στὸ Σοφοκλῆ<sup>9</sup>, ὅπου ἡ ἀνησυχία τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ 4ου αἵωνα εἶναι ἐκδηλῆ (Πί ν. 27 β) σὲ ὄλο τὸ ἄγαλμα καὶ στὸ κεφάλι.

Βέβαια πρέπει νὰ υποθέσουμε πῶς ὅλα τὰ στοιχεῖα, ποὺ ἄφησε ἀκαθόριστα ἡ σμίλη τοῦ τεχνίτη μας, θὰ τὰ ζώηρευε καὶ θὰ τὰ ἔκανε ἀκριβέστερα τὸ χρῶμα. Ὅσο ὅμως καὶ ἂν ἔψαξα, δὲ βρῆκα κανένα ἴχνος του πάνω στὸ ἀνάγλυφό μας.

Ἔστερα ἀπ' ὅλα τὰ παραπάνω, νομίζω πῶς δὲν πέφτω ἔξω, ἂν προτείνω γιὰ χρόνον κατασκευῆς τοῦ ἀναγλύφου μας τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 4ου π. Χ. αἵωνα, δηλαδὴ τὴ χρονικὴ περίοδο ποὺ χωρίζει τὸ πρωτότυπο τοῦ κεφαλιοῦ Fett ἀπὸ τὸ Σοφοκλῆ.

Στὸν 4ο ἴσια-ἴσια αἵωνα, ὅπως δείχνουν οἱ ἐπιγραφές τῶν Διδύμων, ὁ Δῆμος τῶν Λερίων παρουσιάστηκε αὐθυπόστατος στὴν ἰωνικὴ συμπολιτεία<sup>10</sup> μὲ ὑπολογίσιμη ἄρα οἰκονομικὴ δύναμη. Εἶναι λοιπὸν φυσικὸ στὰ χρόνια αὐτὰ νὰ ἐμφανίζονται στὴ Λέρο καὶ ἔργα τέχνης σὰν τὸ δικό μας καὶ ἀκόμη καλύτερα. Καὶ εἶναι ἄλλο τόσο φυσικὸ ἢ ἰωνικὴ Λέρος νὰ διατηρῆ ἔντονη τὴν ἰωνικὴ παράδοση, ὅπως δείχνει τὸ καθαρὸ περιγράμμα καὶ ἡ ἀπλοποίηση τῶν πτυχώσεων τοῦ ἀναγλύφου μας, ποὺ κατὰ τὰ ἄλλα ἀντιγράφει σχεδὸν ἄττικὰ πρότυπα.

7. V. Poulsen, *Les portraits grecs*, Copenhagen 1954, ἀριθ. 18 πίν. 15, Ny Carlsberg Glyptothek, Tillag til Billedtavler, ἀριθ. 450 α, VIII.

8. «Θεωρία», *Festschrift für W. H. Schuchhardt*, σ. 99, εἰκ. 1, 2, 3. Χρονολόγηση στὴ σ. 105.

9. Βλ. G. Lippold, *Die griechische Plastik*, εἰκ. 98, 4. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter* κλπ. σ. 93. W.—H. Schuchhardt, *Die Epochen der griechischen Plastik*, σ. 110, εἰκ. 88. L. Curtius, *Die klassische Kunst Griechenlands*, 2η ἐκδοσις, σ. 361, εἰκ. 541, καὶ 542. H. Sichtermann, *Sophokles Opus Nobile* ἀριθ. 15, εἰκ. 1-5, 8 καὶ ἐξώφυλλο. Δίνω ἐδῶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Σοφοκλῆ χωρὶς τίς συμπληρώσεις καὶ τὴν ἐπεξεργασία.

10. *Ann. SIA* Vol. XLI—XLII (1963-64) σ. 298 καὶ A. Rehm, *Didyma*, II, 345, 9, 342, 2.

Ἡ ἀνησυχία καὶ ἡ ἐγρήγορση, ποὺ διαφαίνονται στὸ πλάσιμο τοῦ ἀναγλύφου καὶ ποὺ εἶναι οἱ λανθάνουσες ἐκδηλώσεις τῆς « συμμετοχῆς » τῆς μορφῆς μας στὴ σκηνὴ ποὺ θὰ ὑπῆρχε στὸ χαμένο κομμάτι τοῦ ἀναγλύφου, δὲν εἶναι καθόλου ξένες στὰ ἀνάγλυφα τοῦ 4ου π. Χ. αἰώνα. Ξεχωρίζω ἐδῶ δυὸ ἐπιτύμβια, γιὰ νὰ πλαισιώσουν τὴ μορφὴ μας σὰν ἀφετηρία καὶ τέρμα.

Στὴν πρώτη ( Πί ν. 28 α )<sup>11</sup>, ἀποτραβηγμένος ὁ « θεωρὸς » παρακολουθεῖ τὴ σκηνὴ καὶ βυθίζεται στὴ σκέψη του. Στὴ δεύτερη ( Πί ν. 28 β )<sup>12</sup>, ἔχει πλησιάσει κοντότερα καὶ παίρνει ἐνεργὸ μέρος μὲ τὴν κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Ἐπὶ αὐτὴ τὴν κίνηση γλίστησε τὸ ροῦχο χαμηλά στὴν πλάτη του. Εἶναι μιὰ τάση πλουτισμοῦ τῆς συνηθισμένης εἰκόνας μὲ στιγμιαῖο στοιχεῖο, ποὺ δέχτηκε ὁ ἀττικὸς τεχνίτης καὶ τὴν ἀποκρυστάλλωσε στὴν ἐπιτύμβια στήλη. Τὴν τάση αὐτὴ τὴ βρίσκουμε πιὸ ἀνεκδήλωτη στὸ δικό μας ἀνάγλυφο. Καὶ τόσο ἡ τάση αὐτὴ γιὰ τὴν ἀποτύπωση τοῦ στιγμιαίου, ὅσο καὶ ἡ ἀπομόνωση ποὺ παρουσιάζει ἡ μορφὴ μας, καθὼς περιβάλλεται ἀπὸ ἐλεύθερο χῶρο ξεχωρισμένη ἀπὸ τὶς ἄλλες γύρω τῆς μορφῆς, εἶναι στοιχεῖα ποὺ ὀδηγοῦν κατευθεῖαν στὰ ἀττικὰ ἀνάγλυφα — πιὸ πολὺ βέβαια καὶ γιὰ εἰδικoὺς λόγους στὰ ψηφισματικά — τοῦ 4ου αἰώνα<sup>13</sup>, ἀπ' ὅπου δέχθηκε καὶ αὐτὴ τὴν ἐπίδραση ὁ νησιώτης μαστορας.

Ὅταν πρωτοεἶδα στὴ Λέρο τὸ ἀνάγλυφο — πᾶνε ἔξι χρόνια τώρα — ἦλθαν στὸ νοῦ μου μορφῆς παιδαγωγῶν ἀπὸ τὴν ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία. Ὡσπου νὰ μελετήσω καλύτερα τὸ πρόβλημα, δημοσίευσε τὸ ἀνάγλυφο ὁ Μ. Σαμάρκος καὶ τοῦ ἔδωσε τὸ ὄνομα Παιδοτρίβης ( ; ). Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ὁ ἄνδρας ποὺ ἀκουμπάει στὸ ραβδί καὶ παρακολουθεῖ μιὰ σκηνή, ἡ χειρονομεῖ συμμετέχοντας στὰ ὅσα γίνονται, παρουσιάζεται δειλὰ στὴν ἀγγειογραφία ἀπὸ τὸ μελανόμορφο καὶ κυριαρχεῖ στὸν αὐστηρὸ ρυθμό. Ὑπάρχουν καὶ μετρημένα παραδείγματα στὴ γλυπτικὴ<sup>14</sup>.

Στὸν Παρθενῶνα βρίσκονται μαζεμένοι στίς δυὸ ομάδες τῶν Ἡρώων τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου ὅλοι σχεδὸν οἱ τύποι τῶν ἀνδρῶν, ποὺ στηρίζονται στὰ ραβδιά τους<sup>15</sup>. Οἱ ἄλλοι τύποι ραβδοφόρων εἶναι πολὺ γνωστοὶ καὶ ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία, αὐτὸς ὅμως, ποὺ ξεσηκώσε ὁ τεχνίτης μας, εἶναι μοναδικός.

Ἄνδρες μὲ ραβδί εἴτε σὰν ἐπίσημοι ἄρχοντες, εἴτε σὰν ὑπερήλικες σεβάσμιοι « θεωροὶ » παίζου στὴν εἰκαστικὴ τέχνη περίπου τὸ ρόλο, ποὺ παίζει ὁ χορὸς στὴν τραγωδία. Συγκεντρῶνουν πάνω τους τὴν ἐμπειρία, τὸ στοχασμὸ καὶ τὸ κάποιο αὐξημένο βᾶρος τους, ποὺ τὸ στηρίζουν στὸ ραβδί τους. Ἐτσι τὸ ἀνάγλυφο τῆς Λέρου συνεχίζει τὴν παράδοση τοῦ ἀκουμπισμένου στὸ ραβδί « θεωροῦ », ποὺ παρακολουθεῖ τὰ ὅσα γίνονται ἀπέναντί του καὶ παίρνει ἰδεατὰ σχεδὸν μέρος στὴ σκηνή, ὅπου οἱ μορφῆς συνεχονται ἀπὸ κάποια κεντρικὴ « δράση ». Ἡ μορφὴ αὐτὴ συνεχίζεται στὰ ἑλληνιστικά<sup>16</sup>

11. A. Conze, Die attischen Grabreliefs, ἀριθ. 434, πίν. 102.

12. A. Conze, δ. π. ἀριθ. 348, πίν. 97.

13. Lippold, δ. π. σ. 276.

14. Τὸ περιφημότερο εἶναι ἡ στήλη Βοργία Br. Br. 416. JdI 1902 πίν. 1. Curtius, Die klassische Kunst, σ. 232, εἰκ. 400. Λεπτομέρεστερα στὸ BCH 62 ( 1938 ) σ. 100 κ. ἑ., ὅπου ἐξετάζονται μὲ λεπτομέρειες ὅλα τὰ σχετικὰ μνημεῖα ὡς τὰ κλασσικὰ χρόνια.

15. Γιὰ τὴν ἄλλη ομάδα παραπέμπω πρόχειρα στὸ G. von Lübben, Parthenonskulpturen, πίν. 17. Buschor, Der Parthenonfries, σ. 12.

16. Βλ. τὸ Μενέδημο ἀκουμπισμένο στὸ ραβδί του στὴν τοιχογραφία τοῦ Boscoreale JdI 28 - 29 ( 1923 - 24 ) πίν. 2. Schefold, δ. π. σ. 133. A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, πίν. 52, 1. G. Hafner, Geschichte der griechischen Kunst, σ. 349, εἰκ. 360. W. Kraiker, Die Malerei der Griechen, πίν. 76.



χρόνια και με τη μορφή του βοσκού σε βυζαντινές τοιχογραφίες<sup>17</sup> ( Πί ν. 29 α ), όπως π.χ. στο Δαφνί, καθώς επίσης και στην ευρωπαϊκή τέχνη — δίνω εδώ μιὰ εικόνα τῆς τοιχογραφίας τοῦ Giotto στήν ἐκκλησία τῆς Ἀρένας στήν Πάδουα ( Πί ν. 29 β )<sup>18</sup>.

Θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω ἀκόμη ἐδῶ, πὼς με ὅλη τὴν ἔλλειψη μεγάλης πνοῆς τὸ ἀνάγλυφό μας ἢ τὸ ἐνδεχόμενο ἐνδιάμεσο πρότυπο μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ Παρθενῶνος, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἔχει μέσα του τὴν ἔφεση νὰ ἀποδώσει τὸν τύπο τοῦ « συμπετέχοντος θεωροῦ », τείνει σὲ μιὰν ἀνανέωση τοῦ τύπου τοῦ ραβδοφόρου με τὴ διάθεση εἰσοδοχῆς στοιχείων ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Παρόμοια εἶναι καὶ ἡ διάθεση στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Δαφνιοῦ καὶ στήν τοιχογραφία τῆς Πάδουας, ὅπου οἱ ραβδοφόροι ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἐκστατικὴ παρουσία τοῦ ἀπλοῦ ἀνθρώπου σὲ μιὰ θεϊκὴ σκηνή.

Ὁ βοσκὸς ποὺ στέκει πάντα ὀρθός, ἄγρυπνος βιγλάτορας τῆς γῆς καὶ τοῦ οὐρανοῦ, ἀκουμπισμένος στὸ ραβδί του, δὲν εἶναι μόνον τὸ ἀπαραίτητο πρόσωπο τοῦ μύθου, γιατί θὰ μπορούσε νὰ παρασταθῆ καὶ σὲ ἄλλη στάση, ἀλλὰ ὁ πραγματικὸς μάρτυρας, ποὺ ὀλόρθος καὶ ζύπνιος εἶδε καὶ ἄκουσε καὶ θὰ μαρτυρήσει. Καὶ μιὰ ἀπόδειξη τῆς πραγματικότητας εἶναι ἡ στάση του, ποὺ τὴ βλέπει κανεὶς κάθε μέρα, παντοῦ ὅπου ὑπάρχουν κοπάδια καὶ βοσκοί.

Στὰ ἐρωτήματα, ἂν ὁ τεχνίτης μας ξεσήκωσε αὐτὴ τὴ μορφή αὐτούσια ἀπὸ κάποιο χαμένο ἔργο ἑνὸς περίφημου καλλιτέχνη — σίγουρα Ἀθηναίου — ἢ ἔκαμε μόνος τὴν ἀνάμειξη τῶν στοιχείων αὐτῶν ἀπὸ δυὸ διαφορετικὰ ἀττικὰ ἔργα ( τὸ ἓνα τὸ ξέρομε δὲ καλὰ ) δὲν μπορούμε νὰ ἀπαντήσουμε με βεβαιότητα.

Ὁ Benson<sup>19</sup> τέλος ὑποθέτει, πὼς τὸ ἀνάγλυφο προέρχεται ἀπὸ διακοσμημένη βάση ἀγάλματος. Δὲν ἀποκλείομε τὴν ἐκδοχὴ αὐτὴ ἢ καὶ τὴν ἄλλη, πὼς εἶναι δηλαδὴ ἓνα κομμάτι ἀπὸ ἓνα μεγαλύτερο ἐπιτύμβιο<sup>20</sup> ἀνάγλυφο. Τὸ πιὸ σωστὸ ὅμως εἶναι νὰ περιμένουμε ὑπομονετικὰ μήπως ἡ ἴδια ἢ γῆ τῆς Λέρου δώσει κάποτε νέα κομμάτια, ποὺ μόνον τους θὰ ἀπαντήσουν στὰ ἐρωτήματα αὐτά.

ΓΡΗΓ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

17. Βοσκὸς στὸ ψηφιδωτὸ ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Χριστοῦ στὸ Δαφνί, ἐδῶ Πί ν. 9.

18. Giotto. Ἐκκλησία τῆς Ἀρένας τῶν Ἐρεμιτάνι στήν Πάδουα. Τοιχογραφία με τὸ δνεῖρο τοῦ Ἰωακείμ.

19. Ὁ.π. σημ. 1.

20. Ἐφ' ὅσον ὁ Μ. Σαμάρκος στή Μηνιαίαν Ἐπ. Λέρου, δεξ πρὸ πάνω σημ. 1., ὑποστηρίζει πὼς τὰ μάρμαρα τοῦ κτήματος Κανδιόγλου καὶ τὸ ἀνάγλυφό μας « ἀνήκαν σὲ τάφους ».

## ΡΟΔΙΑΚΑ Ι

« Περιοικοδομὰ τῶν τόπων »

( Πί ν. 30 )

Ἡ παρακάτω ἐπιγραφή « ἐπιδόσεως » ( Πί ν. 30 ) βρέθηκε στὰ 1960 στὸ οἰκόπεδο Σολούνια, ὅπου χτίστηκε τὸ ξενοδοχεῖο « Δελφίνι », ἀνάμεσα στοὺς δρόμους Ἐθνάρχου Μακαρίου καὶ Χαϊλὲ Σελασιέ, μέσα στὴν πόλη τῆς Ρόδου<sup>1</sup>. Ἦταν ἐντοιχισμένη σὲ ἓνα μεταγενέστερο κτήριο. Ἡ ἀνασκαφὴ ἀποκάλυψε πῶς ἡ περιοχὴ αὐτὴ περιέχεται στὸ οἰκιστικὸ κέντρο τῆς ἀρχαίας Ρόδου. Γειτονεύει ὁμως μὲ τὸ χῶρο τοῦ Καστέλλου, ὅπου ὑπῆρχαν ἱερά καὶ ἀπὸ ὅπου θὰ μπορούσε νὰ μεταφερθῆ μιὰ τέτοια ἐπιγραφή, ὅπως ἔγινε ἴσως καὶ μὲ μιὰν ἄλλη μὲ τὸ ὄνομα Ἐντισθένης Ρόδιος Ἱστοριογράφος ( βλ. Ἔργον ὁ. π. καὶ παρακάτω σημ. 19 ). Ὅμοια μπορεῖ νὰ εἶχε μεταφερθῆ καὶ ἀπὸ τὴ νεκρόπολη τῆς Ρόδου βλ. παρακάτω σ. 7.

Ἡ ἐπιγραφή εἶναι γραμμένη πάνω σὲ μιὰ τραπεζοειδῆ πλάκα ἀπὸ λάρτιο λίθο. Ἡ πλάκα τελειώνει κανονικὰ πάνω, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ἐνῶ στὸ κάτω μέρος εἶναι σπασμένη<sup>2</sup>. Ἔχει ἀριθμὸ 1517 στὸ Βιβλίον Εἰσαγωγῆς τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου.

Ἡ μεταγραφὴ :

Ἐπὶ ἱερέως Σωδάμου  
Ἐκινθίου δωδεκάται  
ἀρχεραριστοῦντος  
Ἐοῦθου Ἐντιοχέως  
5 καὶ τῶν αἰρεθέντων εἰς τὰν  
περ [ ι ] οἰκοδομ [ ἄν ] τῶν τόπων  
Διονυσίου [ Σι ] κωνίου,  
Ζω [ ἰλ ] ον Γαργαρέως, Ματροδώρου  
Ἐφεσίου ἀνέγραψα ν τοὺς  
10 ἐπαγγειλαμένους καὶ ἀπο  
δόοντας. Τοῖδε [ π ] ροαιρούμενοι  
συγκατασκευάζειν τὰ δεδο  
γμένα τῶι κοινῶι ἐ [ πὶ ] τὰν πε [ ρι ]  
οικοδομὰν καὶ [ θύρωσιν ]  
15 τῶν τόπων ἐπ [ ηγγείλ ] α [ ντο ]  
δώσειν δωρεάν.  
Ἐοῦθος Ἐντιοχέως ΔΔ

1. Βλ. Ἄ. Ὁρλάνδου, Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας 1960, σ. 199 καὶ ΠΑΕ 1960, Ἐνασκαφαὶ εἰς τὴν πόλιν τῆς Ρόδου. Ἡ πλάκα ἦταν ἐντοιχισμένη σὲ θεμέλια μεταγενέστερου κτηρίου.

2. Διαστάσεις πλάκας : Ὑψος 0,654 μ., πλάτος πάνω 0,377 μ., πλάτος κάτω 0,34 μ., πάχος 0,11 μ.  
Διαστάσεις γραμμάτων : Τοῦ ψηφίσματος 0,012 μ., τῶν ὀνομάτων τοῦ καταλόγου 0,01 μ.

	<i>Διονύσιος Σικυνώνιος</i>	Γ
	<i>Μύρων Ἐφέσιος</i>	ΔΔΔ
20	<i>Δρόμων Καππάδοξ</i>	Γ
	<i>καὶ θύρας</i>	
	<i>Σόφων Ἰλιεύς</i>	Δ
	<i>Ζωίλος Γαργαρεὺ [ς]</i>	
	<i>Μηνόφιλος Ἐφέ[σιος]</i>	
25	<i>Γέτας Ἀν[τιοχεὺς]</i>	
	<i>Κ ΑΙΓΓ</i>	

## ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ :

- Στίχ. 1.** Ὅπωςδὴποτε ὁ Σώδαμος εἶναι ὁ ἐπώνυμος καὶ ὄχι ὁ ἱερεὺς τοῦ κοινοῦ<sup>3</sup>. Μὲ τὸ ὄνομα Σώδαμος<sup>4</sup> εἶναι γνωστός κάποιος ἱερεὺς τῆς Ρόδου. Γι' αὐτὸν μιλῶ πιὸ κάτω σ. 61.
- Στίχ. 2.** Ὑακίνθιος εἶναι ὁ τρίτος μῆνας τῆς θερινῆς ροδιακῆς ἐξαμήνου καὶ ἀντιστοιχεῖ στοὺς μῆνες Ἰούνιο πρὸς Ἰούλιο<sup>5</sup>.
- Στίχ. 3.** Ἀρχεραμιστῆς ὀνομαζόταν ὁ ἰδρυτὴς κάθε κοινοῦ. Ὑπῆρχε κι ἕνας ἐνιαύσιος ἀρχων, πού εἶχε τὸ ὄνομα αὐτό<sup>6</sup>. Σὲ τιμητικὲς ἐπιγραφές, ὅταν ὁ τιμώμενος ἦταν παλαιότερα Ἀρχεραμιστῆς, παρουσιάζεται ἢ μετοχῇ ἀρχεραμιστήσας. Ὅταν ὅμως τὸ ὄνομα τοῦ Ἀρχεραμιστοῦ ἔχη καὶ χρονολογικὴ σημασία<sup>7</sup> βρίσκομε πιὸ συχνὰ τὸν τύπο, ἐπὶ (δεῖνος) ἀρχεραμιστά.
- Ἀπ' ὅσο ξέρω, ἡ μετοχῇ ἀρχεραμιστοῦντος ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Ρόδο, στὴ δική μας ἐπιγραφή.
- Στίχ. 4.** Ὁ Ζοῦθος Ἀντιοχεὺς ἦταν ὡς τώρα ἄγνωστος ἀπὸ ἄλλες ροδιακὲς ἐπιγραφές<sup>8</sup>.
- Στίχ. 7.** Ὁ Διονύσιος Σικυνώνιος εἶναι ὁ τρίτος ὡς τώρα γνωστός Σικυνώνιος στὴ Ρόδο (βλ. Donato Morelli, ὁ.π. καὶ ΑΔ 18 (1963) σ. 21, 35).
- Στίχ. 8.** Κι ὁ Ζωίλος εἶναι ὁ πρῶτος Γαργαρεὺς, πού ξέρομε ὡς σήμερα στὴ Ρόδο.
- Στίχ. 9.** Μετὰ τοὺς Ἀντιοχεῖς, οἱ πιὸ πολλοὶ γνωστοὶ ὡς σήμερα ξένοι στὴ Ρόδο εἶναι οἱ Ἐφέσιοι. Σ' αὐτοὺς προστίθεται τώρα κι ὁ Ματροδόωρος. Ἀνέγραφα ν. Ὁ τεχνίτης, πού χάραξε τὰ γράμματα, ἐπειδὴ δὲν εἶχε,

3. Βλ. τὸ ψήφισμα τοῦ Ζήνωνος, *Annuario SIA IV - V* (1923 - 24) σ. 273 καὶ *SEG III*, 674.

4. Βλ. Hiller, *RE Suppl. V* στ. 840 ἀριθ. 263. V. Grace στὸ *BCH 74* (1952) σ. 530 καὶ τῆς ἰδίας *Hesperia, Supplementum X*, σ. 144, 110.

5. Βλ. *RE Suppl. V* στ. 744 καὶ M. Nilsson, *Timbres Amphoriques de Lindos*, σ. 732.

6. Βλ. Poland, *Geschichte des griechischen Vereinswesens*, σ. 353. Σὲ σπάνιες περιπτώσεις ἕνας ἰδρυτὴς, ἀρχεραμιστῆς, κρατοῦσε τὸ ἀξίωμα του πολλὰ χρόνια. *IG, XII, 1, 155 (8) (III 90)*, ἀρχεραμιστήσας ἔτη δέκα καὶ ὀκτώ.

7. Poland, *Geschichte des griechischen Vereinswesens*, σ. 354 καὶ Carratelli, *Annuario SIA I - II* (1939 - 20), σ. 190,8 καὶ 9 καὶ *IG XII, 1, 9*.

8. Donato Morelli, *Gli stranieri in Rodi* στὸ *Studi Classici e Orientali*, τόμ. V, σ. 145 καὶ πέρα.

φαίνεται, προσέξει, ότι η πέτρα στο σημείο που έρχεται μετά το Α είχε λακκούβα, ή και μὴν μπορώντας νὰ κάνη ἀλλιῶς, ἀναγκάστηκε νὰ γράψῃ τὸ Ν μετὰ ἀπὸ τὴ λακκούβα. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ πῶς πάνω στὸ στίχο 2 στὴ λέξη Ἰακινθίου.

**Στίχ. 14.** Ἡ πέτρα στὴ θέση αὐτὴ εἶχε μιὰ φλέβα ἀπὸ μαλακότερο ὕλικό, πὸς μὲ τὸν καιρὸ ἔφυγε. Σὰ συμπλήρωση τῆς ἐπιγραφῆς στὸ σημεῖο τοῦτο προτείνω τὴ λέξη *θύρωσιν*. Τοῦτο τὸν ὄρο τὸν βρίσκομε, ὅσο ξέρω, σὲ μιὰν ἐπιγραφὴ ἀπὸ τὴν Ἰπίδαυρο. IG 4, 1484, 38. Ἐκεῖ γίνεται λόγος γιὰ *θύρωσιν* ἑνὸς ἐργαστηρίου. Στὴ δικὴ μας ὁμως ἐπιγραφὴ, ὅπου δὲν γίνεται λόγος γιὰ κλειστὸ χῶρο, τὴ λέξη *θύρωσιν* τὴ δικαιολογεῖ ἡ λέξη καὶ *θύρας* τοῦ στίχου 21.

**Στίχ. 19 - 25** Ὅλοι αὐτοὶ οἱ ξένοι ἦταν ἄγνωστοι ὡς τῶρα ἀπὸ ἄλλες ροδιακὲς ἐπιγραφές.

**Στίχ. 5.** *Περιοικοδομὰ τῶν τόπων*. Περιοικοδομὰ εἶναι μιὰ λέξη νέα, πὸς σημαίνει χτίσιμο κτηρίων γύρω γύρω σ' ἓνα χῶρο, σ' ἓναν τόπο, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται καὶ ἡ σημασία *περιτοίχισις*, στὴ δικὴ μας περίπτωση.

Τὴ λέξη *τόπος* τὴ βρίσκομε συχνὰ στὶς ἐπιγραφές τῶν ροδιακῶν κοινῶν. Σὲ σημασία ὁμως σχετικὴ μ' αὐτὴ πὸς ἔχει στὴ δικὴ μας ἐπιγραφὴ, τὴ βρήκα σὲ τέσσερα χωρία, πὸς τὰ δίνω πῶς κάτω.

1. IG XII, 1, 937 ἐπιγραφὴ ἀπὸ τὴ Μαλώνα, ἓνα χωριὸ στὸ ἀνατολικὸ μέρος τοῦ νησιοῦ, πρὶν ἀπὸ τὴ Λίνδο. « Στ. 6 ἐπηρεασθέντος δὲ τοῦ κοινοῦ περὶ *τῶν τόπων* καὶ ἀναλωθεισῶν ἰσστά πράγματα (δραχμῶν) φν', καὶ ταῦτες ἠπανγείλετο τῷ κοινῷ καὶ φιλοτειμηθέντος εἰς εὐαρέστησιν τῶν ἐρανιστῶν πλεονάκις καὶ ἐπανγειαμένου εἰς ἐπισκευὰν τοῦ *τόπου* (δραχμῶν) ρ' καὶ ἄλλας ἐπανγειαμένου εἰς ἐνθήματα ἐγδοσιος τοῦ τόπου δραχμῶν ρ', . . . . . ».

2. Τὸ ψήφισμα τοῦ Ζήνωνος, *Annuario SIA VI - V (1923 - 24)* σ. 223 κ. π. SEG III, 674. Carratelli, *Annuario SIA I - II (1939 - 40)* σ. 156, 20. Βρέθηκε στὸ ἀνατολικὸ νεκροταφεῖο τῆς ἀρχαίας Ρόδου. « Ψαφιζαμένου τοῦ κοινοῦ κατασκευάξαι στάλαν καὶ ἀναγράψαντα εἰς αὐτὰν τὰ διατείνοντα ποτὶ σωτηρίαν καὶ ἀσφάλειαν τοῦ κοινοῦ θέμειν εἰς τοὺς *κοινὸς τόπους* . . . . »<sup>9</sup>.

3. IG XII, 1, 155. Guarducci, *Riv. Ist. Arch. IX*, σ. 12 - 25. Ἐπιγραφὴ τῆς Βενετίας, πὸς δὲν ξέρομε σὲ ποῖο ἀκριβῶς σημεῖο τῆς Ρόδου βρέθηκε. Ἡ λέξη *τόπος* ἀναφέρεται σὲ δύο χωρία. α) « α (II) Διονυσόδωρος Ἀλεξανδρεὺς . . . . . στ. 80 . . τιμαθεῖς εὐεργεσίῃ καὶ ἀτελείαις δυσι πάντων καὶ ἀναγορεύσει τῶν τιμῶν ἐπὶ τῶν τόπων εἰς τὸν ἀεὶ χρόνον . . . . . ».

9. Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειώσω πῶς στὴν ἐπιγραφὴ 2, πὸς δημοσιεύει ὁ Carratelli στὸ *Annuario SIA I - II (1939 - 40)* σ. 148 στὴ μελέτη του *per la storia delle associazioni in Rodi antica*, τὸ στίχο 6 « . . . . ] πων ἔς ταφίας », μποροῦμε νὰ τὸν συμπληρώσουμε « . . . . τὸ ] πων ἔς ταφίας ».

β) «ε (IV) . . . . . και τιμαθείς . . . . . στ. 120 αναγορεύσει τῶν τιμῶν ἐν ταῖς συνόδοις και ταῖς ἐπιχύσεσι ἐπὶ τῶν τόπων εἰς τὸν αἰὲ χρόνον».

4. A. Majuri, Nuova Silloge Epigrafica, Firenze 1925, 40. Κι αὐτὴ βρέθηκε στὴν περιοχή τῶν ἀνατολικῶν νεκροταφείων τῆς Ρόδου. Ἔτσι ποὺ τιμᾶ τὸ Διονυσόδωρο Ἀλεξανδρέα, συσχετίστηκε πολὺ σωστὰ ἀπὸ τὴν πρώτη δημοσίευση μὲ τὴν πιὸ πάνω ἐπιγραφή τῆς Βενετίας<sup>10</sup>. «Στίχ. 5» . . . . . τιμαθέντος δὲ Διονυσοδώρου και ὑπὸ τοῦ κοινοῦ τῶν Ἀλιαστῶν ἀτελεία πάντων διὰ βίου και ἀναγορεύσει τῶν τιμῶν ἐπὶ τῶν τόπων . . .».

Ὁ Wescher, ποὺ δημοσίευσε πρὶν ἑκατὸ χρόνια τὴν πρώτη ἐπιγραφή<sup>11</sup>, λέει πὼς ὁ τιμώμενος ἀνακούφισε τὸ κοινόν, δίνοντάς του ὅσα ἔχασε σὲ κάποια δίκη σχετικὴ μὲ τοὺς τόπους. Πέρα ἀπ' αὐτὰ ὑποσχέθηκε νὰ πληρώσει τὰ ἔξοδα γιὰ τὴν ἐπισκευὰν τοῦ τόπου, γιὰ τὰ οἰκητήρια και γιὰ τὰ ἐνθήματα. Στὴ λέξη τόπος δίνει ὁ Wescher τὴ σημασία «Les endroits où l'on s'assemblait pour vaquer aux cérémonies communes<sup>12</sup>» και παραπέμπει στὴν ἐπιγραφή τῆς Βενετίας, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὶς γιορτὲς αὐτές. Πολύτιμα εἶναι και τὰ ὅσα γράφει πιὸ κάτω γιὰ τὰ οἰκητήρια, ποὺ τὰ θεωρεῖ «chambres disposées autour du lieu de réunion ou τόπος. C'étaient probablement des dépendances dans le genre de nos sacristies et de nos presbytères».

Ἡ δευτέρα ἐπιγραφή, ποὺ βρέθηκε σὲ χώρο νεκροταφείου, ἔδωσε δίκαια τὸ δικαίωμα νὰ ταυτιστῆ ἡ ἔννοια τῶν κοινῶν τόπων μὲ τοὺς τοῦ κοινοῦ τάφους<sup>13</sup>. Ὁ Carratelli μάλιστα ὑποστήριξε πὼς «nei testi è designato di solito come κοινοὶ τάφοι e κοινοὶ τόποι o semplicemente τόποι»<sup>14</sup>.

Ἡ ἀπόλυτη ταύτιση τόπων και τάφων εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀθαίρετη.

Στὴν τρίτη ἐπιγραφή τῆς Βενετίας ἀναφέρεται κάποια τελετὴ, ποὺ γινόταν ἐπὶ τῶν τόπων και ποὺ φαίνεται νὰ εἶχε ἰδιαίτερη σημασία. Ὁ Carratelli ταυτίζοντας κι ἐδῶ<sup>15</sup> τὶς ἔννοιες ἐπὶ τῶν τάφων μὲ τὸ ἐπὶ τῶν τόπων συσχετίζει πολὺ σωστὰ τὴν ἐπιγραφή τῆς Βενετίας μὲ τὴν τέταρτη ἐπιγραφή, ποὺ βρέθηκε στὰ νεκροταφεῖα τῆς Ρόδου.

Ἀπὸ τὶς τρεῖς τελευταῖες ἐπιγραφές εἶναι φανερό πὼς οἱ τόποι αὐτοὶ συσχετίζονται ὅπωςδήποτε μὲ τοὺς χώρους τῶν τάφων τῶν ἐταιρειῶν και πρέπει νὰ ἐννοηθοῦν σὰν ἕνα εἶδος ἱερά τῶν νεκρῶν. Ἡ ἐπιγραφή τῆς Μαλάνας — ἂν και δὲν εἶναι βέβαιο πὼς ἀναφέρεται σὲ χώρους νεκροταφείων — προσθέτει, πὼς σὲ κάποιους τόπους ἐταιρειῶν ὑπῆρχαν κτήρια μὲ ἐπιπλα ἴσως, και πὼς οἱ τόποι αὐτοὶ εἶχαν ἀνάγκη ἀπὸ ἐπισκευές. Ἡ ἐπισκευὴ τῶν τόπων ὅμως θυμίζει ἕνα χωρίο τοῦ Διοδώρου πολὺ διαφωτιστικό. Γράφει, δηλαδή, ὁ Διοδῶρος (XX, 100,4), πὼς, ὅταν τελείωσε ἡ πολιορκία τοῦ Δημητρίου, οἱ Ρόδιοι «ἀνφοκοδόμησαν και τὸ θέατρον και τὰ πεπτωκότα τῶν τειχῶν και τῶν

10. AM 25 (1900) σ. 108.

11. RA (1864) X, σ. 462.

12. Ὁ. π. σ. 465.

13. Carratelli, Annuario SIA I - II (1939 - 40) σ. 193,8.

14. Σ' ἐπιγραφή ἀπὸ τὴν Ἐπίδαυρο ἡ σημασία τοῦ ὄρου κοινοὶ τόποι ταυτίζεται μὲ τὸ δημόσιοι τόποι ἢ δημόσια κτήρια. Ἐκεῖ πρόκειται γιὰ χώρο ἱεροῦ.

15. Ὁ. π. σ. 193,8.

ἄλλων τόπων τὸς καθηρημένους πολλῶ κάλλιον ἢ προϋπῆρχον». Ἐάν συσχετίσουμε τὸ χωρίο αὐτὸ μὲ τὸ ἄλλο τῆς ἀρχῆς τῆς πολιορκίας, ὅπου ὁ ἴδιος γράφει, ὅτι οἱ Ρόδιοι γκρέμισαν « τοῦ θεάτρου τὸν περίβολον καὶ τὰς πλησίον οἰκίας, ἔτι δὲ τῶν ἱερῶν ἔνια, τοῖς θεοῖς εὐξάμενοι καλλίονα κατασκευάσειν σωθείσης τῆς πόλεως (XX, 93,1) », δὲν ξέρω ποιὰν ἄλλη σημασία μπορούμε νὰ δώσουμε στὴ λέξη *τόποι*, πὺ εἶναι *καθηρημένοι* ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *ἀρχιτεκτονικὰ ὀργανωμένο χῶρο*, τὸ κάποιο ἱερό.

Βέβαια δὲ βγαίνει τὸ συμπέρασμα, πὺς οἱ *τόποι* τοῦ Διοδώρου καὶ οἱ *τόποι* τῶν ἐπιγραφῶν μας ταυτίζονται, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὅμως δὲ γίνεται νὰ προσπεράση κανεὶς τὸ χωρίο αὐτὸ τοῦ Διοδώρου, χωρὶς νὰ τὸ συσχετίση μὲ τοὺς *τόπους* τῶν ἐπιγραφῶν<sup>16</sup>.

Ἐπειδὴ δὲν ἔχουν δημοσιευθῆ ἀκόμη τὰ συμπεράσματα τῶν ἰταλικῶν ἀνασκαφῶν ἀπὸ τῆ μεγάλης νεκρόπολη τῆς Ρόδου, δὲν μπορεῖ κανεὶς, ἂν δὲν ἔχη δεῖ τὰ νεκροταφεῖα τῶν ροδιακῶν ἐταιρειῶν, νὰ καταλάβῃ καλὰ τὴ μορφή, τὸ χαρακτήρα, τὸ πλῆθος καὶ τὴν ποικιλία τους. Γενικὰ ὅμως μπορούμε νὰ ποῦμε πὺς ἕνας χῶρος ἰσοπεδωμένος, χωρισμένος ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη περιοχή μὲ δυνατὰ ὄρια — ριζιμιούς λαξευμένους βράχους τὶς πὺς πολλές φορὲς — ἀποτελεῖ τὸ χῶρο, ὅπου κατασκευάζονται οἱ τάφοι σκαμμένοι κάθετα ἢ ὀριζόντια μέσα στὸ μαλακὸ ροδίτικο βράχο ἢ στὴ γῆ<sup>17</sup>.

Ἐτσι δημιουργεῖται ἕνας χῶρος – τόπος, πὺς διαιρεῖται σὲ ἰδιαίτερα συγκροτήματα τάφων. Κάθε τέτοιο συγκρότημα ἀνήκει ἴσως σ' ἕνα κοινὸ, μίαν ἐταιρεία, καὶ ἀποτελεῖ « *τοὺς τοῦ κοινοῦ τάφους* » πὺς εἶδαμε στὶς πὺς πάνω ἐπιγραφές.

Δυστυχῶς ἀπὸ τὶς ἀνασκαφές πὺς ἔγιναν ὡς τώρα στὰ ροδίτικα νεκροταφεῖα δὲ λύθηκε, ἀνάμεσα στ' ἄλλα προβλήματα, καὶ τοῦτο πὺς προβάλλει τώρα, ἂν δηλαδὴ ὑπῆρχαν μέσα στὰ συγκροτήματα τῶν νεκροταφείων τῶν ἐταιρειῶν κτήρια γιὰ τὶς συγκεντρώσεις τῶν ἐταίρων καὶ γιὰ τὶς τελετές τους<sup>18</sup>. Ἐπὶ τὶς ἀνασκαφές ἐξ ἄλλου καὶ ἀπὸ τὰ τυχαῖα εὐρήματα μέσα στὴν πόλη εἶναι γνωστὲς ἑννέα ἐπιγραφές κοινῶν<sup>19</sup>, χωρὶς νὰ ὑπάρχῃ καμιά βεβαιότητα πὺς εἶχαν κάποια σχέση μὲ τὸ χῶρο, ὅπου βρέθηκαν. Καὶ ἀφοῦ βρίσκουμε συχνὰ ἐντοιχισμένα σὲ ὑστερορωμαϊκὲς κατασκευὲς κομμάτια ἀπὸ τεφροδόχες καὶ ἐπιτύμβιες πλάκες, τίποτα δὲ μᾶς πείθει, πὺς τέτοιοι *τόποι* συγκεντρώσεως τοῦ κοινοῦ μπορεῖ νὰ ὑπῆρχαν καὶ μέσα στὴν πόλη.

Ἐτσι, νομίζω πὺς εἶμαι πιστὸς στὰ μέχρι τώρα ἐπιστημονικὰ δεδομένα, ἂν καταλήξω στὸ συμπέρασμα, ὅτι οἱ *τόποι* τῆς ἐπιγραφῆς μας εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο, μερικὸ ἀρχιτεκτονικὰ διαμορφωμένοι χῶροι ( ἱερά ; ) στὴ νεκρόπολη μᾶλλον τῆς Ρόδου, ὅπου οἱ ἐταιρεῖες εἶχαν τὰ κοινὰ νεκροταφεῖα τους καὶ ἔκαναν « συνόδους » καὶ θρησκευτικὲς τελετές<sup>20</sup>.

16. Ἐπιγραφικὰ οἱ ροδιακὲς ἐταιρεῖες ἀρχίζουν τὸν 3ο αἰῶνα. Βλ. Carratelli, δ. π. σ. 193,8.

17. Στὸ Cl. Rh. I (1928), 52 εἰκ. 35 ὑπάρχουν μερικὰ στοιχεῖα. Βλ. καὶ A. Majuri, Nuova Silloge epigrafica 121, εἰκ. 1 καὶ γιὰ τὶς ὑπόγειες κατασκευὲς Dyggve, Lindos III, 1 σ. 247.

18. Σημειῶνω ἐδῶ πὺς μένει ἐντελῶς ἀνοικτὸ τὸ μεγάλο θέμα τί ρόλο ἐπαιζαν οἱ τόσο πολυάριθμες αὐτὲς ἐταιρεῖες — ὡς σήμερα ξέρομε 172 τέτοιες ἐταιρεῖες — στὴ γενικότερη ζωὴ τῆς Ρόδου. Τοῦτο τὸ λέω γιὰτὶ δὲν πιστεύω πὺς μόνο οἱ κοινὲς γιορτές, οἱ κοινὲς ταφές καὶ ἡ κοινὴ λατρεία μπορούν νὰ μᾶς ἱκανοποιήσουν, ὅταν ξέρομε πὺς ἡ πόλη ἔχει ἰδιαίτερη κρατικὴ ὑπηρεσία γιὰ τοὺς ξένους.

19. Ἐπιγραφές σχετικὲς μὲ κοινὰ, πὺς ἔχουν βρεθῆ μέσα στὴν πόλη: Carratelli, Annuario SIA I - II (1939 - 40) « Per la Storia dei κοινὰ in Rodi ἀριθ. 8, 11, 13, 15, 16. Καὶ Γρηγ. Κωνσταντινοπούλου, « Ἐπιγραφαὶ ἐκ Ρόδου » ΑΔ 18 (1963): Μελέται ἀριθ. 1, 2, 24, 52 καὶ αὐτὴ πὺς δημοσιεύομε ἐδῶ.

20. Τὴν ἔννοια ἐξ ἄλλου τοῦ κανονικὰ διαμορφωμένου χῶρου τὴ βρίσκομε μέσα στὴν πόλη τῆς

*Χρονολόγηση.* Έσωτερικό στοιχείο για τη χρονολόγηση της έπιγραφής μας έχει τον ιερέα *Σώδαμο*.

Άπο την έρευνα, που έχει κάνει ως σήμερα ή V. Grace, βγαίνει το συμπέρασμα πώς ό ιερεύς *Σώδαμος* είναι γνωστός άπο σφραγίδες ροδιακών άμφορέων, που χρονολογούνται πριν άπο το 225 π. Χ.<sup>21</sup>. Ό τύπος όμως της γραφής και ή μορφή τών γραμμάτων της έπιγραφής μας ταιριάζουν πιο πολύ με έπιγραφές του 2ου αι. π. Χ., παρά με έπιγραφές χρονολογημένες πάνω άπο το 225 π. Χ.

Θά μās διευκόλυνε πολύ, άν ή έπιγραφή μας μπορούσε νά χρονολογηθί, έστω προς τά τέλη του 3ου αιώνα, γιατί έτσι θά ήταν πιο εύκολος ό συνδυασμός της με τις έπισκευές, που έγιναν ύστερα άπο τον καταστρεπτικό σεισμό του 227/6 π. Χ. Δέ συμβαίνει όμως κάτι τέτοιο, γιατί ό τύπος της γραφής και ή μορφή τών γραμμάτων την κατεβάζουν πιο σίγουρα γύρω στα μέσα του 2ου π. Χ. αιώνα<sup>22</sup>.

ΓΡΗΓ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ρόδου. Ό ρήτωρ Αίλιος Άριστείδης γράφει στο Ροδιακό του ( XLIII, 3 ) ότι « ή άκρόπολις της Ρόδου ήτο πεδίων και άλλών μεστή » ( Βλ. 'Ι. Κοντή, Συμβολή εις την μελέτην της ρυμοτομίας της Ρόδου, σ. 4 και π. ). Ό Καρούζος άπόδωσε την έννοια του « πεδίου » με τη δική μας λέξη *ίσωμα* ( Χ. Καρούζου, Ρόδος, σ. 65 ). Ό Κοντής έρευνήσε τη διαμόρφωση όλης της περιοχής του σημερινού Μόντε Σμιθ ( ΠΑΕ 1952, σ. 551 κ.έ. ) και τη συσχέτισε με τη διαμόρφωση του χώρου που έπιανε όλη ή άρχαία πόλη. Άποκάλυψε έτσι, πώς σε όλη αυτή την περιοχή διακρίνονταν ως τά 1950, κι άκόμη σχεδόν ως σήμερα, μεγάλοι ίσιοι τετράγωνοι χώροι ( 'Ι. Κοντή, Διαίρεσις τών Θουρίων ΑΕ 1956, σ. 110 ), ταράτσες με διαστάσεις 201 × 201 μ. περίπου. Αύτά τά τετράγωνα *ισώματα* χωρίζονται σε μικρότερα παραλληλόγραμμα, που άρχίζοντας άπο την άκρόπολη της Ρόδου έφταναν, κατεβαίνοντας μαλακά χωρίς μεγάλες ύψομετρικές διαφορές, ως τη γύρω παραλία ( ΠΑΕ 1952, σ. 550 ).

Ό διαμόρφωση του χώρου σε ταράτσες, *ισώματα*, φαίνεται πώς έγινε κανόνας στη ροδιακή χωροδιάταξη και, με άνάλογες παραλλαγές και προσαρμογές στις έδαφικές διαφορές, ξεπέρασε τά τείχη της άρχαίας πόλης και άρχισε νά επεκτείνεται και στη νεκρόπολη της Ρόδου και άκόμη πάρα πέρα ( στα έλληνιστικά χρόνια ή ταρατσωτή διάταξη γνώρισε μεγάλες πραγματώσεις στη ροδιακή περιοχή, πρό πάντων δέ σκηνογραφικές διαμορφώσεις ( 'Ι. Κοντή, *Gnomon* ( 1963 ) σ. 399 ).

21. Βλ. πιο πάνω σημ. 4. Ό δ. Grace είχε την εύγενή καλοσύνη νά άπαντήση πρόθυμα, όπως πάντα, σε σχετικό έρώτημά μου, πώς ή χρονολόγηση που άναφέρει στην *Hesperia X*, σ. 144 μάλλον δέν είναι σωστή και ότι ό *Σώδαμος* άπο τά μέχρι τώρα συμπεράσματα πρέπει νά χρονολογηθί στο Late third quarter of the third Century B.C. Τή δ. Grace την εύχαριστώ και άπο έδώ θερμά.

22. Ό διαφορά της γραφής γίνεται αισθητή άν παραβάλουμε τις έπιγραφές 110 και 111 με τις 212 ως 216 του Lindos II, 1, άπο όπου φαίνεται πώς ή γραφή της δικής μας έπιγραφής ταιριάζει πιο πολύ με τις τελευταίες.

Ό έδώ πρέπει νά σημειώσω σα σχετικές με τη δική μας τις έπιγραφές : α ) στο IG 9, όπου γίνεται λόγος για « τάν άνοικοδομάν του τοίχου και τών μναμείων τών πεσόντων εν τῷ σεισμῷ » ( κανένας δέ χρονολόγησε αυτή την έπιγραφή και β ) στο *Annuario SIA VIII - IX* ( 1925 - 26 ) σ. 322,5, όπου γίνεται λόγος για όσους έδωσαν χρήματα « εις τάν έπισκευάν τών τάφων και του ύλικου » του κοινου, χωρίς ένδειξη πώς ή έπισκευή έγινε ύστερα άπο κάποια καταστροφή.

## ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

( Πί ν. 31 — 36· Παρένθ. Πί ν. Α' - Β' )

Στή Ρόδο υπάρχουν πέντε ἀμφιπρόσωπες εικόνες<sup>1</sup>: 1) **‘Οδηγήτρια και Άγιος Νικόλαος**. Βρέθηκε, κατά πληροφορία τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Ρόδου κ. Σπυρίδωνος, τὸ 1962, στὸ παλιὸ ὀστεοφυλάκιο τῆς ἐκκλησίας Εἰσόδια τῆς Παναγίας στὸ Νιοχώρι<sup>2</sup>. Παρουσιάστηκε στὴν Ἐκθεση Βυζαντινῆς Τέχνης Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς Ὁδηγήτριας<sup>3</sup>. Ἔχει σωζόμενες διαστάσεις 1.15 × 0,69 μ.

2) **Παντοκράτωρ και Σταύρωση**. Εἶναι τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὸ ὁμώνυμο μαράσι. Παρουσιάστηκε στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθεση<sup>4</sup>. Ἔχει διαστάσεις 1.29 × 0,83 μ.

3) **Ἐκθεση τῆς Παναγίας και Σταύρωση**. Εἶναι δεσποτικὴ στὸ τέμπλο τῆς Παναγίας στὴ Λίνδο<sup>5</sup>. Ἔχει διαστάσεις 1.22 × 0,81 μ.

4) **Ἐκθεση τῆς Παναγίας και Γέννηση τῆς Παναγίας**. Βρίσκεται στὴν ἐκκλησία Σταυρὸς τοῦ χωριοῦ Ἀπόλλωνα, στὸ προσκυνητάρι, στὸ νότιο τοῖχο δίπλα στὸ τέμπλο<sup>6</sup>. Ἔχει διαστάσεις 0,78 × 0,59 μ.

5) **Κοίμηση τῆς Παναγίας και σταυρὸς με τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους**. Βρίσκεται ἐπίσης στὸ τέμπλο τῆς Παναγίας στὴ Λίνδο. Ἔχει διαστάσεις 1.31 × 0,77 μ.

Στὴν ἐργασία αὐτὴ ἐξετάζεται μόνον ἡ πρώτη εἰκόνα, τῶν Εἰσοδίων. Οἱ ἄλλες, ποὺ θὰ μελετηθοῦν χωριστὰ, ἀναφέρονται ἐδῶ, γιὰτὶ ἀνήκουν στὴν ἴδια κατηγορία τῶν ἀμφιπρόσωπων εἰκόνων. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὸ κι οἱ πέντε βρίσκονται στὴ Ρόδο· μάλιστα σ' ἕναν ἀριθμὸ ποὺ δὲν εἶναι διόλου ἀσήμαντος γιὰ ἕνα νησί ποὺ βρισκόταν μακριὰ ἀπὸ τὸ κέντρο καὶ ποὺ δὲν εἶναι πολλὰ ἀκόμη γνωστὰ γιὰ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ φυσιογνωμία του. Ὑστερα, ὅπως διαπιστώνεται ἀπὸ τὴ θέση τους — εἰκόνες τῆς Λίνδου —

1. Στὴν ὑπόλοιπη Δωδεκάνησο ἔγινε μικρὴ ἔρευνα, χωρὶς ἀποτέλεσμα. Μόνον στὴ Νίσυρο, ὅπως μετὰ πληροφορήσε ο Ἐφορος Ἀρχαιοτήτων κ. Γρηγ. Κωνσταντινόπουλος, ὑπάρχει μιὰ μικρὴ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα, ποὺ δὲν μπόρεσα νὰ δῶ. Ὑστερα καὶ στὴ Ρόδο, καθὼς, γιὰ διάφορους λόγους, ἡ ἔρευνα δὲν ἦταν πολὺ συστηματικὴ, δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑπάρχουν κι ἄλλες εἰκόνες.

2. Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πέντε μαράσια, τοὺς συνοικισμοὺς ποὺ ἀναπτύχθηκαν στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας ἔξω ἀπὸ τὴν τειχογυρισμένη μεσαιωνικὴ πόλη. Βλ. Χ. Ι. Καρούζου, Ρόδος, 1949, σ. 61.

3. Σχετικὸ λήμμα εἶναι στὸν κατάλογο τῆς ἐκθέσεως, Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, Ἀθήναι 1964, σ. 221 ἀριθ. 216. D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi*, München 1965, σ. 318 ἀριθ. 35.

4. Βυζαντινὴ Τέχνη, συμπλήρ. σ. 12 ἀριθ. 713. D. Pallas, ἔ.ἀ. σ. 317 ἀριθ. 33.

5. Ἄ. Ὁρλάνδου Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τ. ΣΤ' 2 (1948) σ. 211. Δὲν ἀναφέρει ὅτι εἶναι ἀμφιπρόσωπη. D. Pallas, ἔ.ἀ. σ. 317 ἀριθ. 32.

6. P. Lojacono, *Pitture parietali bizantine rodiate*, *Atti dell' VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Roma 1953, τ. Β', σ. 181. Δὲν ἀναφέρει ὅτι εἶναι ἀμφιπρόσωπη.



ή συμπεραίνεται από τις διαστάσεις τους — οι υπόλοιπες — είναι μάλλον όλες δεσποτικές.

Οι τελευταίες είναι σε εκκλησίες νεώτερες, που χτίστηκαν ή ανακαινίστηκαν το 18ο ή 19ο αιώνα στον τύπο της βασιλικής με καμάρες των Ἁγίων Ἀναργύρων και στον ντόπιο ρυθμό με νευρωτά σταυροθόλια, ίσως από επίδραση της ιπποτικής ύστερο-γοθτικής ἀρχιτεκτονικής — των Εἰσοδίων και τοῦ Σταυροῦ, ὅπως χτίζονται οι ἐνοριακές εκκλησίες στη Ρόδο και στ' ἄλλα νησιά<sup>7</sup>.

Οἱ ἀμφιπρόσωπες εἰκόνες ἔτσι, μεταφερμένες ἀπὸ τις παλιότερες ἢ ἀπὸ ἄλλες εκκλησίες δὲ βρῆκαν θέση στὰ καινούρια τέμπλα. Καὶ μόνο ἡ εἰκόνα στ' Ἀπόλλωνα πήρε τιμητικὴ θέση στὸ προσκυνητᾶρι στὸν νότιο τοῖχο, ὅπου εἶναι συνήθως ἡ εἰκόνα πὸ στ' ὄνομά της τιμᾶται ἡ ἐκκλησία. Τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων ἦταν ἀκουμπισμένη με ἄλλες στὸν τοῖχο τοῦ ἱεροῦ, πίσω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα, σὰ σὲ πρόχειρο σκευοφυλάκιο, καὶ τῶν Εἰσοδίων ἦταν στὸ ὀστεοφυλάκιο, ὅπου βάζουν ὄσες εἶναι κατεστραμμένες καὶ τις ἔχουν γιὰ ἄχρηστες.

Ἀπὸ τις πέντε εἰκόνες μόνο οἱ Ὁδηγήτριες τῆς Λίνδου καὶ τ' Ἀπόλλωνα λιτανεύονται. Μάλιστα τῆς Λίνδου λατρεύεται ἰδιαίτερα τὴν Τρίτη τῆς Λαμπρῆς, σύμφωνα μ' ἓνα ντόπιο ἔθιμο, ἀνθρωποὶ τοῦ χωριοῦ τὴ σηκώνουν στὸν ὄμο τους καὶ τὴ γυρίζουν ἀπὸ σπῖτι σὲ σπῖτι, νὰ τὰ εὐλογήσῃ. Ἀκόμη τὴ θεωροῦν θαυματουργὴ καὶ τὴ βγάζουν ἀπὸ τὸ τέμπλο, κάθε πὸ θὰ τὴ ζητήσουν σὲ σπῖτι πὸ ἔχουν ἄρρωστο. Τὴν ἴδια μέρα τῆς Λαμπρῆς γυρίζουν καὶ τὴ σύγχρονή της εἰκόνα τοῦ Παντοκράτορα<sup>8</sup>, ἀπὸ τὸ ἴδιο τέμπλο, καὶ τὴ νεώτερη τοῦ Προφήτη Ἡλία<sup>9</sup>.

Κι οἱ δύο εἰκόνες ἔχουν ξύλινη, μακριὰ λαβή, δεμένη με σίδερα ἢ καρφωμένη στὴν πίσω πλευρά, ὅπως ἔχουν καὶ πολλὲς μεταγενέστερες εἰκόνες τῆς Ρόδου πὸ λιτανεύονται. Στὴν Ὁδηγήτρια τῆς Λίνδου ἡ λαβὴ κρύβει μέρος ἀπὸ τὴ Σταύρωση, ἄρα εἶναι μεταγενέστερη, καὶ τ' Ἀπόλλωνα εἶναι ζωγραφισμένη με ἀπλὸ γεωμετρικὸ σχέδιο στὰ χρόνια πὸ ἐπιζωγραφίστηκε, ὅπως φαίνεται, ἡ Γέννηση τῆς Παναγίας. Οἱ υπόλοιπες, ἐκτὸς ἀπὸ τῶν Εἰσοδίων, πὸ εἶναι κατεστραμμένη στὸ κάτω μέρος, δὲν ἔχουν σημάδια πὸ νὰ δείχνουν πὸς τις κρατοῦσαν στὶς λιτανεῖες.

#### ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Στὴν πίσω ὄψη τῆς εἰκόνας ὑπῆρχαν δύο στρώματα καὶ τὰ δύο με παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Οἱ παραστάσεις θὰ ἐξεταστοῦν με χρονολογικὴ σειρὰ καὶ θὰ ἀναφέρονται σὰν πρῶτος— ὁ παλιότερος — καὶ δεύτερος Ἁγιος Νικόλαος<sup>10</sup>.

Ἡ προετοιμασία τοῦ ξύλου εἶναι καὶ στὶς δύο πλευρὲς ὁμοία γύψωμα σὲ ἄσπρο ὑφα-

7. Ἁ. Ὁρλάνδου, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ρόδου, ABME τ. ΣΤ' 1, σ. 107 - 108.

8. Ἐ.ἀ. τεύχ. 1, σ. 211.

9. Lindos III : II, Ejnar Dyggve, Le sanctuaire d'Athana Lindia et l'architecture lindienne, σ. 536, εἰκ. XIV, 11.

10. Ὅταν διαπιστώθηκε στὸ ἐργαστήριο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ὅτι ὁ πρῶτος ἅγιος σωζόταν σὲ σημαντικὴ ἐπιφάνεια, ἀποφασίστηκε νὰ ἀφαιρεθῇ τὸ μεταγενέστερο στρώμα. Τελικὰ, παρὰ τις προσπάθειες, δὲν μπόρεσε νὰ σωθῇ ἀπ' αὐτὸ οὔτε μικρὸ μέρος, γιὰ τὴ ἐπιζωγράφηση ἦταν με τέτοιο τρόπο πὸ κάθε ἀπόπειρα ἦταν ἐπικίνδυνη.

Στὴν παράσταση τῆς Ὁδηγήτριας δὲν διαπιστώθηκε ἐπιζωγράφηση. Ὁ καθαρισμὸς καὶ ἡ στερέωση τῆς εἰκόνας, καθὼς καὶ τῆς εἰκόνας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων ἔγιναν ἀπὸ τὸν ζωγράφου - συντηρητῆ κ. Τάσο Μαργαριτῶφ, τὴν κ. Φλ. Καλαμάρα καὶ τὸν κ. Στ. Παπαγεωργίου.

σμα, μάλλον από λινάρι, με ίδιο φάδι στημόνι. Το βάθος και οί φωτοστέφανοι είναι με φύλλα χρυσοῦ ἀπλωτά. Στοιχ φωτοστέφανους και στα φορέματα ὑπῆρχαν τρύπες και καρφιά, που δείχνουν πῶς ἦταν σκεπασμένα με μετάλλινα καλύμματα.

Ἡ διατήρηση τῆς εἰκόνας εἶναι μέτρια, σχεδόν κακή. Οἱ ζωγραφισμένες ἐπιφάνειες ἔχουν φθορῆ πολύ, ὅμως τὰ ἀπολεπισμένα ἢ κατεστραμμένα ὡς τὸ ξύλο κομμάτια, που πιάνουν μεγάλη ἔκταση στοῦ σύνολο — κυρίως στὴν πλευρὰ τοῦ Ἁγίου Νικολάου — εἶναι εὐτυχῶς τὸ περισσότερο σὲ δευτερότερα σημεῖα και τὰ πρόσωπα εἶναι ἀπείραχτα στοῦ μεγαλύτερο μέρος τους. Ἔτσι ἡ ὄψη τῶν μορφῶν δὲν ἀλλοιώνεται οὐσιαστικά ἀπὸ τὶς φθορές, που γεννᾶνε κι ἕνα αἶσθημα θαυμασμοῦ, γιὰ τὸ τί θὰ ἦταν στὴν ἀρχὴ ἡ εἰκόνα. Τὸ ξύλο εἶναι πολὺ σκεβρωμένο και καταφαγωμένο ἀπὸ τὸ σαράκι και λείπουν μεγάλα κομμάτια του στὶς ἄκρες, πιὸ μεγάλα στοῦ κάτω μέρος. Ἀπὸ τὸ πλαίσιο, που εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο, κομμένο λοξά, μένει μόνο ἐπάνω ἕνα μέρος.

Οἱ στενὲς πλευρὲς εἶναι λείες, ἐνῶ ἀπὸ τὶς μορφὲς τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας και τῶν ἀγγέλων, που εἰκονίζονται σὲ μικρὴ κλίμακα στὶς ἄκρες τῶν παραστάσεων, λείπει παραπάνω ἀπὸ τὸ μισό τους σὲ πλάτος. Εἶναι φανερό πῶς ἔκοψαν, γιὰ νὰ στενέψουν, στὰ πλάγια τὴν εἰκόνα, με τὸ σκοπὸ νὰ τὴν ταιριάξουν, πολὺ πιθανό, στοῦ δεσποτικὸ διάχωρο ὑστερώτερου τέμπλου. Ὅχι πάντως τῆς Παναγίας τῶν Εἰσοδίων, γιὰ τὸ πλάτος που ἔχει τὸ προορισμένο γιὰ τὴν Παναγία δεσποτικὸ ἄνοιγμα τοῦ τέμπλου τῆς ἐκκλησίας, 0,845 μ., δὲν συμφωνεῖ με τὸ σωζόμενο πλάτος τῆς εἰκόνας.

Αὐτὸ ὕστερα θὰ ἔγινε μετὰ τὴν ἐπιζωγράφηση τοῦ Ἁγίου, γιὰ τὴν εἰκόνα με τέτοια ἐπιμονὴ και προσοχὴ δουλεμένη ἢ δευτέρη μορφὴ του, ὥστε φαίνεται ἀπίθανο πῶς ὁ ζωγράφος του δὲν ἔπιασε νὰ ζωγραφίσῃ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ, πιὸ μέσα, ὀλόκληρες τὶς μορφὲς τοῦ Χριστοῦ και τῆς Παναγίας, γιὰ νὰ ὀλοκληρώσῃ τὴ σύνθεση.

Τὰ στοιχεῖα που ὑπάρχουν γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς εἰκόνας στοῦ ἀρχικὸ της μέγεθος εἶναι τὰ μέρη που λείπουν ἀπὸ τὶς παλινὲς μορφὲς κι ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, και τὸ πλαίσιο, που ἐπειδὴ δὲν ἔχει τελείωμα ἦταν ἴσως πλατύτερο ἀπὸ τὸ σωζόμενο 0,045 μ., ἴσως 0,06 μ. ὅπως σὲ ἀνάλογες εἰκόνες. Μ' αὐτὰ τὰ δεδομένα μπορούμε νὰ υποθέσουμε πῶς οἱ πρῶτες διαστάσεις της θὰ ἦταν τουλάχιστον  $1.26 \times 0,88$  μ.

#### Α'. Ἡ Ὁδηγήτρια ( Πί ν. 31 – 33· Παρένθ. Πί ν. Α' ).

Ἡ Παναγία ἔχει τὸ δεξι χέρι σὲ σχῆμα δεήσεως. Ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ με πλάγια κίνηση και κρατεῖ με τὸ χαμηλωμένο ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητάριο, ἀκουμπισμένο στοῦ πόδι. Οἱ δύο ἄγγελοι στὶς ἄκρες – σώζεται καλύτερα ὁ δεξιὸς ( Πί ν. 33 ) — εἰκονίζονται σὲ στάση τριῶν τετάρτων, ὡς τὴ μέση. Δεξιά, ἀνάμεσα στοῦν ἔνσταυρο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ και στοῦν ἄγγελο εἶναι τὸ μονόγραμμα IC, με χρυσὰ γράμματα και συμπληρωματικὰ στοιχεῖα σὲ κόκκινο κύκλο, και ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Παναγία σώζονται τὸ Δ και μέρος τοῦ Η ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ*. Στοῦ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας ὑπάρχουν τέσσερα στρογγυλὰ σημάδια, χαραγμένα με ἀνθίβολο — στοῦ ἕνα μάλιστα φαίνονται στοῦ περίγραμμά του και κανονικὲς τρύπες ἀπὸ καρφιά — μάλλον ἀχνάρια ἀπὸ κομήματα τοῦ μετάλλινου φωτοστέφανου<sup>11</sup>.

11. Ἀνάλογα σημάδια ὑπάρχουν στοῦ μαφόριο τῆς Τριχερούσας τοῦ Χελανδαρίου. Βλ. Sv. Radojić, Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, τ. V ( 1956 ) εἰκ. 15.



Ἀμμετρόσπη εἰκόνα Ρόδου : α - β. Ἡ Ὀδηγήτρια καὶ λεπτομέρεια αὐτῆς

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ

Ἡ Παναγία φορεῖ βαθυκάστανο πρὸς τὸ μενεξεδὶ μαφόριο μὲ σκοτεινότερες, στὸ ἴδιο χρῶμα, πλατιῆς πτυχές, μὲ τὸ συνηθισμένο χρυσὸ κόσμημα στὸ κεφάλι καὶ ἴχνη χρυσοῦ, μᾶλλον ἀπὸ τὸ δεῦτερο στὸν ὄμο. Στὴν ἄκρη τοῦ χεριοῦ φαίνεται τὸ γαλάζιο φόρεμα καὶ στὸ κεφάλι, κάτω ἀπὸ τὸ μαφόριο, ὅμοια γαλάζιο τὸ μαντίλι<sup>12</sup>. Οἱ παρυφές εἶναι κεραμιδιές μὲ χρυσές παράλληλες γραμμές, προοπτικὰ μειωμένες ἀπὸ ἕξι ὡς τρεῖς.

Τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ ἔχει ζεστὸ κεραμιδιῶν χρῶμα μὲ χρυσές γραμμές σ' ὅλη τὴν ἐπιφάνεια, ποὺ σφηνώνονται σὲ ἀκτινωτοὺς σχηματισμοὺς ἀνάμεσα στὶς σκοτεινότερες πτυχές του. Τὸ « σημεῖον » (clavus) καὶ ἡ πλατιά γραμμὴ ποὺ ξεχωρίζει τὸ δεξιὸ χέρι ἀπὸ τὸ σῶμα εἶναι βαθυγάλαζα, ἐνῶ ἡ παράλληλη γραμμὴ ποὺ ξεχωρίζει τὸ μέρος τοῦ ρούχου ποὺ ἔρχεται ἀπὸ πίσω καὶ τυλίγει τὸν ἀριστερό του ὄμο μὲ τὸ χέρι ἔχει τὸ κεραμιδιῶν χρῶμα τῶν πτυχῶν.

Τὰ πρόσωπα, ποὺ εἶναι ὅμοια πλασμένα, δὲν μοιάζουν ἰδιαίτερα φυσιογνωμικά. Τῆς Παναγίας ἔχει σχῆμα ὠοειδές καὶ τὰ χαρακτηριστικά, συμμορφωμένα στὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα, εἶναι σχεδιασμένα μὲ ἀνοιχτὲς καμπύλες καὶ εὐθεῖες γραμμές γύρω ἀπὸ τὸν κατακόρυφο ἄξονα, ποὺ τὸν στηρίζει ἡ ἴσια μύτη. Στὸ στρογγυλεμένο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ οἱ καμπύλες εἶναι πιὸ κλειστές, ταιριαστά μὲ τὴν παιδικὴ μορφὴ, καὶ οἱ ὄγκοι ζωηρότεροι. Ἀνάλογα εἶναι σχεδιασμένα τὰ χέρια.

Τὸ πλάσιμο εἶναι καθαρὰ ζωγραφικὸ, χωρὶς γραμμικὰ περιγράμματα. Ὁ προπλασμός, σὲ χρῶμα μέτριο καστανὸ πρὸς τὸ καφέ, περιορίζεται στὶς ἄκρες καὶ στὴ σκιά τῶν χαρακτηριστικῶν, ἐνῶ τὸ φῶς ποὺ πέφτει ἀπὸ μπροστὰ κι ἐπάνω, δίνει πλατιῆς ἐπιφάνειες στὸ χρῶμα τῆς ἀνοιχτῆς ὄχρας. Ἐλαφρὸ κόκκινο ἀπλώνεται στὰ μάγουλα καὶ στὴν ἄκρη τῆς μύτης καὶ συμπληρώνεται μὲ πράσινο - λαδί στὶς σκιές, στὶς ἄκρες. Ἡ σχέση τῶν φωτισμένων μὲ τὰ σκιερὰ μέρη εἶναι ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῶν μορφῶν τῆς παραστάσεως.

Τὰ χρώματα εἶναι διαλυμένα σὲ λεπτές γραμμές, ποὺ ἀνοίγονται ἀκτινωτές, πρὸς τὴν περιφέρεια στὰ μάγουλα τῆς Παναγίας καὶ ἀπλώνονται μὲ ἀνοιχτὲς καμπύλες στὰ ὑπόλοιπα φωτεινὰ καὶ σκιασμένα μέρη. Ὑστερα, ζωηρὲς καὶ εὐκαμπτες ἄσπρες γραμμές φωτίζουν τὰ σημεῖα ποὺ προεξέχουν καὶ γίνονται πλατιῆς πινελιῆς στὸ χέρι τῆς Παναγίας καί, μὲ ἄδρὸ ἀνατομικὸ πλάσιμο, στὴ μύτη τοῦ παιδιοῦ.

Τὰ γνωρίσματα αὐτῆς τῆς τεχνικῆς<sup>13</sup> : Τὸ πλάσιμο μὲ τὰ χρώματα ἀπλωμένα σὲ γραμμές, περιγράμματα ἀκαθόριστα βυθισμένα στὴν ὅμαλὴ διαβάθμιση ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, φυσικὰ φωτισμένες ἐπιφάνειες καὶ ζωηρὰ φῶτα ἔχουν ὅμοια ἢ μὲ μετριασμένες τίς φωτεινές γραμμές ὁ Ἅγιος Γεώργιος τῆς Μυτιλήνης<sup>14</sup>, οἱ ἀμφιπρόσωπες Εὐαγγελισμὸς καὶ Ψυχοσώστρια<sup>15</sup>, Ὁδηγήτρια καὶ Σταύρωση<sup>16</sup> τῆς Ἀχρίδας, ὁ Ἅγιος Γεώργιος

12. Τὸ γαλάζιο, λίγο πιὸ ἀνοιχτό, δείχνει τὴν ἴδια σύνθεση καὶ ποιότητα μὲ τὸ ὠραῖο γαλάζιο στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας στὴ Σταύρωση ἀριθ. 169 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Βυζαντινὴ Τέχνη, εἰκ. 186.

13. Μ. Γ. Σωτηρίου, Παλαιολόγειος εἰκῶν τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, τ. Α' (1959), Ἀθῆναι 1964, σ. 81 - 82 καὶ 84 - 86.

14. Βυζαντινὴ Τέχνη, εἰκ. 236.

15. D. Talbot - Rice, Art Byzantin, Paris - Bruxelles 1959, πίν. XLI - XLIII. V. Djurić - Sv. Radojčić, Ikone de Yougoslavie, Belgrade 1961, πίν. XVII - XXI καὶ Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, München 1962, πίν. 18 - 23.

16. Djurić - Radojčić, ἔ.ἀ. πίν. IV - VI καὶ Felicetti - Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten - Lausanne 1956, πίν. 54, 55 καὶ 89 Α.

της Παναγίας Τρυπητής στο Αίγιο<sup>17</sup>, ή 'Οδηγήτρια του Χελανδαρίου<sup>18</sup>, ο Παντοκράτωρ και ή 'Οδηγήτρια του 'Ελληνικού 'Ινστιτούτου της Βενετίας<sup>19</sup>, ή άμφιπρόσωπη Τριχερούσα και "Άγιος Νικόλαος του Χελανδαρίου<sup>20</sup>, ή 'Οδηγήτρια του Pimen<sup>21</sup> και ο άρχάγγελος Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου<sup>22</sup>.

Θαυμάσια πλασμένη ή 'Οδηγήτρια μοιάζει περισσότερο στην τεχνική και στα χρώματα με την παλιότερη άμφιπρόσωπη Εθαγγελισμός και Ψυχοσώστρια της 'Αχρίδας και με τον άρχάγγελο Μιχαήλ, που είναι πολύ μεταγενέστερός της, όπως δείχνουν κι οί πυκνές, πιό άτονες και ψυχρές γραμμές.

Τεχνοτροπικά ή παράσταση συνδέεται με έργα επίσης της παλαιολόγιας ζωγραφικής, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, που χρονολογούνται στα τέλη του 13ου κι ως τα τέλη του 14ου αιώνα.

Σημαντική είναι ή σχέση της πρώτα με τα ψηφιδωτά και τις τοιχογραφίες στο καθολικό και στο παρεκκλήσι της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη. 'Εκτός από γενικές ομοιότητες, όπως είναι οί καλοκαμωμένες μορφές με τó εθγενικό σχήμα, τó άρχοντικό στήσιμο, τó μνημειακό χαρακτήρα και την ήρεμη έκφραση, είναι πολλές κι οί ιδιαίτερες φυσιογνωμικές λεπτομέρειες που τή φέρνουν κοντά στο Καχριέ.

Στήν Παναγία από τή Δέηση<sup>23</sup>, στή Χώρα του 'Αχωρήτου<sup>24</sup>, στήν 'Ελεούσα<sup>25</sup>, στή Βλαχερνίτισσα του δυτικού τρούλλου<sup>26</sup> και στή Βλαχερνίτισσα του έξωνάρθηκα<sup>27</sup>, στήν Παναγία από τήν Δευτέρα Παρουσία<sup>28</sup>, στήν Εθα από τήν εις "Αδου Κάθοδο<sup>29</sup> και στόν άγγελο από τó "Ονειρο του 'Ιακώβ<sup>30</sup> βρίσκομε τó ήρεμο πρόσωπο της Παναγίας με τις λείες επιφάνειες και από τή μιá στήν άλλη από τις παραπάνω μορφές τά κανονικά, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του : Τά όμορφα μάτια, τó στόμα και τή λεπτή μύτη με τή διχαλωτή βάση· τή σκιά άνάμεσα στα φρύδια, που γέρνουν μαλακά προς τις άκρες, παράλληλα με τó χαμηλωμένο επάνω βλέφαρο· τή καθαρή φωτεινή γραμμή που όρίζει με καμπύλο γώνιασμα στόν κανθό τó κάτω βλέφαρο και τó σωστά φωτισμένο πρόσωπο με τ' άκαθόριστα περιγράμματα και τά ζωνρά φώτα. Μεγαλύτερη είναι ή ομοιότητα με τήν Παναγία από τήν ψηφιδωτή Δέηση. 'Ο Χριστός με άνάλογα κανονικά χαρακτηρι-

17. Βυζαντινή Τέχνη, εικ. 238.

18. Στ. Πελεκανίδη, 'Η φορητή εικόν της 'Οδηγήτριας της Μονής Χελανδαρίου, ΑΕ (1953 - 1954) μέρος Β', 'Αθήνα 1958, σ. 78 εικ. 1. και Sv. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei, εικ. 4.

19. M. Chatzidakis, Ikonés de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellenique de Venise, Venise 1962, πίν. 1 και 3, εικ. 4.

20. Sv. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei, εικ. 15 και 16 και Ikonen aus Serbien und Makedonien, πίν. 47.

21. D. Talbot Rice, Art Byzantin, πίν. XLIV και 193.

22. Μ. Γ. Σωτηρίου, ξ.ά. σημ. 13 και A. Grabar, Byzance, Paris 1963, σ. 173.

23. P. Underwood, Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul, Dumbarton Oaks Papers, τ. XII (1958) εικ. 18.

24. 'Ε.ά. εικ. 17.

25. P. Underwood, Second preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul, Dumb. Oaks Papers, τ. XI (1957) εικ. 51.

26. P. Underwood, First prelim. Report, DOP τ. IX - X (1955 - 1956) εικ. 88 και 89.

27. 'Ε.ά. σημ. 23, εικ. 12.

28. P. Underwood, Third prelim. Report, DOP τ. XII, εικ. 6.

29. 'Ε.ά. σημ. 26, εικ. 69.

30. 'Ε.ά. σημ. 25, εικ. 41.

στικά, τὸ ψηλὸ μέτωπο, τὸ καλοσχεδιασμένο αὐτί, μετὰ τὴ δροσερὴ ὄψη τοῦ μοιάζει ἄρκετὰ μετὰ τὸ παιδί τῆς Ἐλεούσας καὶ τῆς Βραχερνίτισσας.

Σημαντικὴ ὁμοιότητα ἔχει ἡ Παναγία τῆς Ρόδου καὶ μετὰ τὴ θαυμάσια ψηφιδωτὴ Παναγία ἀπὸ τῆ Δέηση τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>31</sup>. Τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, οἱ ἀποστάσεις ποὺ κρατοῦν τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ· τὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ μάτια μετὰ τὰ φρύδια, ἡ μύτη καὶ τὸ στόμα λιγότερο· ἡ σταθερὴ γραμμὴ στὸ κάτω βλέφαρο, ἡ διχάλα στὴ βάση τῆς μύτης καὶ ἡ σκιά ποὺ σμίγει τὰ φρύδια εἶναι στοιχεῖα ποὺ δείχνουν πὼς ἡ τρυφερὴ Παναγία τῆς Ἁγίας Σοφίας καὶ ἡ ὀριμότερη Ὁδηγήτρια ἀνήκουν στὸν ἴδιο τύπο μορφῆς καὶ, μετὰ τὸ χρόνο ποὺ τὶς χωρίζει, στὴν ἴδια σχολή. Τεχνοτροπικὰ γνωρίσματα συνδέουν τὴν Ὁδηγήτρια καὶ μετὰ μορφῆς ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης<sup>32</sup>.

Ἔστερα βρίσκομε συγγένεια μετὰ τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά. Ἡ Παναγία ἀπὸ τὴ Γέννηση<sup>33</sup> καὶ τὸν Εὐαγγελισμό<sup>34</sup> ἔχει τὸ σχῆμα, τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν εὐγένεια τῆς Ὁδηγήτριας, τὰ σκιοφωτισμένα περιγράμματα καὶ τὸ διάφανο φωτισμὸ, ποὺ θαμπώνει μετὰ τρόπο μεταφυσικὸ τὰ πρόσωπα. Καὶ τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο<sup>35</sup> ἔχει τὶς πυκνὲς χρυσῆς γραμμὲς πάνω στὰ ἴδια χρώματα καὶ ἀνάλογα σχηματικὴ ὄψη μετὰ τὸ ἱμάτιο τοῦ παιδιοῦ.

Ἀπὸ τὶς φορητὲς εἰκόνες ἔχουν τεχνοτροπικὲς ἢ ἀπλὰ μορφικὲς ὁμοιότητες μετὰ τὴν παράσταση ἢ ἀμφιπρόσωπη Εὐαγγελισμὸς καὶ Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρίδας<sup>36</sup>, οἱ Ὁδηγήτριες τοῦ Παλέρμου<sup>37</sup>, τῆς Ἀχρίδας<sup>38</sup>, τοῦ Χελανδαρίου<sup>39</sup>, τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἀριθ. 177<sup>0</sup> καὶ τοῦ Λέσνοβο<sup>41</sup>, καθὼς καὶ ἡ Περίβλεπτος τῆς Ἀχρίδας<sup>42</sup>.

Πιο κοντινὴ τεχνοτροπικὰ εἶναι ἡ ἀμφιπρόσωπη Εὐαγγελισμὸς καὶ Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρίδας. Εἶναι παρόμοια τὰ χρώματα ποὺ πλάθουν τὰ πρόσωπα<sup>43</sup>, οἱ ἀναλογίαι ἀνάμεσα στὰ φωτεινὰ καὶ σκιερὰ μέρη καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ, τὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ καστανὰ μάτια καὶ τὸ στόμα. Ἡ Παναγία ἔχει ἀνάλογα σοβαρὴ ὄψη μετὰ τὴν Ψυχοσώστρια καὶ μετὰ τὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τὸ ἴδιο μαλακότερο πέρασμα ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά καὶ τὶς γραμμὲς στὸ μέτωπο, ποὺ ἀντὶ νὰ παρακολουθοῦν τὰ φρύδια, καθὼς συνήθως, φεύγουν λοξὰ πρὸς τὰ πάνω — πειθαρχημέναι ἀπὸ τὴν ἰσόρροπη σχέση τους μετὰ τὶς ἄλλες φυγόκεντρος γραμμὲς — ἔτσι ποὺ δίνουν μιὰν ἀνησυχία, σημάδι ζωῆς, στὸ πρόσωπο καὶ φαινομενικὸ ὕψος στὸ μισοκρυμμένο ἀπὸ τὸ μαφόριο μέτωπο. Ὁ Χριστός,

31. D. Talbot Rice, *Art Byzantin*, πίν. XXV καὶ Th. Whittemore, *The mosaics of Haghia Sophia at Istanbul*, μέρος IV, Oxford 1952, πίν. XXIII.

32. Ἀ. Εὐγγουλοῦ, *Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα 1964, πίν. 14, 26 πίν. 37, 69 πίν. 53, 104 πίν. 73, 144 καὶ πίν. 92, 183 καὶ 184.

33. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 118 καὶ A. Grabar, *Byzance*, σ. 165.

34. Millet, πίν. 116, 3.

35. Ἐ.ἀ. πίν. 116,2.

36. Ἐ.ἀ. σημ. 15.

37. Felicetti – Liebenfels, πίν. 72.

38. Ἐ.ἀ. πίν. 89A καὶ Djurić – Radojčić, *Ikônes de Yougoslavie*, πίν. IV.

39. Ἐ.ἀ. σημ. 18.

40. Γ. Α. Σωτηρίου, *Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Ἀθήναι 1932, εἰκ. 32.

41. Sv. Radojčić, *Die Serbische Ikonenmalerei*, εἰκ. 18.

42. Felicetti – Liebenfels, πίν. 90 καὶ Djurić – Radojčić, πίν. X.

43. Djurić – Radojčić, σ. 91 - 92, ἀριθ. 14.

πιό ανάλαφρη μορφή, πλησιάζει αντίστοιχα τὸν ἄγγελο καὶ τὴν Ψυχοσώστρια, μὲ τὶς ἡμικυκλικὲς γραμμὲς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ τὸ πλαστικὸ ἀνασήκωμα τοῦ πηγουνιοῦ.

Ἐνάλογες λοξὲς γραμμὲς στὸ μέτωπο ἔχει κι ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ στὸ Χελανδάρη<sup>44</sup>, ποὺ μοιάζει στὴν τεχνικὴ καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια, εἶναι ὅμως φανερά μεταγενέστερός της, ὅπως δείχνουν ὁ σκληρότερος φωτισμός, τὰ τσακίσματα τῶν πτυχῶν καὶ ἡ τραχύτερη δουλειά.

Μοιάζει ἐπίσης ἡ Ὁδηγήτρια στὰ χρώματα, στὸ χαρακτήρα καὶ σὲ μερικὲς μορφὲς μὲ τὸν Ἀρχάγγελο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἐνῶ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια ἀριθ. 177 ἔχει ὅμοιο τὸ σχῆμα τοῦ λαιμοῦ καὶ σημαντικὰ ἀνάλογο τὸ ὕφος, ποὺ διαβαθμίζεται ἀπὸ αὐστηρὸ καὶ ἱερατικὸ στὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου σὲ σοβαρὸ καὶ ἐπίσημο στὴν παράσταση τῆς Ρόδου.

Κάποια σχέση ὑπάρχει καὶ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια καὶ τὴν Τριχερούσα τοῦ Χελανδαρίου, τὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας καὶ τὴν Ὁδηγήτρια τοῦ Λέσνοβο. Ἡ ὁμοιότητα εἶναι μεγαλύτερη μὲ τὴν Ὁδηγήτρια τοῦ Χελανδαρίου, δροσερότερη καὶ χρονικὰ προγενέστερη μορφή, καὶ μὲ τὴν Παναγία τοῦ Λέσνοβο, τοῦ 1342<sup>45</sup>, ποὺ εἶναι ὑστερότερή της, ὅπως δείχνουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τεχνοτροπικὴ καὶ τὴν ποιοτικὴ διαφορά, οἱ πολλὲς σχηματοποιημένες πτυχές, οἱ μᾶλλον ἐπίπεδες μορφές καὶ τὰ πιὸ τονισμένα περιγράμματα. Ἀπὸ τὴ σχέση τους θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς μόνο πὼς ἔχουν κοινὸ πρότυπο. Ὁ Χριστὸς μοιάζει ἄρκετὰ μὲ τὸ παιδί τῆς Τριχερούσας καὶ τῆς Περιβλέπτου.

Παρόμοια ὑπόθεση γιὰ κοινὸ πρότυπο θὰ μπορούσε νὰ γίνη γιὰ τὴν Ὁδηγήτρια τῆς Ἀχρίδας<sup>46</sup>. Παρ' ὅλο ποὺ τεχνοτροπικὰ καὶ χρονικὰ διαφέρουν, ἔχουν πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο, μοιάζουν στὴ φυσιογνωμία καὶ στὴν ἔκφραση, ποὺ παραλλάζουν ἀπὸ τὶς πιὸ ἐλεύθερα δουλεμένες, στενὲς καὶ λυγρὲς μορφές τῆς Ἀχρίδας, μὲ τὸ δυνατὸ φῶς καὶ τὰ ἀδρότερα χαρακτηριστικὰ μὲ τὶς τονισμένες γωνιές, ὡς τὶς μορφές τῆς Ρόδου ποὺ ἀνοίγονται ἡρεμες, κάπως ἐπίπεδες, μὲ λιγότερο νεῦρο, μὲ πρόσωπα γαληνεμένα. Ἐπειτα, χαρακτηριστικὰ μορφικὰ στοιχεῖα, ὅπως εἶναι ἡ διάρθρωση τοῦ ἱματίου, ἡ κίνηση ποὺ κάνει ἡ παρυφή στὸ μαφόριο κι ἡ θέση ποὺ παίρνει τὸ κόσμημα στὸ κεφάλι, φαίνεται νὰ ἔρχονται ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀχρίδας.

Τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ ξεχωρίζει σὲ δυὸ μέρη ποὺ μοιάζουν ἀντίστοιχα, καὶ σὲ λεπτομέρειες τῆς πτυχολογίας, μὲ τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο ποὺ φορεῖ ὁ Χριστὸς τῆς Ἀχρίδας. Δὲν ἔχει τὴν πλαστικότητα τοῦ δεύτερου, ὅμως χωράει ἁρμονικὰ στὴ μεταγενέστερη παράσταση τῆς Ρόδου καὶ μὲ τὴ στατικὰ σχηματικὴ ὄψη του παίρνει ξεχωριστὴ διακοσμητικὴ σημασία. Μὲ τὶς πολλὲς χρυσὲς γραμμὲς καὶ τὴ σχηματικότητά του ἔρχεται κοντὰ στὸ χρυσὸ βάθος, ἐνῶ μὲ τὴν ἐλαφριά ὄψη τοῦ λεπτοῦ ὑφάσματος, ποὺ τοῦ δίνουν οἱ χρυσὲς γραμμὲς, καὶ μὲ τὴν πολύπλοκη πτυχολογία πλησιάζει λίγο τὸ δροσερὸ πρόσωπο καὶ φανεράννει ἥσυχα καὶ πλαστικὰ τὴ μορφή τοῦ σώματος. Μὲ ἀνάλογα ρυθμικὸ τρόπο τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας, ὅπως σώζεται πλατὺ, βαθύχρωμο καὶ λιτὰ στολισμένο κι ὅπως ζωηρεύει γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο μὲ τὸ γαλάζιο τοῦ μαντιλιοῦ καὶ τὴν πάντα ἀνήσυχη κίνηση τῆς παρυφῆς, δένει τὸ πρόσωπο ὁμαλά μὲ τὸ ἀκίνητο βάθος, ποὺ τὸ περιορίζουν κιόλας πολὺ οἱ συγκεκριμένοι μὲ τὸ χαραγμένο περίγραμμά τους φωτοστέφανοι.

Ὅμοια, τὴν τεχνοτροπικὴ καὶ χρονικὴ διαφορά μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε καὶ

44. Radojčić, *Ikonen aus Serbien und Makedonien*, πίν. 55.

45. Radojčić, *Die Serbische Ikonenmalerei*, σ. 78.

46. Ἐ.ἀ. σημ. 38.

στον τρόπο που τυλίγεται το μαφόριο στο κεφάλι της Παναγίας, με την ίδια μορφή και με τις ίδιες αναδιπλώσεις στις δύο παραστάσεις.

Ο τρόπος που τυλίγει το μαφόριο το κεφάλι σχετίζεται συνήθως με τη στροφή ή τη μετωπικότητα των μορφών. Σ' αυτές που στρέφονται διπλώνει στη μέση στο μέτωπο ή λίγο παράπλευρα κι ύστερα πέφτει μ' άνισες πτυχές στο λαιμό, ενώ στις μετωπικές ακουμπάει οριζόντια στο μέτωπο ή σχηματίζει ὀρθια γωνία στη μέση του κι ύστερα αναδιπλώνεται συμμετρικά. Ἡ κίνησή του, που γίνεται καθαρότερα στην παρυφή, παραλλάζει ανάλογα με τη στροφή και την κλίση του κεφαλιού με πολλή ποικιλία στους δύο τύπους, που κάποτε μπερδεύονται αλλά δὲ φαίνεται νὰ ξεχωρίζουν χρονολογικά.

Ἀντίθετα με τῆς Ἀχρίδας, στην Παναγία τῆς Ρόδου τὸ δίπλωμα τοῦ μαφορίου στὸ μέτωπο φαίνεται τώρα, πὸ σχηματικά, μονάχα στὸ ἀπότομο τσάκισμα τῆς παρυφῆς κι ἡ θέση του εἶναι πὸ πλάγια, δυσανάλογα με τὴ στροφή. Ἐπειτα πτυχώνεται ὡς κάτω, ὅπως στὴν Ὁδηγήτρια τῆς Ἀχρίδας καὶ τοῦ Παλέρμου, πὸ ἐπίπεδα καὶ μαλακά.

Ἀκόμη πὸ ἀνόργανα εἶναι τοποθετημένο, ἀριστερά, στὸ ὕψος τῆς ἄκρης τοῦ ματιοῦ, τὸ χρυσὸ κόσμημα, πὸ πάει ἀπάλι, ἀνάλογα με τὴν κίνηση, λίγο πλάγια στίς μορφές που στρέφονται κι ἀκριβῶς στὴ μέση στίς μετωπικές. Ἡ θέση του ἐδῶ φαίνεται ἄτονη, ἀντίθετα με τὸ ὁμοιομορφο σχέδιο, καὶ ἀνάλογα ἀδικαιολόγητη ἀπὸ τὴ μικρὴ στροφή, σὰν ἀδέξια ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου στοιχείου στὴν Παναγία τῆς Ἀχρίδας. Ὅμως στὴν παράσταση ταιριάζει, καθῶς, δεμένο ρυθμικὰ με τ' ἄλλα στοιχεῖα, παίρνει μέρος στὸ ἀνοιγμα τῶν μορφῶν ἀπὸ τὸ κέντρο πρὸς τὴν περιφέρεια, ζυγισμένο στὴν κορφή τοῦ πλάγιου κατακόρυφου ἄξονα, πὸ περνάει ἀπὸ τὸ μάτι καὶ διασταυρῶνει τὰ χέρια.

Τέλος, ὅμοια χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν τρόπο πὸ δένονται τὰ μορφικὰ στοιχεῖα στὴν παράσταση εἶναι καὶ τὸ σχέδιο πὸ ἔχουν οἱ φωτοστέφανοι. Ἐνῶ συνήθως ἔχουν σωστὸ κυκλικὸ σχῆμα, ὅπως, πρῶχειρα, κι οἱ ἀνάλογα μεγάλοι καὶ κατεβασμένοι ὡς τοὺς ὅμους φωτοστέφανοι στὸν Ἐθαγγελισμό τῆς Ἀχρίδας, ἐδῶ χάνουν τὴν κυκλικὴ γραμμὴ τους, γιὰ νὰ παρακολουθήσουν τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῶν δύο προσώπων. Ἐτσι δένονται πὸ στενὰ με τὰ πρόσωπα, τὰ ἀνοίγουν ἐπίσης καὶ τὰ προεκτείνουν, τονίζοντας με κάποια ἔμφαση τὸ μνημειακὸ χαρακτήρα τους, ἀλλὰ οἱ ἴδιοι ζυγιάζονται παράτονα καὶ κατεβαίνουν στοὺς ὅμους κάπως βαριά κι ἄρρυθμα.

Τὰ χρόνια, ὅπου μπορεῖ νὰ τοποθετηθῆ ἡ παράσταση, ὀρίζονται με τὸ Καχριέ καὶ τὸν Ἐθαγγελισμό τῆς Ἀχρίδας ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ με τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά καὶ τὸν Ἀρχάγγελο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Ἡ ἀπόσταση πὸ χωρίζει τὴν Ὁδηγήτρια ἀπὸ τὰ δύο τελευταῖα εἶναι φανερά μεγαλύτερη. Ἡ ζωηρὴ ὄψη τοῦ παιδιοῦ, τὰ πλαστικότερα σχήματα κι ἡ σωστὴ θέση τῶν μορφῶν στὸ χῶρο, με τὴν ὑπολογισμένη κίνηση γύρω ἀπὸ τοὺς ἄξονες, τίς βραχύνσεις καὶ με τίς καμπύλες τῶν ἐξωτερικῶν περιγραμμάτων, εἶναι μακριὰ ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο με τίς γοητευτικές, λίγο πλασματικές μορφές πὸ κινῶνται θαμπὰ δεμένες με τίς ἐπίπεδες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων. Ἀνάλογα τὸ ἀνεγάρδιαστο πλάσιμο καὶ τὸ ταίριασμα ὄλων τῶν μορφικῶν στοιχείων τῆς Ὁδηγήτριας σὲ μιὰν ἰσορροπημένη, ἡρεμὴ ἐνότητα μᾶς φέρνει πρὸς τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀρχάγγελο με τὸ λίγο ἀποστεγνωμένο ἀπὸ τίς πολλὲς γραμμὲς πρόσωπο καὶ τὴν ἄνιση ὄψη του, με τὸ μικρὸ κεφάλι καὶ τὰ περιορισμένα φτερά, σὲ σχέση με τὴν τονισμένη σωματικότητα καὶ τὴ λαγαρὰ σχηματικὴ πτυχολογία τῶν φορεμάτων του.

Ἐστερα, ἡ Τριχερούσα τοῦ Χελανδαρίου καὶ ἡ Ὁδηγήτρια τοῦ Λέσνοβο, χρονολο-



γυμμένες αντίστοιχα στο 1350 ή 1360 και στο 1342, παρ' όλο που δε σχετίζονται ιδιαίτερα με την 'Οδηγήτρια της Ρόδου, φαίνονται μεταγενέστερες της. Τα πρόσωπα είναι πιο άτονα, οι αναλογίες χαλαρές, οι μορφές πιο επίπεδες κι η πτυχολογία περίπλοκη και πιο σχηματική. Έτσι βοηθούν να χρονολογηθεί η παράσταση πριν από το 1342, μέσα στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα.

Στά ίδια χρόνια, μέσα στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα, φέρνει άλλωστε κι η σύγκριση με τις συγγενικές μορφές του Καχριέ και του Εθαγγελισμού της 'Αχρίδας κι ακόμη με τις 'Οδηγήτριες του Χελανδαρίου και της 'Αχρίδας και με την Παναγία της 'Αγίας Σοφίας.

Το τεχνοτροπικό κλίμα δεν έχει ουσιαστικά αλλάξει, μόνο που οι μορφές της 'Οδηγήτριας είναι πιο ώριμες, χωρίς την πρώτη δροσιά και τα πλαστικά ξεπετάγματα του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα. 'Ο ζωγράφος της δουλεύει πάνω στα παλιότερα πρότυπα, σε πολύ κοντινά τους χρόνια, με ήρεμία, κάπως στατικά. Έτσι δείχνει το λιγότερο ζωηρό σχήμα της Παναγίας, το σχεδόν αδιάθροτο άπλωμα του μαφορίου της και το σχηματοποιημένο ιμάτιο του Χριστού. Έπειτα, είναι το άνοιγμα των μορφών σε πλάτος, πιο επίπεδα, που δε δείχνει αδυναμία στη σύνθεση και στο σχέδιο αλλά διαφορετική αντίληψη μάλλον για το θέμα και τη λατρεία της 'Οδηγήτριας. Επίσης είναι οι μανιεριστικές επαναλήψεις στα φυσιογνωμικά στοιχεία και στις λεπτομέρειες που εξετάστηκαν στη σύγκριση με την 'Οδηγήτρια της 'Αχρίδας, που σχετίζονται με την άποψη της 'Εκκλησίας για τη θαυματουργή δύναμη που δίνει στην εικόνα ή αντιγραφή του άρχετου και που δείχνουν ασφαλώς πιο προχωρημένη εποχή.

'Οπωσδήποτε η παράσταση δεν ξεμακραίνει πολύ από τις πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα. 'Η ομοιότητα με τον Εθαγγελισμό της 'Αχρίδας είναι μεγάλη, τόσο που θα μπορούσε κανείς να διακινδυνέψει την υπόθεση, πώς ή 'Οδηγήτρια είναι πολύ όψιμο έργο του ίδιου ζωγράφου. Όπως και να είναι, δείχνει το άμεσως επόμενο βήμα της ίδιας τεχνοτροπίας και ίσως στο ίδιο εργαστήριο, όχι πιο ύστερα από το δεύτερο τέταρτο του αιώνα.

'Αλλά και μόνη της η παράσταση δείχνει πώς ζωγραφίστηκε σε μιάν ώρα καλή, που κρατούσε ακόμη στέρεα την επαφή της με τα πρώτα δημιουργικά χρόνια της τέχνης των Παλαιολόγων. 'Ο χαρακτήρας των προσώπων έχει πνευματικότητα, ήρεμη περίσκεψη και μεγαλείο· τα μορφικά στοιχεία έχουν έσωτερική συνοχή και δύναμη έκφραστική· τα χρώματα και οι συνδυασμοί τους δείχνουν γνώση και ευαισθησία· οι μορφές έχουν έναν άερα άρχοντιās και πολλή αξιοπρέπεια και η αντίληψη για τη σωματικότητα τους και ξεχωριστά ή γραμμή του χεριού της Παναγίας έχουν πολλή ευγένεια. Τέλος, το πρόσωπο του παιδιού και το ιμάτιό του ακόμη, που ή σχηματοποιημένη πτυχολογία του είναι κομψή, διακοσμητική και διόλου χαλαρή ή αντίθετα ξερρή, οδηγούν στα ίδια χρόνια, όχι μακριά από το Καχριέ και τον Εθαγγελισμό.

'Η 'Οδηγήτρια της Ρόδου με την ποιότητά της, που γίνεται άμεσα φανερή με την αισθητική συγκίνηση που δίνει κι έμμεσα με τη συγγένεια που έχει με άριστουργηματικά έργα, σαν τη διακόσμηση του Καχριέ και της Περιβλέπτου, την Παναγία της 'Αγίας Σοφίας και τον Εθαγγελισμό της 'Αχρίδας, παίρνει τη θέση της κοντά στις καλύτερες δημιουργίες της παλαιολόγιας ζωγραφικής.

Τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα, ή τεχνική και ή όμορφιά του έργου μās φέρνουν στην Κωνσταντινούπολη. Είναι πολύ πιθανό ότι ζωγραφίστηκε στην πρωτεύουσα, όπως δείχνουν τα χαρακτηριστικά κι ή στενή σχέση με έργα της σχολής της. 'Ο σύνδε-

σμός της άλλωστε με τη Ρόδο φαίνεται να είναι τυχαίος, γιατί ούτε έπαρχιακά γνωρίσματα έχει ούτε παρουσιάζει καμιά οδσιαστική σχέση με τις παλαιολόγειες τοιχογραφίες, που σώζονται στο νησί<sup>47</sup>. Μπορεί να έγινε παραγγελία στην Κωνσταντινούπολη ή και να μεταφέρθηκε συμπτωματικά στη Ρόδο. Όστόσο μπορεί να είναι ένα σημάδι της καλλιτεχνικής έπαφής του νησιού με την πρωτεύουσα.

Το σύνδεσμο με την Κωνσταντινούπολη και την αξία του έργου δείχνει και η στενή σχέση που έχει η Όδηγήτρια με τις ανάλογες μεταβυζαντινές παραστάσεις. Από όσο ξέρω, περισσότερο από τις σχετικές παλαιολόγειες εικόνες δίνει στο σύνολο, και σε λεπτομέρειες<sup>48</sup>, το παλαιολόγειο πρότυπο που κυρίως χρησιμοποίησαν οι ζωγράφοι της Κρητικής σχολής, σαν εικόνιζαν την Παναγία Βρεφοκρατούσα. Οι Όδηγήτριες και γενικά οι Βρεφοκρατούσες του Δαμασκηνού<sup>49</sup>, του Έμμανουήλ Λαμπάρδου<sup>50</sup>, του Ριτζού<sup>51</sup>, του Βίκτωρος<sup>52</sup> και άλλων γνωστών και ανώνυμων ζωγράφων<sup>53</sup> έχουν μεγάλη συγγένεια με την Όδηγήτρια της Ρόδου, που είναι έτσι ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πόσο κοντά στη βυζαντινή παράδοση κινήθηκαν οι ζωγράφοι της Κρητικής σχολής.

Εικονογραφικά η παράσταση ανήκει στην αυστηρότερη παραλλαγή του τύπου της Όδηγήτριας, που έχουν και οι Όδηγήτριες του Παλέρμου<sup>54</sup>, της Αχρίδας<sup>55</sup>, της Μονής του Σινά<sup>56</sup>, της Μονής της Αγίας Τριάδας κοντά στη Μόσχα<sup>57</sup>, του Λέσνοβο<sup>58</sup>, του Αγίου Νικολάου Όρφανου στη Θεσσαλονίκη<sup>59</sup>, της Αχρίδας στο Μουσείο του Βελιγραδίου<sup>60</sup>, ή ψηφιδωτή στο Μουσείο της Σόφιας<sup>61</sup> και η Μεσοπαντίτισσα της Κρήτης<sup>62</sup>. Κοινά χαρακτηριστικά τους είναι οι συγκρατημένες στροφές, που καθορίζουν τη σχέση

47. Ά. Όρλάνδου, Βυζαντ. και μεταβυζαντ. ναοί της Ρόδου, ΑΒΜΕ τεύχ. 2.

48. Όπως είναι η λεπτομέρεια του κοσμήματος. Το ίδιο σχέδιο, που είναι μάλλον σπάνιο στο 14ο αί. (παραπλήσιο είναι το κόσμημα στη Χώρα του Αχωρήτου του Καχριέ και στην Παναγία της άμφιπρόσωπης εικόνας του Πογκάνοβο· Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, πίν. 59) άπαντάει συχνά στο 15ο αί. και σχεδόν κατά κανόνα, κομψότερο και σχηματικότερο, στις μεταβυζαντινές Παναγίες.

49. Ά. Ευγοπούλου, Σχεδιάσμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν, Άθηναι 1957, πίν. 38,2.

50. Ά. Ευγοπούλου. Ξ.ά. πίν. 44,2 και Κατάλογος των εικόνων του Μουσείου Μπενάκη, Άθηναι 1936, πίν. 13 άριθ. 13 και πίν. 14 άριθ. 16. Μ. Chatzidakis, Ikonen, πίν. 44 εικ. 56.

51. Felicetti - Liebenfels, πίν. 110 Β.

52. Ά. Ευγοπούλου, Σχεδιάσμα, πίν. 53,1.

53. Μ. Chatzidakis, Ikonen, πίν. 11 εικ. 20. Ά. Ευγοπούλου, Κατάλογος εικόνων Μουσ. Μπενάκη, πίν. 36 άριθ. 14. Ά. Μαραβά - Χατζηνικολάου, Πάτιμος, Άθηναι 1957, πίν. XXXII εικ. 56.

54. Βλ. σημ. 37.

55. Βλ. σημ. 38.

56. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, Άθηναι 1956, τ. Α, εικ. 226 και 234.

57. Ν. Κόντακωφ, Εικονογραφία της Θεοτόκου (ρωσ.), Πετρούπολις 1915, τ. Β, σ. 202 εικ. 93.

58. Βλ. σημ. 41.

59. Ά. Ευγοπούλου, Εικόν της Θεοτόκου Όδηγήτριας, ΕΕΒΣ, Έτος Γ (1926) σ. 136 εικ. 1 και V. J. Djurić, Les fresques de la chapelle du despote Jovan Ugleješa à Vatopedi, Πρακτικά του XII Βυζαντ. Συνεδρίου της Αχρίδας, Βεογραδ 1961, εικ. 14.

60. Djurić, Ξ.ά. εικ. 15.

61. Ξ.ά. εικ. 17.

62. G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, Venezia 1908, τ. Β, σ. 302, εικ. 370 και 371.

τῆς Παναγίας μὲ τὸ παιδί καὶ μὲ τὸν πιστό, τὰ βλέμματα ποὺ κατευθύνονται μπροστά, οἱ κινήσεις τῶν χειρῶν καὶ τὸ κλειστὸ εἰλητάριο.

Τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ ἔχει ἡ Ὁδηγήτρια στὴν προμετωπίδα τοῦ Ψαλτηρίου Χάμιλτον τοῦ Βερολίνου<sup>63</sup> καὶ ἀπ' ὅσο φαίνεται ἡ Ὁδηγήτρια στὰ μολυβδόβουλλα τοῦ Μιχαήλ τοῦ ΙΙΙ<sup>64</sup> καὶ τοῦ Πατριάρχου Φωτίου<sup>65</sup>. Κατὰ τὸν Grabar ἡ λατρευόμενη εἰκόνα τῆς μικρογραφίας εἶναι ἡ ἀχειροποίητη Ὁδηγήτρια τοῦ Βυζαντίου<sup>66</sup> καὶ εἶναι οἱ ἀπεικονίσεις τῆς στὰ μολυβδόβουλλα τοῦ Μιχαήλ καὶ τοῦ Φωτίου<sup>67</sup>.

Ὑστερα ταιριάζει στὸν τύπο τῆς καὶ ἡ σχετικὴ περιγραφή στὸ λόγο τοῦ Πατριάρχου Φωτίου, ποὺ κατὰ τὸν Grabar ἀναφέρεται στὴν ἀχειροποίητη Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς τῶν Ὁδηγῶν<sup>68</sup>: «... Καὶ γὰρ οἶονεὶ τῇ μὲν στοργῇ τῶν σπλάγχων τὴν ὄψιν πρὸς τὸ τεχθὲν συμπαθῶς ἐπιστρέφουσα, οἷα δὲ τῷ ἀπαθεῖ καὶ ὑπερφνεῖ τοῦ τόκου εἰς ἄσχετον ἄμα καὶ ἀτάραχον ἀρμοζομένη κατάστημα διαθέσεως παραπλησίως φέρει τὸ ὄμμα σχηματιζόμενον». Ἀπὸ αὐτὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε, πὼς ἡ Ὁδηγήτρια τῆς Ρόδου, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες τοῦ ἴδιου τύπου, ἔχουν γιὰ πρότυπό τους τὴν περιφημὴ εἰκόνα τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Τέλος, στὴν παράσταση τῆς Ρόδου τὰ τεχνοτροπικὰ μὲ τὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ δένονται μὲ τρόπο, ποὺ δείχνει μιὰ κατασταλαγμένη ἀντίληψη γιὰ τὴ λατρευτικὴ σχέση τοῦ πιστοῦ μὲ τὰ εἰκονιζόμενα θεῖα πρόσωπα, σχέση ἀμεσώτερη καὶ σύμφωνη γενικὰ μὲ τὶς ἀνθρωπιστικὲς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα.

Ἡ αὐστηρότητα τοῦ τύπου σπάει μὲ τὶς καλοσχηματισμένες μορφές. Τὰ ἀπλά, σχηματικὰ διαρθρωμένα, φορέματα μὲ τὰ ζεστὰ χρώματα κι οἱ μεγάλοι φωτοστέφανοι, ποὺ περιορίζουν ὅσο παίρνει τὸ ἀφηρημένο χρυσὸ βάθος, ὀδηγοῦν τὸ μάτι στὰ πρόσωπα μὲ τὴ σοβαρὴ φιλόνηθη ἔκφραση. Ἐπίσημες, ἐπιβλητικὲς μορφές ἡ Παναγία μὲ τὸ Χριστὸ ἔρχονται μὲ συμπάθεια μπροστά, κοντὰ στὸν ἄνθρωπο ποὺ ζητάει τὴ λύτρωση ἀπὸ τὴν «ἀγλὴν τῶν πταισμάτων» του.

Ἐπειτα τὰ ὄραϊα χέρια μοιράζονται ἐκφραστικὰ τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν εὐαισθησία τῶν προσώπων. Ἡ εὐλογία τοῦ Χριστοῦ ἔχει τὴν τρυφερότητα τοῦ παιδιοῦ καὶ τὴν ἐπισημότητα τοῦ Κριτῆ. Καὶ ἡ Παναγία δέεται στὸ Χριστὸ γιὰ τοὺς «ἀνυμνοῦντας τὸν τόκον τῆς» καὶ μαζὶ φαίνεται νὰ μεσιτεῦθῃ σ' αὐτὸν γιὰ τὸν Χριστιανὸ ποὺ καταφεύγει «θαρρῶν» στὴν Βρεφοκρατοῦσα Παναγία, ποὺ εἶναι, «προστασία τῶν Χριστιανῶν ἀκαταίσχυντος, μεσιτεία πρὸς τὸν Ποιητὴν ἀμετάθετος, τῶν περᾶτων ἢ ἐλπίς, θλιβομένων ἢ ἀντίληψις, τὸ φυλακτήριον πάντων καὶ χαράκωμα καὶ ἱερὸν καταφύγιον»<sup>69</sup>.

63. A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, εἰκ. 1.

64. Ἐ.ἀ. εἰκ. 55.

65. Ἐ.ἀ. εἰκ. 59.

66. A. Grabar, *Iconoclasme*, σ. 202 καὶ *Une pyxide en ivoire*, *Dumb. Oaks Papers*, τ. XIV (1960) σ. 128.

67. *Iconoclasme*, σ. 189.

68. Ἐ.ἀ. σ. 184 - 185 καὶ 189.

69. Πρόχ. *Εὐχολόγιον τὸ Μέγα*, Ἐνετίησιν, 1775.



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου : α - β. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος καὶ λεπτομέρεια αὐτοῦ

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ

## Β'. 'Ο Άγιος Νικόλαος

'Η πρώτη παράσταση ( Πί ν. 34 – 35· Παρένθ. Πί ν. Β' ).

'Ο Άγιος εικονίζεται ως τή μέση περίπου, στο συνηθισμένο εικονογραφικό τύπο. Γυρίζει και βλέπει δεξιά· με τὸ ἄριστερό του χέρι κρατεῖ Εὐαγγέλιο καὶ με τὸ δεξιὸ μπροστά, στὸ ὕψος τοῦ Εὐαγγελίου, εὐλογεῖ. Ἄριστερά καὶ δεξιά του, στὶς ἄκρες, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία, σὲ μικρὴ κλίμακα, στρέφονται καὶ τοῦ προσφέρουν τὸ Εὐαγγέλιο καὶ τὸ ὠμοφόριο<sup>70</sup>. Πιὸ ψηλά εἶναι ἡ ἐπιγραφή, με κόκκινα γράμματα : Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

Τὸ φαιλόنيό του ἔχει χρῶμα βαθυκάστανο πρὸς τὸ μενεξεδί, σὰν τὸ μαφόριο τῆς Ὁδηγήτριας, με πλατιῆς σκοτεινότερες πτυχῆς καὶ με λίγες χρυσῆς γραμμῆς στὴν ἄκρη τοῦ λαιμοῦ. Τὸ ὠμοφόριο εἶναι ἄσπρο με περάσματα ὠμῆς σιένας, ποὺ τοῦ δίνουν ζεστὸ τόνο, καὶ σταχτιά θαλασσία κάπου κάπου. Οἱ μεγάλοι σταυροὶ του — δύο στὸ στῆθος καὶ ἓνας κάτω ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο — ἔχουν χρῶμα γαλάζιο, ἴδιο με τὸ μαντίλι τῆς Παναγίας. Ἡ ἄκρη ἀπὸ τὸ στιχάριο στὸ λαιμὸ εἶναι ἄσπρη, ὅπως τὸ ὠμοφόριο. Τὸ Εὐαγγέλιο, πολὺ κατεστραμμένο, ἔχει στάχωμα καφῆ πρὸς τὸ λαδί με κόκκινη, ὄρθια ἐξάγωνη πέτρα στὴ μέση, γαλάζιες σὲ πλαγιαστὸ ἐξάγωνο γύρω, χρυσῆς γραμμῆς καὶ ὀρθογώνια πλαισιώματα. Οἱ στενῆς πλευρῆς του εἶναι κόκκινες καὶ τὰ δεσίματα χρυσά.

'Ο Χριστὸς ἄριστερά φορεῖ γαλάζιο καὶ καστανὸ - μενεξεδί, σὰν τὸ φαιλόνιο τοῦ Ἁγίου, χιτῶνα καὶ ἱμάτιο· τὸ Εὐαγγέλιό του εἶναι χρυσό, στολισμένο με γαλάζιες καὶ κόκκινες πέτρες καὶ με μαργαριτάρια. Ἡ Παναγία φορεῖ ὅμοια μενεξεδί μαφόριο, στολισμένο με χρυσῆς γραμμῆς στὴν παρυφῆ καὶ με κοκκιδωτοὺς σταυροὺς.

Τὸ πρόσωπο καὶ τὸ χέρι τοῦ Ἁγίου εἶναι πλασμένα μ' ἓνα βασικὸ χρῶμα - προπλασμό, ποὺ ξανοίγεται με ἄσπρο ὡς τὰ φῶτα. Εἶναι ἓνα χρῶμα κόκκινο πρὸς τὸ σκοῦρο πορτοκαλί ἢ κεραμιδί — σύνθετο μᾶλλον ἀπὸ κιννάβαρι, κίτρινο καὶ ἄσπρο — ποὺ ἐντελῶς στὶς ἄκρες καὶ στὶς σκιῆς τῶν χαρακτηριστικῶν σκουραίνει σὲ καφέ.

Αὐτὸ τὸ ἄψυ κόκκινο κυριαρχεῖ στὴν ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου καὶ ἀντανακλάει σὲ ὅλη τὴν ὄψη τῆς μορφῆς· εἶναι σὰν τὸ ζωνρὸ χρῶμα ποὺ παίρνει τὸ ἠλιοψημένο δέρμα τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἐπιτηδεύονται στὴ θάλασσα. Δὲ φαίνεται πιθανὴ ἢ ὑπόθεση πῶς μορεῖ ἢ μορφή νὰ κάηκε, ἐκτεθειμένη πολὺν καιρὸ κοντὰ σ' ἀναμμένα κεριά, γιατί δὲ μοιάζει νὰ ἔχη καμιά ἰδιαίτερη ἀλλοίωση ἢ παράσταση. Φαίνεται μᾶλλον ὁ ζωγράφος νὰ προτίμησε τὸ δυνατό χρῶμα γιὰ τὸν θαυματοουργὸ ἅγιό του, ποὺ προστατεύει ὄσους κινδυνεύουν στὴ θάλασσα. Ἀνάλογο χρῶμα ἔχουν ἔπειτα καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Βέροιας, ποὺ παρουσιάστηκε στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθεση<sup>71</sup>, καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὴν πίσω πλευρὰ τῆς Τριχερούσας τοῦ Χελανδαρίου<sup>72</sup>.

Τὰ σαρκώματα, ποὺ γίνονται με τὸ ἴδιο, ἀνοιχτότερο χρῶμα, ἀπλώνονται σὲ μεγάλη ἐπιφάνεια. Τὰ φῶτα εἶναι με ἄσπρο, μόλις σπασμένο με κόκκινο, καὶ εἶναι γραμμῆς καμπύλης ἢ ἴσες, ποὺ ἔχουν παλμὸ καὶ ἐνταση, καὶ τὸ πλάτος τους παίζει, ἀνάλογα με τὴ σημασία τοῦ ὄγκου ποὺ πλάθουν καὶ φωτίζουν.

Μὲ ὅμοιο τρόπο δουλεύονται τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια, μ' ἓνα βασικὸ σκοῦρο χρῶμα, μαῦρο με μπλέ, ποὺ ξανοίγεται πάλι με ἄσπρο σὲ τρεῖς συνολικὰ τόνους·

70. Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Β, σ. 93.

71. Βυζαντινὴ Τέχνη, σ. 274, ἀριθ. 243.

72. Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, σ. XI, πίν. 47.

στον δεύτερο, σταχτι θαλασσί, και στον τρίτο, για τα φώτα άσπρο με ελάχιστο θαλασσί, που του δίνει μόλις μιὰ ψυχρή χροιά.

Έτσι ή αντίθεση των θερμών με τα ψυχρά χρώματα βγαίνει από το πρόσωπο, καθώς το κόκκινο - πορτοκαλί στους διάφορους τόνους του συμπληρώνεται αντίστοιχα με το μαύρο - μπλε και το σταχτι στά μαλλιά, στο μουστάκι και στα γένια που το τριγυρίζουν. Χαρακτηριστικοί, γιατί είναι έντοπισμένοι, είναι οι συμπληρωματικοί τόνοι στα μάτια, ανάμεσα στο πάνω βλέφαρο όπου οι σκιές του, όπως και τα φρύδια, είναι καστανές, ενώ στο κάτω βλέφαρο είναι καφέ προς το λαδί. Όμοια, από τις δυο άσπρες γραμμές του άσπραδιού ή μιὰ, προς την καστανόμαυρη κόρη, έχει λίγο κόκκινο, ενώ ή άλλη έχει θαλασσί.

Το φως έρχεται από μπροστά κι επάνω κι απλώνεται σ' όλοκληρο το πρόσωπο, με ειλικρίνεια και γενναιοδωρία, αφήνοντας στη σκιά την άκρη του και χωρίς άσπρα φωτισματα τα μαλλιά, το μουστάκι και τα γένια από τη μέση σχεδόν και δεξιά, κι έτσι και με τις συνιζήσεις δηλώνεται σωστά ή μικρή στροφή.

Η τεχνική είναι ανάλογη με της 'Οδηγήτριας' πλάσιμο ζωγραφικό, με χρώματα διαλυμένα σε λεπτές πινελιές — γραμμές, χωρίς περιγράμματα και με ζωηρά φώτα. Η δουλειά είναι ελεύθερη, σταθερή και θαυμαστά επιτήδεια.

Το πρόσωπο του Χριστού είναι πλασμένο όπως του 'Αγίου Νικολάου, πιό απλά, με κόκκινο - καφέ και με καφετιές σκιές, ενώ της Παναγίας είναι με δυο τόνους καφέ, μέτριο και πολυ άνοιχτό (Πί ν. 35 α, γ).

Τεχνοτροπικά ή παράσταση συνδέεται με προγενέστερες και υστερώτερες της παλαιολόγιες μορφές.

Όμοιότητα έχει ο 'Αγιος Νικόλαος με παλαιολόγιες ανάλογες παραστάσεις σε φορητές εικόνες, όπως είναι ο 'Αγιος Νικόλαος στην πίσω πλευρά της Τριχερούσας, ο 'Αγιος Νικόλαος του 'Αρχιεπισκόπου Νικολάου της 'Αχρίδας<sup>73</sup>, ο 'Αγιος Νικόλαος στον 'Αγιο Κλήμεντα της 'Αχρίδας<sup>74</sup>, ο 'Αγιος Νικόλαος στα Σκόπια<sup>75</sup> και ο 'Αγιος Νικόλαος της Ντέτσανη<sup>76</sup>.

Ο τύπος του 'Αγίου είναι βασικά σ' όλες ο ίδιος : 'Ηλικιωμένη μορφή με ζωηρό βλέμμα, πλατύ και ψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, λίγα μαλλιά στην κορφή του, τοξωτά φρύδια, μύτη άρθρωμένη σε τρία μέρη, κυματιστά μαλλιά, μουστάκι και στρογγυλεμένα γένια σε μέτριο μάκρος. Έκτος από της Ρόδου δλοι βλέπουν άριστερά ή μπροστά. Η όμοιότητα είναι μεγαλύτερη με τις εικόνες που βρίσκονται στο Χελανδάρι, στον 'Αγιο Κλήμεντα της 'Αχρίδας και στα Σκόπια. Τα χαρακτηριστικά και το σχήμα του προσώπου μοιάζουν, το στήσιμο των μορφών στο χώρο της εικόνας είναι ανάλογο και τα μακριά δάχτυλα κάνουν την ίδια κίνηση εύλογίας.

Περισσότερο πάντως μπορεί να συνδεθί ή παράσταση με τον 'Αγιο του Χελανδαρίου. 'Υπάρχουν, άτονεσ έδω, οι άσπρες γραμμές στην αρχή των φρυδιών, που είναι από τα πιό ζωηρά στοιχειά στη μορφή της Ρόδου. Οι δγκοι δηλώνονται ανάλογα ή μύτη είναι μακριά και μάλλον λεπτή κι ανάλογα σημειώνονται οι καμπύλες στο κάτω βλέφαρο. Τα

73. Djurić – Radojčić, Ikonos de Yougoslavie, πίν. XXIX.

74. Έ.ά. πίν. XXXII - XXXIII.

75. Έ.ά. πίν. XXXVII και Radojčić, Ikonen, πίν. 44.

76. Djurić – Radojčić, Ikonos, πίν. XLVII και Radojčić, Ikonen, πίν. 38 - 39.

μαλλιά έχουν την ίδια τακτοποίηση στους κροτάφους κι ανάλογη τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια. Τέλος, ὁ κοκκινωπὸς τόνος τοῦ προσώπου κι ἡ ἀντίθεση μὲ τὰ ψυχρὰ χρώματα στὰ μαλλιά κλπ. δημιουργοῦν ἀνάλογη ἐντύπωση<sup>77</sup>.

Οἱ ὁμοιότητες πού ἔχει ἡ παράσταση ὅμως μὲ τὶς παραπάνω εἰκόνες δὲν ὀδηγοῦν σὲ οὐσιαστικὴ τεχνολογικὴ συσχέτιση καὶ πολὺ περισσότερο σὲ χρονολογικὴ. Εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὴ σύγκριση, πῶς ὅλες εἶναι μεταγενέστερές της, καὶ δείχνουν σὲ λίγο ἢ περισσότερο προχωρημένους χρόνους τὴν ἐξέλιξη τοῦ τύπου. Ὅλες παρουσιάζουν λίγο πολὺ μιὰ σχηματοποίηση, πού ἐκδηλώνεται μὲ τὴ χαλαρότητα τῆς μορφῆς, μὲ τὰ τονισμένα περιγράμματα, τὰ πιὸ ἄτονα χαρακτηριστικά, μὲ τὴ γραμμικὴ σχηματικότητα τῶν πτυχῶν ἢ μὲ τὴν ὀξύτητα τῶν ἀκμῶν τους.

Στὴν παράσταση τῆς Ρόδου δὲν ὑπάρχει σχηματοποίηση. Ὁ πλαστικὸς χαρακτήρας, χωρὶς νὰ τονίζεται ιδιαίτερα, ὅπως γίνεται μὲ τοὺς σχεδὸν χαραγμένους ὄγκους στὸ μέτωπο καὶ μὲ τὶς κόκκινες κηλίδες στὰ μάγουλα τοῦ Ἁγίου τοῦ Χελανδαρίου, εἶναι ὀλοφάνερος μὲ τὶς χρωματικὲς ἐναλλαγὲς καὶ μὲ τὶς καμπύλες τοῦ σχεδίου τῆς μορφῆς, σ' ἕναν τόνο μαλακὸ καὶ καθαρὸ, μὲ εὐγένεια καὶ ἡρεμία, καὶ μᾶς ὀδηγεῖ, μαζὶ μὲ τὰ φυσιογνωμικὰ στοιχεῖα καὶ μὲ τὸν τρόπο γενικὰ τῆς δουλειᾶς, στὴν Κωνσταντινούπολη, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καχριέ.

Μὲ τὸν ἀνώνυμο ἅγιο τοῦ παρεκκλησίου<sup>78</sup> — ἴσως τὸν Ἅγιο Ἀκίνδυνο κατὰ τὸν Underwood — ἡ ὁμοιότητα, ἀναλογικά, εἶναι σημαντικὴ: τὸ σχῆμα πού ἔχουν τὰ μάτια μὲ τὸ τονισμένο ἐπάνω βλέφαρο καὶ τὴν καθαρὴ καμπύλη στὸ κάτω βλέφαρο· τὰ φρύδια πού σηκώνονται σὰ χορδὴ τόξου· ὁ τρόπος πού φωτίζεται ἡ μορφή, πού βλέπει ἀνάλογα δεξιά: τὰ μάγουλα μὲ τὶς ἀδιόρατες σχεδὸν γραμμὲς πού τὰ πλάθουν καὶ μὲ τοὺς μαλακοὺς ὄγκους στὰ μῆλα· οἱ ζωηρὲς φωτεινὲς γραμμὲς στὸ πρόσωπο κι ἀνάλογα κυματιστὲς κι ἐλαφριὲς στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια, στὴν ἴδια περίπου σχέση μὲ τὸ σκοτεινότερο βάθος τους, κι ἀκόμη τὸ σχῆμα τῆς μύτης φέρνουν τὸν Ἅγιο Νικόλαο πολὺ πιὸ κοντὰ στὸν Ἅγιο τοῦ Καχριέ παρά στὸν Ἅγιο τοῦ Χελανδαρίου, πολὺ πιὸ κοντὰ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἰῶνα παρά στὸ 1350.

Ἀνάλογες ὁμοιότητες τεχνικῆς καὶ τεχνολογίας σημειώνονται καὶ σὲ σύγκριση μὲ ἄλλες μορφὲς ἁγίων τοῦ παρεκκλησίου. Στὸν Ἅγιο Δαυὶδ τῆς Θεσσαλονίκης<sup>79</sup> καὶ στὸν Ἀδάμ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο<sup>80</sup> βρίσκομε ὅμοια ζωηρὴ τὴ δέσμη ἀπὸ τὶς ἄσπρες γραμμὲς, πού φεύγουν, ριζωμένες ἀνάμεσα στὰ φρύδια, σὰ φτεροῦγες. Στὸν Ἅγιο Σάββα τὸν Στρατηλάτη<sup>81</sup> τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν κι ἡ ἀπόσταση πού κρατοῦν ἀπὸ τὴ μύτη μοιάζουν ἀκόμα περισσότερο καὶ παρόμοια εἶναι τὸ πλάσιμο, ιδιαίτερα στὰ μάγουλα, καὶ τὸ σχῆμα τῆς μύτης μὲ τὴν τριγωνικὴ βάση της, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Δημήτριο<sup>82</sup> καὶ στὸν Ἅγιο Φλῶρο<sup>83</sup>, καὶ τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ, ἀπ' ὅ,τι σώζεται, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Δημήτριο καὶ στὸν Ἅγιο Θεόδωρο τὸν Τήρωνα<sup>84</sup>. Τὸ σχῆμα πού ἔχουν τὰ μάτια, τὰ φρύδια, ἡ μύτη κι ἡ καμπύλη στὸ κάτω βλέφαρο, τὸ πλάσιμο στὰ μάγουλα καὶ οἱ ζωηρὲς

77. Βλ. ἔγχρωμη φωτογρ. στὸν Radojčić, *Ikonen*, πίν. 47.

78. P. Underwood, *Fourth prelim. Report, DOP*, τ. XIII (1959) εἰκ. 18.

79. Ἐ.ἄ. εἰκ. 20.

80. P. Underwood, *First prelim. Report, DOP*, τ. IX-X, εἰκ. 68.

81. *Fourth prelim. Report*, εἰκ. 16.

82. Ἐ.ἄ. εἰκ. 9.

83. Ἐ.ἄ. εἰκ. 6.

84. Ἐ.ἄ. εἰκ. 11.

ἄσπρες γραμμές στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια φέρνουν τὸν Ἅγιο Νικόλαο κοντὰ στὸν Ἅγιο Γουρία<sup>85</sup>. Ἐπειτα τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ καὶ τὸ τόξο τῶν φρυδιῶν τὰ βρίσκομε πάλι σὲ μορφές ἀπὸ τὴν δεξιὰ ομάδα τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου<sup>86</sup>, ὅπως ὁμοιότητα στὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ στόμα βρίσκομε καὶ στὸν Ἅγιο Γεώργιο<sup>87</sup>.

Ὁ Ἅγιος Νικόλαος σχετίζεται ἐπίσης μὲ μορφές τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων<sup>88</sup> καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ<sup>89</sup> τῆς Θεσσαλονίκης, μνημεῖα ποῦ εἶναι σύγχρονα τοῦ Καχριεὲ καὶ δείχνουν νὰ ἔχουν στενὴ τεχνοτροπικὴ συγγένεια μ' αὐτό.

Μὲ τὸν προφήτη Ἰωνά τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων<sup>90</sup> μοιάζει σὲ πολλές λεπτομέρειες τῶν χαρακτηριστικῶν, στὰ φῶτα, στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια, στὴν ὀργάνωση καὶ στὴ δύναμη ὅλης τῆς μορφῆς. Μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Ὀρφανοῦ<sup>91</sup> ἔχει τὸν ἴδιο τύπο. Γενικότερα τὸ στρογγύλεμα καὶ ἡ συγκρότηση τῆς μορφῆς, οἱ καλοδουλεμένες μαλακὲς ἐπιφάνειες, ἡ ἔκταση κι ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ, ἡ ἐκφραστικὴ δύναμη καὶ τὸ ζωηρὸ βλέμμα καὶ μαζί λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ, τὰ τοξωτὰ φρύδια, ἡ ραδινὴ μύτη, οἱ ἄσπρες γραμμές στὰ φρύδια καὶ τὰ κυματιστά, στέρα φωτίσματα στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια<sup>92</sup> — λεπτομέρειες ποῦ ὑπάρχουν συχνὰ στὶς τοιχογραφίες τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας, σὲ ἀλλιῶτικο ἢ παραπλήσιο τεχνοτροπικὸ κλίμα — φέρνουν τὴν παράσταση κοντὰ στὸν Ὀρφανό.

Σχέση ἔχει ἀκόμη ὁ Ἅγιος καὶ μὲ ὑστερότερες τοιχογραφίες τοῦ 14ου αἰώνα, ποῦ δείχνουν ἐπίσης τὴν ἐπίδραση τοῦ Καχριεὲ, ὅπως μὲ τὸν Χρυσόστομο στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Χριστοφόρου στὸ Μυστρᾶ<sup>93</sup> καὶ πιὸ ξέμακρα μὲ τὸν Χρυσόστομο τῆς Περιβλέπτου<sup>94</sup>.

Τέλος, σημειώνεται ἡ μορφικὴ συγγένεια τοῦ Ἁγίου μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Νερέντιτσα<sup>95</sup>, τὸν ἀνώνυμο ἱεράρχη τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Ἀχρίδας<sup>96</sup>, τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ<sup>97</sup> καὶ μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Μιλέσεβο<sup>98</sup>.

Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία στὶς ἄκρες δὲ μοιάζουν οὔτε στὴ μορφή οὔτε καὶ στὴν τεχνικὴ ιδιαίτερα μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο κι εὐκολώτερα μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὶς μορφές στὴν πλευρὰ τῆς Ὁδηγήτριας, προπαντὸς μὲ τὸν ἄγγελο ποῦ σώζεται δεξιὰ.

85. Ἐ.ἄ. εἰκ. 24.

86. First prel. Report εἰκ. 73.

87. Fourth prel. Report, εἰκ. 5.

88. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ Ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953.

89. Βλ. Ἐ.ἄ. σημ. 32.

90. Ἐ.ἄ. σημ. 88, πίν. 8,3.

91. Ἐ.ἄ. σημ. 33, πίν. 43, 82.

92. Ἐ.ἄ. πίν. 13, 24 πίν. 19, 35 πίν. 25, 47 πίν. 40, 75 πίν. 41, 79 πίν. 59, 113 καὶ 114 πίν. 69, 133, πίν. 75, 148 καὶ 149 πίν. 85, 169 πίν. 87, 172 πίν. 93, 186 καὶ πίν. 94, 187.

93. Ν. Δρανδάκη, Τοιχογραφίες ναϊσκῶν τοῦ Μυστρᾶ, Πειραγμένα Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Ἀθῆναι 1955, τ. Α, πίν. 22.

94. Ἐ.ἄ. πίν. 23α.

95. Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei, Haag 1930, εἰκ. 39.

96. R. Hamann – MacLean u. H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εἰκ. 10.

97. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α, εἰκ. 81.

98. Ἐ.ἄ. σημ. 96, εἰκ. 87 καὶ Millet – Frolow, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, Paris 1954, τ. Α, πίν. 77,2.



Συνδέονται επίσης αντίστοιχα σε λεπτομέρειες με μορφές του Καχριέ και του Όρφανου και με τον Ευαγγελισμό της Αχρίδας.

Η τεχνοτροπική συγγένεια που έχει ο Άγιος Νικόλαος με το Καχριέ και με τον Όρφανό, ή τεχνική και τα ίδια τα χαρακτηριστικά του βοηθούν για τη χρονολόγηση του έργου.

Η δεξιοσύνη της δουλειάς, ή ακτινοβολία της αρρενωπής μορφής με την ήρεμα εκφρασμένη πλαστικότητα και το όλοκάθαρο, φωτισμένο σαν από μέσα, πρόσωπο, οι αρμονικές αλλαγές των χρωμάτων και η ισορροπία των μορφικών στοιχείων, που αρθρώνουν την αγιότητά του σε ανθρώπινα μέτρα, φέρνουν, νομίζω, στα χρόνια μέσα στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα, όταν θα ξαναδουλεύονταν τα ίδια τα στοιχεία του Καχριέ και τα παραπλήσια του Όρφανου, σε μιὰ φορητή εικόνα, με κατασταλαγμένο, ώριμοτερο αίσθημα, πολύ πριν να οδηγήσει ή επανάληψή τους σε τυπικούς σχηματισμούς.

Έπειτα, όπως σχετίζεται με έργα της πρωτεύουσας ή επηρεασμένα από αυτήν, είναι φανερό πως είναι έργο της σχολής της και πως ο τόπος που ζωγραφίστηκε είναι με μεγάλες πιθανότητες ή Κωνσταντινούπολη. Και ή εξιδανίκευση που χαρακτηρίζει με τάσεις κομψότητας την αντίκεια γεροδεμένη μορφή στηρίζει τη σκέψη.

Υστερα από τη χρονολόγηση χωριστά της Οδηγήτριας και του Αγίου Νικολάου μέσα στα ίδια χρόνια και τη συσχέτισή τους με τα ίδια έργα, βασικά, με την ίδια σχολή και με τον ίδιο τόπο, έρχεται το πρόβλημα για τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη μιὰ και στην άλλη παράσταση της εικόνας: αν είναι σύγχρονες κι' άκόμα, αν είναι έργο του ίδιου ζωγράφου.

Το πρόβλημα είναι δύσκολο, γιατί οι μορφές στις δυο πλευρές φαίνονται διαφορετικές. Όμως, μετρώντας τα θετικά και τα αρνητικά στοιχεία και τη σημασία τους μπορούμε να προχωρήσουμε σε μιάν απάντηση, που τελικά βέβαια θα εξαρτηθή από το αποτέλεσμα που θα δώσει μιὰ εργαστηριακή ανάλυση δειγμάτων από τις παραστάσεις :

1. Η φυσιογνωμική διαφορά πρώτα είναι φανερή. Ο Άγιος Νικόλαος δεν έχει από αυτή την άποψη καμιά πραγματική, καθώς φαίνεται, σχέση με την Οδηγήτρια. Άλλα δεν υπάρχει ανάλογη σχέση κι ανάμεσα στην Οδηγήτρια και στο παιδί. Το πρόσωπο της Παναγίας είναι ωοειδές μακρόστενο και του Χριστού στρογγυλεμένο, όπως είναι του Αγίου τριγωνικό μακρόστενο, και τα χαρακτηριστικά τους είναι ανάλογα διαμορφωμένα. Μόνο που ή Παναγία με τον Χριστό δουλεύονται δμοια και μ' όλες τις διαφορές μοιάζουν σά μάνα με παιδί.

2. Υπάρχει διαφορά στην τεχνική. Τα πρόσωπα του Χριστού και της Παναγίας είναι δμοια πλασμένα με καφέ προπλασμό, σαρκώματα σε χρώμα ώχρας, κόκκινο στρωμένο στα μάγουλα και σε λεπτομέρειες και πράσινο - λαδί στις σκιές, που δίνει τελικά μιὰ λαδί χροιά σ' όλο το πρόσωπο. Μ' αυτό το σύνθετο, διακριτικό παιχνίδι των θερμών και των ψυχρών χρωμάτων έρχεται σ' αντίθεση το πλάσιμο του Αγίου, που φαίνεται πιο απλό και άλλιότιχο· μονόχρωμο, χωρίς συμπληρωματικά, μ' ένα χρώμα σε δυο αποχρώσεις κυριαρχεί για τον προπλασμό και τα σαρκώματα. Ένα χρώμα μάλιστα ξεχωριστό, που κυριαρχεί και που δεν έχει τίποτα να κάμη με τα χρώματα στα πρόσωπα της Οδηγήτριας, που μένουν πιο πολύ στα συνηθισμένα.

Αντίθετα μ' αυτά τα αρνητικά δεδομένα είναι όλα τ' άλλα στοιχεία που συνθέτουν τις δυο παραστάσεις :

1. Η προετοιμασία είναι ίδια και στις δυο πλευρές κι εκτός από την παραπάνω δια-

φορά στο χρώμα ή τεχνική εκτέλεση είναι ή ίδια. Και στις δυο παραστάσεις το χρώμα του προπλάσμοῦ είναι μέτριο και γενικά ή τονική διαβάθμιση τῶν χρωμάτων είναι ανάλογη. Τὰ χρώματα ἀπλώνονται με λεπτὲς πινελιές· τὰ φῶτα γίνονται με ζωηρὲς κι εὐκαμπτες γραμμὲς κι ὅμοια τὸ μακρὸς, τὸ πάχος κι ὁ ἀριθμὸς τους ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ σημείο πὸν πλάθουν και φωτίζουν, ἀνάλογα με τὸ χαρακτήρα κάθε προσώπου. Λείπουν τελείως και στις δυο παραστάσεις οἱ φωτεινὲς κηλίδες, πὸν τονίζουν τοὺς ὄγκους σὲ μορφὲς τῆς ἴδιας ἐποχῆς με παραπλήσια τεχνική.

Τὸ πλάσιμο εἶναι ζωγραφικό, χωρὶς περιγράμματα, ἐλεύθερο, πειθαρχημένο και εὐαίσθητο. Τὰ πρόσωπα φωτίζονται σωστὰ κι ἀπλόχωρα, σύμφωνα με τὴ στροφή και τὴ σχέση τους με τὴν πηγὴ τοῦ φωτισμοῦ, πὸν εἶναι, ὅμοια στις δυο παραστάσεις, μπροστὰ κι ἐπάνω. Δικαιολογεῖται ἔτσι ἡ μεγαλύτερη φωτισμένη ἐπιφάνεια στὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγίου, γιατί ἡ στροφή εἶναι μικρότερη, μόνο πὸν σπάει τὴ μετωπικότητά του.

2. Ἡ ὀργάνωση τῆς μορφῆς γίνεται και στὰ τρία πρόσωπα με τὴν ἴδια τάξη, ὅπως τὸ ὀρίζει τὸ σχῆμα τους· και στὰ τρία τὰ χαρακτηριστικὰ και τὸ πλάσιμο τῶν ὄγκων ἀκολουθοῦν πιστὰ και ἐπιδέξια τὸ ἐξωτερικὸ σχῆμα. Οἱ ἀποστάσεις ἀπὸ τὰ μάτια στὴ μύτη και στὰ φρύδια και ἀπὸ τὴ μύτη στὸ στόμα εἶναι κανονικὲς και ἀνάλογες, και ἡ ἀξονική διάταξη τῶν χαρακτηριστικῶν εἶναι ὅμοια σταθερή, με ἀνάλογα ρυθμισμένες τίς παρεκκλίσεις, πὸν δίνουν πνοὴ στὴν ὄψη.

Οἱ φωτεινὲς γραμμὲς, στις ὁμάδες τους, ἔχουν τὴν ἴδια συνέπεια στὴ σχέση τους με τὰ χαρακτηριστικὰ. Γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, στὰ μάγουλα και πάνω ἀπὸ τὰ φρύδια τὸ πλάσιμο εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογο στὰ πρόσωπα τοῦ Ἁγίου και τοῦ Χριστοῦ. Ἐπειτα οἱ γραμμὲς δείχνουν τὴν ἴδια φυγόκεντρη τάση, πὸν ξανοίγει και ζωηρεύει τὰ πρόσωπα. Καθαρότερα φεύγουν πρὸς τὰ ἔξω στὰ πρόσωπα τοῦ Ἁγίου και τῆς Παναγίας.

3. Εἶναι ἔπειτα οἱ ὁμοιότητες σὲ φυσιογνωμικὲς λεπτομέρειες. Ἡ μύτη τοῦ Ἁγίου μοιάζει πάρα πολὺ — διαφορετικὴ ὡστόσο, ὅπως εἶναι φυσικὸ — με τῆς Παναγίας· μακριά, λεπτὴ, ὅμοια φωτισμένη με τὰ ρουθούνια πὸν ἀνεβαίνουν στὸ ἴδιο σχέδιο. Τὸ τρίγωνο στὴ βάση της εἶναι σὰν τοῦ Χριστοῦ κι ὅμοια λοξό. Τὰ μάτια και στις τρεῖς μορφὲς εἶναι ὅμοια στὸ χρώμα και ἀνάλογα στὸ σχῆμα, κι ὁ τρόπος πὸν σχεδιάζονται τὰ βλέφαρα, με σκοτεινὴ κι ἄσπρη γραμμὴ, εἶναι ἴδιος. Τὸ πάχος και τὸ τόνισμα τῆς γραμμῆς τῶν φρυδιῶν εἶναι ἀνάλογο, καθὼς και τὸ σχέδιο πὸν ἔχει τὸ κάτω χεῖλος. Τὰ αὐτιά τοῦ Ἁγίου και τοῦ Χριστοῦ εἶναι ὅμοια σχεδιασμένα και τραβηγμένα πρὸς τὰ πίσω, ἀνάλογα με τὴ στροφή. Τὰ δάχτυλα τοῦ χεριοῦ τοῦ Ἁγίου, ὅσο σώζονται, εἶναι μακριά, λεπτὰ, με θαυμάσια γραμμὴ, σὰν τῆς Παναγίας.

4. Εἶναι ὁ τρόπος πὸν δουλεύονται γενικότερα οἱ μορφὲς κι ἡ ρυθμικὴ ἀνταπόκριση πὸν ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ διάφορα μέρη τους.

Τὰ φορέματα τοῦ Ἁγίου, παρ' ὄλο πὸν εἶναι πιὸ κατεστραμμένα ἀπὸ τῆς Ὁδηγήτριας, ταιριάζουν στὰ χρώματα με τῆς Παναγίας και μάλιστα φαίνεται πὸς ἔχουν τὴν ἴδια σύνθεση. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ δείχνουν ὅμοια πλατιὲς ἐπιφάνειες, κάπως ἐπίπεδες, χωρὶς πολλὰ στολίδια — οὔτε στοὺς σταυροὺς τοῦ ὁμοφορίου, ὅπως συνηθίζεται — και χωρὶς πτυχὲς φανερές, με συμπληρωματικὰ χρώματα κι ἄσπρα φωτίσματα. Δίνουν τὴν ἴδια ἐντύπωση, πὸς ζωγραφίστηκαν ἐπίτηδες ἔτσι, ἀπλὰ και κάπως σχηματικά, γιὰ νὰ μὴν τaráξουν τὰ πρόσωπα, πὸν εἶναι τέλεια πλασμένα, και γιὰ νὰ τὰ φέρουν σὰν ἤρεμο, κάπως οὐδέτερο ἐνδιάμεσο, κοντὰ στὸ χρυσὸ βάθος.

Και τὰ χρώματα ἀπὸ τὰ πρόσωπα στὰ φορέματα ταιριάζουν ἀνάλογα ἀρμονικά. Τὰ συμπληρωματικὰ χρώματα στὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας και τοῦ Χριστοῦ δένουν

αντίστοιχα, ἀδρά με τὸ καστανὸ - μενεξεδι καὶ με τὸ ἀνοιχτὸ κεραμιδί — ποὺ μοιάζουν σὰν ἀποχρώσεις τοῦ ἴδιου χρώματος — καὶ με τὸ γαλάζιο· ἔτσι, τὸ ἴδιο ρυθμικά, τὸ κόκκινο - κεραμιδί καὶ τὸ μαῦρο - μπλε στὸ κεφάλι τοῦ Ἁγίου δένουν με τὸ καστανὸ - μενεξεδι καὶ με τὸ γαλάζιο στὰ φορέματά του, ἐνῶ τὸ συνηθισμένο ἄσπρο ὠμοφόριο με τὰ κοκκινωπά καὶ τὰ σταχτιά περάσματα ἀντανακλάει πλατιά τὴ λάμψη τοῦ προσώπου του, ὅπως με ἄλλο τρόπο, με τίς πολλὰς χρυσὲς γραμμές, τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ.

Τὰ φορέματα βρίσκονται στὴν ἴδια σχέση με τὰ σώματα καὶ στίς δυὸ παραστάσεις. Εἶναι δουλεμένα με μαλακὲς ἀνοιχτὲς καμπύλες· διαγράφουν τὸν ὄγκο καὶ τὴ μορφή τους καὶ ἀκολουθοῦν τὴν κίνησή τους, χωρὶς νὰ τὰ τονίζουν ὑπερβολικά· τυλίγουν τὸ σῶμα καὶ ξεχωρίζουν ὅμοια ἀπ' αὐτό.

5. Εἶναι ὕστερα τὸ σωστὸ, καθαρὸ σχέδιο, ἢ σύνθεση, ἢ θέση τῶν μορφῶν στὸ χωρὸ καὶ ἡ ἔκφρασή τους.

Οἱ μορφὲς στίς δυὸ παραστάσεις εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα ζωγραφισμένες καὶ με τίς ἴδιες περίπου ἀναλογίες. Με τὰ καμπύλα περιγράμματα, με τίς συνιζήσεις καὶ με τίς ἴδιες λύσεις φωτισμοῦ στρέφονται κι ὅμοια ἔρχονται μπροστά, χωρὶς νὰ χάνουν τὴν ἐπαφή με τὸ χρυσὸ βάθος, ποὺ λαμπρύνει καὶ φανερώνει τὴν ὑπερβατικὴ ὑπόστασή τους· με ἡρεμὴ ἀνάπτυξη σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ἀπὸ τὸ βάθος ὡς τὰ χέρια κι ὡς τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἁγίου, καὶ με τὸ ἴδιο ἀνεπαίσθητο κλείσιμο μπροστά.

Τὸ ἀνοιγμά τους στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ξύλου εἶναι ἀνάλογα πλατὺ καὶ στὴν ἴδια σχέση με τοὺς ἄξονες. Τὸ μνημειακὸ στήσιμό τους ἔχει τὴν ἴδια ἄνεση, ἴσιο, ἀρχοντικὸ καὶ περήφανο.

Ἡ ἔκφραση, ποὺ διαφέρει ἀνάλογα με τὸ χαρακτήρα τους, ἔχει τὴν ἴδια δύναμη καὶ τὸ ἴδιο βάθος, τὴν ἴδια σοβαρότητα καὶ τὸ ἴδιο, σὰν ἀνεπαίσθητο, χαμόγελο· καὶ ἡ ὄψη τους, ἔτσι ὁμορφοκαμωμένη, δείχνει ὅμοια σοβαρὴ καὶ φιλάνθρωπη, ἀγαθὴ καὶ ἐπίσημη, προσιτὴ στὸν δεόμενο.

Ὁ Χριστὸς, ἡ Παναγία καὶ οἱ ἄγγελοι εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα ζωγραφισμένοι κι ἡ θέση τους στίς δυὸ παραστάσεις, ὅμοια πρὸς τίς ἄκρες, εἶναι ἀνάλογα ἢ πιὸ κοντινὴ πρὸς τὰ πρόσωπα. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία εἶναι στὸ ὕψος τοῦ κάτω μέρους τοῦ προσώπου τοῦ Ἁγίου, ὅπως καὶ στίς ἄλλες εἰκόνες του ποὺ ἔχουν τὸν ἴδιο ἢ ἐντελῶς ἀνάλογο εἰκονογραφικὸ τύπο, ὅπως εἶναι, πρὸχειρα, τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, τῆς Ἀχρίδας καὶ τῆς εἰκόνας στὰ Σκόπια. Καὶ οἱ ἄγγελοι, ποὺ πιὸ ἄνετα μπορούσαν νὰ σταθοῦν στίς γωνιὲς ἐπάνω, καθὼς συνήθως, εἶναι με φανερά ἀνάλογη πρόθεση τοποθετημένοι, ὅσο γίνεται κοντὰ στὰ πρόσωπα, πάνω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή, ἔτσι ποὺ οἱ φτεροῦδες τους ἀγγίζουν τὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας καὶ δίνουν ἀκόμη ἕναν τόνο οἰκειότητας στὴν παράσταση.

6. Τέλος, θετικὸ στοιχεῖο εἶναι κι ἡ φυσιογνωμικὴ διαφορὰ ποὺ ἔχουν στὴν ἴδια τὴν παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία, μεταξύ τους καὶ με τὸν Ἅγιο. Εὐκολώτερα σχετίζονται με τὸν ἄγγελο κι ἔτσι δένουν ἐπίσης τίς δυὸ πλευρές.

Ἐστερα ἀπ' αὐτὰ μπορεῖ ν' ἀναζητηθῆ ἔρμηνεα γιὰ τίς βασικὲς διαφορὲς ποὺ παρουσιάζουν οἱ δυὸ παραστάσεις.

Γιὰ τὴ φυσιογνωμικὴ διαφορὰ ὑπάρχει αἰτιολογία, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ διαφορετικοὺς τύπους, με διαφορετικὰ πρότυπα, ποὺ ἡ ἐξέλιξή τους ἀκολουθεῖ κι ἄλλο δρόμο. Ἡ συντηρητικὴ παράδοση προστατεύει γιὰ λόγους δογματικούς τὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας καὶ εἶναι εὐκολώτερο νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἐλευθερία τοῦ ζωγράφου στὴ μορφή τοῦ Ἁγίου Νικολάου κι ἀπὸ τὴ σύγκριση με προγενέστερες καὶ ὕστερότερες μορφές του. Καὶ στίς δυὸ παραστάσεις ὑπάρχουν ἀπὸ τρία διαφορετικὰ πρόσωπα.

Ἐνάλογα ὁμοίως θὰ μποροῦσε νὰ αἰτιολογηθῆ, μὲ τὴ διαφορὰ τοῦ προτύπου τῆς κάθε πλευρᾶς, καὶ ἡ σχετικὴ διαφορὰ στὴν τεχνικὴ καὶ στὸ χρῶμα, ὅταν μάλιστα ὑπάρχουν τὰ παραπλήσια παραδείγματα τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Βέροιας καὶ τοῦ Χελανδαρίου<sup>99</sup>, ποὺ βεβαιώνουν γιὰ τὴ σχέση ποὺ ἔχει ἡ κόκκινη μονοχρωμία μὲ τὸν τρόπο ποὺ παριστάνεται ὁ Ἅγιος. Οὐτε ὑπῆρχε λόγος νὰ ἐπιδιώξῃ ὁ ζωγράφος συμπληρωματικὲς ἁρμονίες στὸ πρόσωπο, ἀνάλογες μὲ τῆς Ὀδηγήτριας, ὅταν μποροῦσε νὰ κρατήσῃ καθαρὸ καὶ μὲ τὸ χρῶμα τὸ χαρακτῆρα τῆς μορφῆς του καὶ νὰ τὸν τονίσῃ μάλιστα μὲ τὴν ἀντίθεση τῶν ψυχρῶν χρωμάτων στὰ μαλλιά, στὸ μουστάκι καὶ στὰ γένια, ὅπως γίνεται μὲ τὴ μορφή τοῦ Χελανδαρίου καὶ μὲ τὸ κοινὸ, ἴσως, ἄγνωστο, πρότυπό τους.

Οἱ πολλὲς ὁμοιότητες ποὺ παρουσιάζουν οἱ δύο παραστάσεις στὴν τεχνικὴ, στὴν τεχνολογία καὶ στὸ χρῶμα δείχνουν, ὅσο κι ἂν δὲν εἶναι ἀπόλυτα βέβαιο, πὼς μπορεῖ κι οἱ δύο νὰ εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Τόσο ἡ Ὀδηγήτρια ὅσο κι ὁ Ἅγιος Νικόλαος εἶναι ἀπὸ τὶς ἀριστουργηματικότερες σχετικὲς παραστάσεις, χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς ἀριστοκρατικῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως κι ἀπὸ τὶς καλύτερες παραστάσεις σὲ φορητὲς εἰκόνες τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Ἡ ποιότητά τους δὲν εἶναι μονάχα ζήτημα καλῆς ἐποχῆς, ὅπως εἶναι τὰ χρόνια ποὺ τοποθετοῦνται, ἀλλὰ καὶ ζήτημα, ὅπως πάντα, καλοῦ ζωγράφου. Καὶ μὲ τὰ σημαντικὰ κοινὰ στοιχεῖα τους θὰ ἦταν λίγο τυχαῖο νὰ δεχτοῦμε πὼς βρέθηκαν, στὰ ἴδια ἢ πολὺ κοντινὰ χρόνια, δύο ζωγράφοι μὲ τὰ ἴδια προσωπικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ μὲ τὴν ἴδια δεξιότητὴ καὶ ζωγράφισαν, ἀκόμη κι ἔχοντας ὑπόψη ὁ ἕνας τὴ δουλειὰ τοῦ ἄλλου, ἀπὸ μιὰ πλευρὰ τῆς εἰκόνας. Πιὸ πιθανὸ φαίνεται πὼς ἦταν ἕνας ὁ ζωγράφος τους, ἀληθινὰ προικισμένος, μὲ σταθερὸ κι ἐπιδέξιο χέρι καὶ μ' αἰσθημα ζωῆς, ποὺ διάλεγε τὰ καθιερωμένα πρότυπα μὲ πολλὴ ἐλευθερία, ὅπως δείχνει κι ἡ ποικιλία τῶν μορφῶν του.

#### Ἡ δευτέρη παράσταση (Πίνακ. 36 α-β).

Ὁ δευτέρος Ἅγιος Νικόλαος, ποὺ δὲ σῶθηκε, ἀκολούθησε πιστὰ τὸ σχῆμα τοῦ πρώτου μὲ μικρὲς διαφορὲς. Τὸ πλάτος τοῦ φωτοστέφανου ἔμεινε τὸ ἴδιο, τὸ κεφάλι ἔγινε λίγο πιὸ στενὸ κι ἀντίστοιχα ἔγινε πλατύτερος ὁ σκοτεινὸς χώρος, ποὺ ὑπάρχει σὰν πλατὺ ἐξωτερικὸ περίγραμμα καὶ στὸν πρώτο ἅγιο. Τὰ αὐτιά ξαναζωγραφίστηκαν πιὸ κάτω καὶ ὀριζόντια τῶρα, ὅπως ταίριαζε στὴ σχηματοποιημένη, ἐπίπεδη μορφή του.

Τὸ φαιλόνιο εἶχε χρῶμα χοντροκόκκινο - κεραμιδι καὶ πολλὲς πτυχές, σταχτιές - θαλασσιές μὲ ἄσπρα καὶ κάπου κάπου κόκκινα λάματα, λίγο ἄτσαλες, μὲ μπερδεμένη κίνηση. Τὸ ὠμοφόριο ἦταν ἄσπρο μὲ σταχτιά - θαλασσιά περάσματα, οἱ τρεῖς σταυροὶ του μπλέ, σχεδὸν μαῦροι, καὶ στὴ μέση τους εἶχαν ἄσπρα, στὸ σχῆμα τοῦ σταυροῦ κεντίδια, μὲ σχηματοποιημένα κρίνα, καὶ διαγώνιες γραμμές. Τὸ στάχωμα τοῦ Εὐαγγελίου, διαφορετικὸ ἀπὸ τοῦ πρώτου, εἶχε στρογγυλὴ πέτρα στὴ μέση, κλεισμένη σὲ ρόμβο καὶ γύρω μαργαριτάρια καὶ γραμμές σὲ γεωμετρικὸ σχέδιο. Ὑπῆρχαν ἐδῶ μὲ τὴν ἴδια ἐκζήτηση ὅλα τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὰ φορέματα, κόκκινο, σταχτι - θαλασσι, ἄσπρο, χρυσὸ καὶ πολὺ σκούρο μπλέ.

Τὸ πρόσωπο ἦταν πλασμένο γραμμικά. Ὁ προπλασμὸς εἶχε μέτριο καφέ χρῶμα καὶ τὰ σαρκώματα ἦταν στὸ χρῶμα τῆς ἀνοιχτῆς ὄχρας μὲ ἐλαφρὸ κόκκινο, ποὺ ἴσως ξέφευγε ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ πρώτου ἁγίου. Ὀλόκληρη σχεδὸν ἡ ἐπιφάνειά τους ἦταν

99. Βλ. Ἐ.ἀ. σημ. 71 καὶ 72.

δουλεμένη με άσπρες γραμμές που έπλαθαν και φώτιζαν. Έτσι ήταν δυο ξεκαθαρισμένοι χώροι στο πρόσωπο· οι σκιές, μονόχρωμες, ουδέτερες, και τα φωτισμένα μέρη με τις γραμμές που χάραζαν τις μορφές του. Τα περιγράμματα των χαρακτηριστικών ήταν κλειστά με διπλή, κόκκινη - καστανή και άσπρη γραμμή. Τα μαλλιά, το μουστάκι και τα γένια είχαν πολύ σκούρο μπλε χρώμα με γραμμές σταχτιές - θαλασσιές κι άλλες σχεδόν άσπρες.

Ο τρόπος της δουλειάς και γενικά η οργάνωση της μορφής μοιάζουν αρκετά με του Αγίου Νικολάου του Άβδου<sup>100</sup>, με του Αναπαυσά των Μετεώρων<sup>101</sup>, της εικόνας αριθ. 80 του Μουσείου Μπενάκη<sup>102</sup> και στις πολλές γραμμές με τη Σταύρωση στο Μετόχι της Μονής του Κύκκου<sup>103</sup>. Όμως οι σχετικές ομοιότητες με τις παραπάνω παραστάσεις δεν εξηγούν την ιδιομορφία του, που πρέπει να την αναζητήσουμε στη σχέση που έχει ο δεύτερος άγιος με τον πρώτο, σαν επιζωγράφηση του, πιστή στον τύπο, στο έξωτερικό σχήμα και στις επί μέρους μορφές του.

Φαίνεται, από τη σύγκρισή τους, πως ο ζωγράφος του θέλησε να σβήσει τελείως τη μορφή του πρώτου αγίου ξαναζωγραφίζοντας από την αρχή την παράσταση. Και είναι πρόβλημα το γιατί. Οί μεγάλες φθορές έγιναν χρόνια ύστερα από τον δεύτερο, γιατί είναι κοινές και στις δυο παραστάσεις· εκτός από τον φθαρμένο άριστερό του ώμο, ο πρώτος σωζόταν καλά. Άλλα ίσως να υπήρχαν φθορές στα μέρη που είναι κατεστραμμένα σήμερα και ξεκινώντας να εδρεπίσει την παράσταση, στο πίσω μέρος μιας άμφιπρόσωπης εικόνας μάλιστα, προορισμένης ίσως για μια έκκλησία στο όνομα του Αγίου, έφτασε να ξαναδουλέψει ολόκληρη τη μορφή. Δεν ήταν όμως λόγος αυτός, για να σκεπάσει με γραμμικά σχήματα το θαυμάσιο πρόσωπο του πρώτου αγίου. Πιο πιθανό είναι πως η μορφή δεν πήγαινε πια στο γούστο και στην αντίληψη, τη δική του και των συγχρόνων του, για τον τρόπο που εικονίζεται ο άγιος, και γενικά στις αντιλήψεις που επικρατούσαν στη ζωγραφική της εποχής και του τόπου του ιδιαίτερα. Την Οδηγήτρια θά τη σεβάστηκε, ίσως και γιατί δεν είχε τότε φθορές.

Η διαφορά με τον πρώτο άγιο είναι σημαντική κι όμως βασικά είναι σαν αντίγραφο του με διαφορετική τεχνική και τεχνοτροπία. Ο ζωγράφος, όπως φαίνεται, έφτιαξε μια καινούρια μορφή, αλλά δεν ξέφυγε από την προηγούμενη, που, το πιο πιθανό, την είχε ξεσηκώσει από πριν για πρότυπο.

Ξανάκαμε τον προπλασμό κι έστρωσε τα σαρκώματα με όχρα στις ίδιες επιφάνειες, εξαφανίζοντας οριστικά το πρόσωπο του πρώτου· ύστερα, έκλεισε σε περιγράμματα τα χαρακτηριστικά, και τις φωτεινές γραμμές σε σχήματα, λίγο πιο ελεύθερα στο μέτωπο, χωρίς ν' αλλάξει την κίνησή τους. Έβαλε, κατά την κρίση του, σε τάξη τη μορφή, κρατώντας αυστηρά σε συμμετρία τα σχήματά της, σύμφωνα με τους άξονες. Άνάλογα φρόντισε για τα φορέματα και βασάνισε την όψη τους με πολλές πτυχές, χαλαρές και χωρίς μέτρο, στόλισε τους σταυρούς στο ώμοφόριο κι άλλαξε το σχέδιο του Εθαγγελίου.

Έτσι έγινε μια κλειστή μορφή, σχηματοποιημένη, πολύ πιο επίπεδη. Είναι φανερό πως είχε χάσει το πλαστικό αίσθημα του παλιού ζωγράφου, που είχε πετύχει να δώσει έκτακτη πλαστικότητα στο έργο του, με τις καμπύλες της μύτης, των φρυδιών και

100. Ά. Ευγοπούλου, Σχεδιασμα, πίν. 19,3.

101. Έ.ά. πίν. 23.

102. Ά. Ευγοπούλου, Κατάλογος, συμπλήρ. Α, πίν. 54 και 57.

103. Γ. Σωτηρίου, Τα βυζαντινά μνημεία της Κύπρου, τ. Α, Λεύκωμα, εν Άθήναις 1935, πίν. 123.

των άλλων χαρακτηριστικών, με τον κατάλληλο φωτισμό των όγκων, με τις κυματιστές γραμμές, που φουσκώνουν το γένη, με το τράβηγμα των αυτιών κι όλου του προσώπου προς τα πίσω και με το μαλακό άνοιγμα ολόκληρης της μορφής προς την περιφέρεια.

Όστόσο, δε λείπει η πλαστικότητα κι από τον δεύτερο άγιο. Το σώμα δείχνει τον όγκο και τη θέση του στο χώρο, με τους γερτούς ώμους, την πτυχολογία, το δίπλωμα του ώμοφορίου, με τρόπο χαλαρό, που δείχνει το βάρος του υφάσματος, και με την κλίση του ὄρθιου Εὐαγγελίου. Ὅμοια, στο πρόσωπο υπάρχει μιὰ πλαστικότητα, με τὸ ἀπότομο βύθισμα ἀπὸ τὰ φωτισμένα ἐπίπεδα στὴ σκιά και με τὴν κίνηση τῶν γραμμῶν.

Ὀυσιαστικὰ ὁμως ἡ μορφή εἶναι πιὸ πολὺ ἐπίπεδη παρὰ πλαστικὴ. Ἡ πτυχολογία εἶναι ἐπιφανειακὴ κι ἀκολουθεῖ τὴν κίνηση τοῦ σώματος ἐπιτόλαια και ταραγμένα. Ἡ μορφή τῶρα εἶναι κλεισμένη μπροστὰ ἀλλὰ ἄτονα, χωρὶς δύναμη. Τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, που δημιουργεῖ ἡ κίνηση, κολλᾶνε τὸ ἓνα ἐπάνω στὸ ἄλλο. Και τὰ φωτισμένα μέρη με τὶς γραμμὲς στὸ πρόσωπο εἶναι λίγο σὰ μάσκα. Ὅλα αὐτὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ ζωγράφος του προσπάθησε ἴσως νὰ ξαναδώσει τὴν πλαστικὴτητα τοῦ πρώτου, χωρὶς νὰ τὸ καταφέρῃ καλά, γιατί φαίνεται νὰ μὴν ἐνιωθε τὶς μορφὲς πλαστικά, τὶς ἔβλεπε πιὸ πολὺ ἐπίπεδες.

Μ' ὅλη τὴ γραμμικότητά του ὡστόσο ὁ δεύτερος ἅγιος εἶναι ἓνα ἔργο καλὸ. Τὸ κεφάλι ἰδιαίτερα εἶναι πολὺ ἐπιδέξια δουλεμένο (Πί ν. 36 β). Χωρὶς νὰ ἔχη τὴν ὕψή, ἀστραφετῆ ὄψη τοῦ πρώτου, εἶναι ἓνα πρόσωπο δυνατὸ, λίγο τραχὺ και ἀσκητικὸ, και τὸ βλέμμα του, κάτω ἀπὸ τὸ στῶμα τῶν γραμμῶν, τὰ κατεβασμένα φρύδια και τὰ βαριά βλέφαρα, παίρνει ἓνα ἀπροσδιόριστο βάθος.

Τὰ γραμμικὰ σχήματα δὲν ἀποστεγνώνουν οὔτε διαλύουν τὸ πρόσωπο, μόνο τὸ σκληραίνουν, τονίζοντας τὸν αὐστηρὸ χαρακτήρα του, κι ἐξαντλοῦν τὶς ἐπιφανείες του με μέθοδο κι ἐπιμονή. Οἱ γραμμὲς τους κινοῦνται ἀντίρροπα πρὸς τὰ ἔξω με ἔνταση που πνίγεται ἀπὸ τὰ περιγράμματα και μες στὰ ἴδια τὰ σχήματα, ὅπως στὰ μάγουλα, και που σβήνουν στὶς σκιὲς τοῦ προσώπου. Τὴν κίνησή τους τὴν παίρνουν και τὴ συνεχίζουν πιὸ γρήγορα, ζωηρὰ και χωρὶς σπασίματα, οἱ ἄλλες γραμμὲς που σχηματίζουν και φωτίζουν τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι και τὰ γένια, που κυκλογυρίζουν σταθερὰ τὸ πρόσωπο. Εἶναι μιὰ κίνηση που γυρίζει ἀμέσως σ' ἀντικίνηση, ἀτέρμονη, κυκλικὴ και φέρνει τὴν ἰσορροπία στὴ μορφή.

Τὸ σύνολο ἔτσι ξεφεύγει ἀπὸ τὸ ἀπλὸ γραμμικὸ, ἀπὸ τὸ ἄτεχνο και τὸ ἀδέξιο. Γίνεται σὰ μιὰ σπουδὴ δεξιολογίας και στυλ. Τὸ κεφάλι εἶναι σφιχτοδεμένο κι ἀπὸ τὰ γραμμικὰ σχήματά του βγαίνει μιὰ ξεχωριστὴ διακοσμητικὴ αἴσθηση. Ἡ μύτη, ἀντιγραφὴ τοῦ πρώτου, με τὰ τρία μέρη της και τὶς ὀριζόντιες γραμμὲς στὸ ρουθόνη γίνεται στολίδι και ὁμοια τὰ συνηθισμένα σχήματα στὰ μάγουλα, σὰν καρδιὲς ἢ σὰ φτεροῦγες, γίνονται διακοσμητικὰ στοιχεῖα, στατικὰ κι ἀντίθετα με τὴ ρευστὴ κίνηση στὰ μαλλιά και στὰ γένια, με τὸ ἀριστοτεχνικὸ στρογγύλεμα στὴ μέση τους.

Τὸ γραμμικὸ πλάσιμο, που τὸ χρησιμοποιεῖ ἡ Κρητικὴ σχολή, γιὰ νὰ φωτίσει και νὰ σχεδιάσει τοὺς ὄγκους και τὶς λεπτομέρειες, ἔχει ἐδῶ μιὰ ἰδιομορφία που δὲν κάνει εὐκόλη τὴ χρονολόγηση τοῦ ἁγίου. Ἀβασάνιστα και τὸ ἴδιο ἀμφίβολα θὰ μπορούσε νὰ τοποθετηθῆ ἡ μορφή ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου ὡς τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνα ἀκόμη.

Ὅμως, πρόχειρα, τὸ σχηματοποιημένο πρόσωπο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Καλυβίτη τῆς Μονῆς Γόλας, τοῦ 1632<sup>104</sup>, φέρνει πρὸς τὰ πίσω τὴν παράσταση. Ἡ ἀντίθεση ἀπὸ

104. Σχεδιάσμα, πίν. 50,1.

τὸ φῶς στὴ σκιά εἶναι πιὸ δυνατὴ κι οἱ πολλὲς γραμμὲς εἶναι ὅλες ὅμοιες, μαλακὲς καὶ χαλαρὲς στὴν κίνησή τους. Τὸ πρόσωπο ἔχει μιὰ τονισμένη γραμμικότητα, ποὺ βγαίνει ὅμως, εἶναι φανερό, ἀπὸ τὴ συντηρητικὴ κι ἐπαρχιακὴ ἐπανάληψη τύπων τῆς σύγχρονης τοῦ Κρητικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως διαμορφώθηκε μὲ τὰ δυτικὰ στοιχεῖα ποὺ δέχτηκε.

Ἀντίθετα, τὸ πλάσιμο στὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἶναι σφιχτὸ καὶ δείχνει τόλμη κι ἐπιτηδειότητα ὄχι τυχαία. Ἡ ὀργάνωση τῆς μορφῆς μὲ γραμμικὰ σχήματα δὲ μοιάζει μὲ ἀδέξια ἀπομίμηση, ἀλλὰ μὲ ἀξιοσημείωτη δημιουργία, μ' ὅλες τίς δεσμεύσεις ποὺ φέρνει τὸ πρότυπο, ποὺ γίνεται σκόπιμα καὶ συνειδητά, μ' ἓνα μανιερισμὸ, ὅπως διαπιστώνεται κι ἀπὸ τὴ σχέση του μὲ τὴ συγκεκριμένη παλαιολόγια παράσταση, ποὺ φτάνει στὸ κορύφωμά του στὸ κεφάλι καὶ ποὺ ξοδεύεται ἀνάλογα στὴν περιέργη, ἄτσαλη πτυχολογία τοῦ φαιλονίου ( Πί ν. 36 α ).

Ἡ δεύτερη παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου μπορεῖ, ἔτσι, νὰ χρονολογηθῆ γύρω στὰ 1500, ὕστερα ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῶν Φωκάδων τοῦ Ἀβδοῦ καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Θεοφάνη στὸν Ἀναπαυσᾶ· ἀνάμεσα στὰ ἔσχατα τοῦ μανιερισμοῦ τῶν τελευταίων χρόνων τῶν Παλαιολόγων καὶ στὴν Κρητικὴ σχολὴ τοῦ 16ου αἰ. καὶ νὰ χαρακτηριστῆ σὰν ἔργο μὲ ἰδιόμορφο ἐπαρχιακὸ μανιερισμὸ, ποὺ ἔγινε ἀπὸ ἓναν καλὸ, λίγο λαϊκὸ ἴσως ζωγράφο — μπορεῖ Ροδίτη — ποὺ χρησιμοποίησε μὲ εἰλικρίνεια καὶ ἐπιμονὴ τὴ γραμμὴ σὰν ἀποκλειστικὸ μέσο γιὰ νὰ δουλέψῃ τὴ μορφή του καὶ ποὺ ἔμεινε πιστὸς στὴν αὐστηρὴ βυζαντινὴ παράδοση μὲ τὸ δικό του τρόπο.

*ΜΥΡΤΑΛΗ ΣΠ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ*

## ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΑ ΤΙΝΑ ΓΛΥΠΤΙΚΑ ΠΡΟΣΚΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΡΟΔΟΥ ΚΑΙ ΚΩ

( Π ί ν . 37 - 42 )

Ἐκ τῆν ἐποχὴν τῆς ἀπελευθερώσεως τῆς Δωδεκανήσου εἰσῆλθεν εἰς τὰ Μουσεῖα τῆς Ρόδου καὶ τῆς Κῶ σημαντικὸς ἀριθμὸς νέων γλυπτῶν, ἐκ τῶν ὁποίων ἄλλα μὲν ἠγοράσθησαν ἀπὸ τῆν Ἐφορείαν Δωδεκανήσου, ἄλλα ἐδωρήθησαν εἰς αὐτὴν καὶ ἄλλα εὐρέθησαν κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς τῆς Ἐφορείας ἢ ἦσαν τυχαῖα εὐρήματα. Κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς ἐν Δωδεκανήσῳ θητείας μου ὡς Ἐπιμελητοῦ τὰ ἔτη 1948 καὶ 1952 - 1954 εἶχον τὴν εὐκαιρίαν νὰ γνωρίσω τὰ μέχρι τοῦ 1954 εἰσαχθέντα, τῶν ὁποίων ἀνέλαβον τὴν μελέτην πρὸς δημοσίευσιν μὲ τὴν παρακίνησιν τοῦ τότε Ἐφόρου τῆς Δωδεκανήσου καὶ σήμερον Γενικοῦ Διευθυντοῦ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας κ. Ἰ. Κοντῆ ( πρὸς τὸν ὁποῖον ἐκφράζω καὶ σήμερον ἐντεῦθεν τὰς θερμότητας μου εὐχαριστίας, τόσον διὰ τὴν χειρονομίαν του ἐκείνην, ὅσον καὶ διὰ τὴν παντοειδῆ συμπαράστασιν του κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἐν Ρόδῳ παραμονῆς μου καὶ μετέπειτα)\*. Ἡ δημοσίευσίς αὐτῆ τῶν Δωδεκανησιακῶν γλυπτῶν εἶναι ἀληθὲς ὅτι εἶναι κάτι περισσότερον ἢ καθυστερημένη, ἄς ληφθῆ ὅμως ὑπ' ὄψιν ὅτι εὐθὺς μετὰ τὴν εἰς Ἀθήνας μετάβασίν μου τὸ 1954 ἐνεπλάκην εἰς σοβαρωτάτας καὶ πολυμήνους ἀνασκαφὰς, αἱ ὁποῖαι μοῦ ἀπερρόφησαν ὀλόκληρον τὸν διαθέσιμον χρόνον μου, μεθ' ὃ ἀπῆλθον εἰς τὸ ἐξωτερικὸν δι' εὐρύτερας σπουδὰς, ὅσον δὲ διὰ τὸ διάστημα ἀπὸ τῆς ἐπιστροφῆς μου τὸ 1957 μέχρι σήμερον, ὑπῆρξεν ὀλόκληρον τόσον πλῆρες ἄλλων σοβαρῶν ὑπηρεσιακῶν καὶ ἐπιστημονικῶν ἀσχολιῶν, συνδεδεμένων μὲ τὴν ἐργασίαν μου εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ τὴν Κέρκυραν, ὅπου ὑπηρετήσα, ὥστε παρ' ὀλίγον νὰ ἔμενον τελικῶς ἀδημοσίευτα τὰ παλαιὰ ἐκεῖνα εὐρήματα. Ὅσοι δὲ γνωρίζουν ἀπὸ τοιαύτας περιπετειῶν θὰ ἀντιληφθοῦν, πιστεύω, τί σημαίνουν τὰ ἀνωτέρω.

Τὰ δημοσιευόμενα δὲν καλύπτουν ὅλα τὰ μέχρι τοῦ 1954 εἰσαχθέντα γλυπτὰ. Παρελείφθησαν μερικὰ δευτερώτερα, καθὼς καὶ τὸ ἐπιτύμβιον ἀνάγλυφον νέου πολεμιστοῦ, τὸ ὁποῖον ἐδημοσίευσεν εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας τοῦ ἔτους 1954. Ἐκ τῶν γλυπτῶν δὲ τὰ ὁποῖα εἰσῆχθησαν εἰς τὰ δύο Μουσεῖα, μετὰ τὴν εἰς Ἀθήνας μετάθεσίν μου, δημοσιεύονται δύο τοῦ Μουσεῖου τῆς Ρόδου, τὰ ὁποῖα εἶχον τὴν εὐκαιρίαν νὰ γνωρίσω καὶ νὰ μελετήσω κατὰ τὴν διάρκειαν βραχείας ἐπισκέψεώς μου εἰς Ρόδον τὸ θέρος τοῦ 1958 καὶ τῶν ὁποίων ἐπίσης μοῦ ἐπετρέπη εὐγενῶς ἡ δημοσίευσίς ἀπὸ τὸν κ. Κοντῆν. Ὅλα τὰ ἄλλα περιμένουν ἀκόμη τὸν μελετητὴν των.

\* Εἰς τὸν Ἐφορεύοντα Δ/σου κ. Γρ. Κωνσταντινόπουλον, ὁ ὁποῖος κυριολεκτικῶς ἐθυσίασεν ἀπὸ τὸν πολῦτιμον χρόνον του διὰ νὰ παράσχῃ μερικὰς ἀναγκαίας συμπληρωματικὰς πληροφορίας, ἀπροσίτους εἰς ἐμὲ διαμένοντα εἰς τὴν ἀντίθετον ἐσχάτιαν τοῦ Ἑλληνικοῦ κράτους, ἐκφράζω καὶ πάλιν τὰς θερμότητας μου εὐχαριστίας.



## ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΡΟΔΟΥ

## Νίκη ΒΕ 1174 ( Πί ν. 37 α - γ )

Εύρέθη εις τὴν ὁδὸν Θεμ. Σοφούλη τῆς πόλεως, κατὰ τὸ μεταξὺ τῶν ὁδῶν Βορ. Ἡπειρου καὶ Πίνδου τμήμα αὐτῆς. Σφάζεται μόνον ἀπὸ τῆς κοιλίας καὶ κάτω. Λεῖπει ἐπίσης ὀλόκληρον τὸ προβαλλόμενον ἀριστερὸν σκέλος, καθὼς καὶ τὰ δάκτυλα τοῦ δεξιοῦ ἄκρου ποδός. Εἰς τὸ ὀπίσθιον κάτω μέρος ὑπάρχει μεγάλη, ἀκανόνιστος ὀπή, βάθους περίπου 0,08, εἰς τὴν ὁποίαν θὰ προσηρμόζετο ἄλλοτε ἰσχυρὸς ὀριζόντιος σύνδεσμος. Μικρὸς κεκαμμένος μολύβδινος γόμφος ἐν σχήματι στενῆς ταινίας σφάζεται εἰς τὸ ἀνώτατον σημεῖον τοῦ ἐνδύματος.

\*Υψ. 1.11, πλ. ἄνω 0,39, κάτω 0,52 μ. Μάρμαρον λευκὸν χονδρόκοκκον, ὀξειδωσις ἐρυθρά.

\*Ἀπὸ τὴν κίνησιν τοῦ σώματος καὶ τὴν ὑπαρξιν ὀριζοντίου συνδέσμου ὀπίσω, ὁ ὁποῖος, ὅπως φαίνεται, συνεκράτει πτέρυγα, συναγεται ὅτι τὸ ἀγαλμα παρίστανε τὴν Νίκην. Τὸ ἱμάτιον καλύπτει μόνον τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος, ἐξ αὐτοῦ δὲ φαίνεται ὅτι προέβαλλε καὶ τὸ ἀριστερὸν σκέλος ἀπὸ τοῦ γόνατος περίπου καὶ κάτω. Εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ σχηματίζεται τύλη, ἡ ὁποία ἀνέρχεται πρὸς τὰ δεξιὰ ( τοῦ θεατοῦ ), θὰ συνεκρατεῖτο δὲ ὀλίγον ὑψηλότερον τοῦ σωθέντος τμήματος ἐπὶ τοῦ βραχίονος, ὁ ὁποῖος ἀσφαλῶς ἦτο κεκαμμένος κατ' ἀγκῶνα. Εἰς τὴν ράχιν τὸ ἱμάτιον ἀνέρχεται πρὸς τὸν ἀριστερὸν ὤμον ὅπου ἦτο ἐρριμμένον, ὅπως ἐπὶ πολλῶν ἔργων ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα καὶ ἐξῆς. Ὁ δεξιὸς πούς φαίνεται ὅτι ἀπλῶς ἔθιγε διὰ τῶν δακτύλων τοῦ τὴν πλίνθον, ἐνῶ ὁ ἀριστερὸς ἐπάτει σταθερώτερον. Ἡ κυρία πάντως σύνδεσις τοῦ ἀγάλματος μὲ τὴν πλίνθον ἐγένετο μὲ τὸ ἱμάτιον. Ἡ ἐργασία τοῦ ἐνδύματος εἶναι πολὺ ἐπιδεξία καὶ δροσερά, περισσότερον παρὰ ἢ τοῦ γυμνοῦ. Εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς πτυχὰς ἔχει χρησιμοποιηθῆ τρύπανον. Εἰς μερικὰ σημεῖα τοῦ κάτω μέρους παρετήρησα ἀδρὰν ἐργασίαν διὰ τῆς σμίλης. Τὸ ὀπίσθιον δὲν εἶναι τόσον ἐπιμελῶς εἰργασμένον ὅσον τὸ πρόσθιον.

\*Ὁ τύπος δὲν εἶναι τόσον συχνὸς εἰς τὴν τέχνην. Οὕτω δὲν γνωρίζω παρὰ τὰς ἐξῆς παραστάσεις καὶ αὐτὰς μικροῦ σχήματος : Ἐν χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τῆς συλλογῆς Nelidoff<sup>1</sup>, ἄλλο ἐπαρχιακῆς τέχνης ἐν Βουλγαρία<sup>2</sup>, ἐν πῆλινον εἰδώλιον εἰς τὸ Albertinum τῆς Δρέσδης<sup>3</sup>, τέλος τὰς Νίκας ἀργυρῶν ρωμαϊκῶν δημοκρατικῶν νομισμάτων τῆς Gens Vinicia<sup>4</sup>. Ἡ τέχνη ἐπρωτίμα ἢ τὰς ἐντελῶς ἐνδεδυμένας Νίκας ἢ αὐτὰς τῶν ὁποίων γυμνοῦνται τὸ πολὺ τὸ ἐν στῆθος ἢ τὸ ἐν σκέλος, διότι αὐταὶ παρῆχον εἰς τοὺς καλλιτέχνας πολὺ μεγαλυτέρας δυνατότητας ἀναπτύξεως τῆς φαντασίας τῶν καὶ ἐπιδείξεως τῆς ἰκανότητος τῆς σμίλης τῶν, ἐνῶ συγχρόνως ἠδραίωνον εἰς τὸν θεατὴν τὸ αἶσθημα ὅτι τὸ ἐνδύμα ἀντεῖχεν εἰς τὴν πίεσιν τοῦ ἀνέμου.

Περισσότεραν θὰ εἶχεν ὁ τρόπος αὐτὸς δικαιολογίαν, ἐὰν ἡ μορφή ἦτο ἀκίνητος. Μία τοιαύτη παράστασις ἠρεμούσης Νίκης ( Πί ν. 38 α ) εἰκονίζεται ἐπὶ ρωμαϊκοῦ ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου τῶν Θηβῶν προερχομένου ἀπὸ τὰς Θεσπιάς<sup>5</sup>, μολοντί δὲ

1. Pollak, Coll. Nelidoff, σ. 194 καὶ 198 : Ἐκ Κωνσταντινουπόλεως.

2. Bull. arch. Bulg. 1924, σ. 227. Reinach, RS VI, 88, ἀριθ. 7.

3. AZ 1889, σ. 161, 2 - 183, 3. Winter, II, 183, 3 : Βαδίζουσα Νίκη. Ἐκ Μυρίνης.

4. Βλ. λ.χ. Seaby, Roman silver Coins, I, σ. 83.

5. Körte, AM 1878, σ. 415, ἀριθ. 195. Friederichs - Wolters, Gipsabgüsse σ. 727, ἀριθ. 1853. Roscher, III, I, σ. 347 ( Bulle ). Déonna, RA 1908 ( II ), σ. 200, εἰκ. 9. Καροῦζος, Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας, σ. 146, ἀριθ. 159.

μεμειγμένη με ύστεροελληνιστικά στοιχεία, όπως πολύ όρθως παρετήρησεν ο κ. Καρούζος, εἰς τελευταίαν ἀνάλυσιν πρέπει νὰ ἀναχθῆ εἰς δημιουργίαν τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος, τόση εἶναι ἡ τυπολογικὴ τῆς συγγένεια μὲ τὴν Ἀφροδίτην τοῦ Aples, καθὼς καὶ ἡ διαφανομένη εὐροια τῶν πτυχῶν καὶ τῆς κινήσεως. Ἀλλὰ ταύτης πάλιν ἡ ὁμοιότης μὲ τὴν Νίκην τῆς Ρόδου εἶναι τόσον κτυπητὴ, ὥστε νὰ μοῦ φαίνεται πιθανώτατον ὅτι ἀμφότεραι εἶναι δημιουργαὶ τοῦ ἰδίου, ἀσφαλῶς Πραξιτελείου<sup>6</sup>, ἐργαστηρίου. Φυσικά, ἐπειδὴ ἡ Νίκη τῆς Ρόδου εἶναι πρωτότυπος, παρέχεται δι' αὐτῆς καλὴ εὐκαιρία ἐκτιμῆσεως τοῦ χρόνου τῆς καὶ τῆς προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνου τῆς. Αἱ πτυχαὶ τῆς ἔχουν ἀξιόλογον εὐκαμψίαν καὶ δροσερότητα. Ἀπὸ ἀπόψεως ὕφους ἐξεταζόμενα δὲν εἶναι οὔτε θορυβώδεις, ὅπως εἰς τὰ ἔργα τῶν μέσων τοῦ 4ου αἰῶνος, οὔτε ὁμως ρηχαὶ καὶ ἐπίπεδοι, ὅπως εἰς τὰ ἔργα τῆς τελευταίας εικοσαετίας τοῦ αἰῶνος. Ἀπλούστερα ἀπὸ τὰς πτυχὰς τῶν παλαιότερων ἔργων προδίδουν ἐν τούτοις ἐν συγκρίσει πρὸς τὰς πτυχὰς τῆς ἐπομένης περιόδου ἐν ὑγιέστερον ὀργανικὸν αἶσθημα, καθὼς φαίνονται νὰ γεννῶνται ἐκ τῶν ἔσω, ἐκ τοῦ πυρῆνος τῆς μορφῆς, ἀντὶ νὰ ἀπλώνωνται ἐπὶ τῶν ἐπιφανειῶν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον διακοσμητικαί, ὅπως εἰς τὰς μορφὰς τῶν τελευταίων ἐτῶν τοῦ αἰῶνος. Πρὸς σύγκρισιν προσφέρονται αἱ πτυχαὶ καὶ ἄλλων ἔργων τοῦ Πραξιτελείου κύκλου, λ.χ. τῆς Κόρης τῆς Βιέννης, τῆς Ἀθηνᾶς Mattei καὶ τῆς ἀδελφῆς τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Πειραιῶς κ.ἄ. Ὅπως αὐταὶ λοιπόν, ἡ Νίκη τῆς Ρόδου θὰ ἀνήκει εἰς τὴν δεκαετίαν 330 - 320 π.Χ. Καὶ μολονότι ὁ καλλιτέχνης τῆς δὲν ἦτο ἀπὸ τοὺς ἐξέχοντας μαθητὰς τοῦ Πραξιτέλου, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ σύγκρισις τοῦ γυμνοῦ τῆς μὲ τὸ ἐξαίσιον γυμνὸν τῆς Ἀφροδίτης ἀπὸ τὸν βωμὸν τῆς Κῶ, τὴν διακόσμησιν τοῦ ὁποίου ὀφείλομεν, ὅπως εἶναι γνωστὸν, εἰς τὴν σμίλην τῶν υἱῶν τοῦ Πραξιτέλου<sup>7</sup>, ἡ ἐποχὴ τῆς ἦτο ὑγιεστερά, διότι αἱ πτυχαὶ τῆς καὶ εὐκαμψίαν ἔχουν καὶ ποικιλίαν μορφῶν καὶ διαβαθμίσεων, ἐνῶ τῆς Ἀφροδίτης αἱ πτυχαὶ, παρ' ὄλην τὴν ποιότητα, λόγῳ τῆς ὁμορρόπου φορᾶς τῶν πλείστων ἐξ αὐτῶν, ἔχουν ἀφηρημένον χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος εἰς ἔργα ὀλιγώτερον ὑψηλῆς προελεύσεως θὰ ἀποβῆ τελικῶς μοιραῖος.

Ἀξιοσημείωτος εἶναι ἡ ὁρμὴ τοῦ νέου ἀγάλματος. Καμμία παλαιότερα κλασσικὴ παράστασις Νίκης δὲν ἐκινεῖτο μὲ τόσην ὁρμῆν, αἱ δὲ Νίκαι τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 4ου αἰῶνος ἴπταντο τόσον ἐλαφρά, ὥστε νὰ παρέχουν τὴν ἐντύπωσιν ὀραμάτων τὰ ὁποῖα ὀλισθαίνουν εἰς τὸν ἀέρα<sup>8</sup>. Μόλις ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰῶνος ἀρχίζει ἡ πτῆσις τῶν Νικῶν νὰ γίνεταί πραγματικὴ κίνησις, μὲ καθαρώτερον διαγραφόμενον σκοπὸν, ἐνῶ παραλλήλως πυκνοῦνται ἡ μᾶζα τῶν καὶ τὸ ἐνδύμα ἀποκτᾷ οὐσιαστικώτερον ἐμφάνισιν, παράδειγμα ἡ Νίκη τῶν Μεγάρων τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου<sup>9</sup>. Ἀλλὰ ἡ Νίκη τῆς Ρόδου ἀνήκει εἰς ἀκόμη μεταγενέστερον στάδιον ἐξελίξεως. Ἐν πρώτοις, ἡ κίνησις τῆς δὲν εἶναι πλέον καθαρὰ πτῆσις, ὅπως ἄλλοτε, ἀλλὰ κάτι μεταξὺ πτῆσεως καὶ δρόμου. Ἴσως ἔχει ἀπεικονισθῆ ἡ στιγμή τῆς προσγειώσεως (καίτοι αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ λεχθῆ μετὰ βεβαιότητος, ἐφ' ὅσον ἔχη χαθῆ ὁ ἀριστερὸς ποὺς καὶ μέρος τοῦ δεξιοῦ). Ἐπειτα, εἶναι περισσώτερον « ἀνοικτὴ » ἀπὸ κάθε ἄλλην παλαιότεραν παράστασιν. Ἡ εἰς

6. Δὲν ἀποκλείεται τὸ πρωτότυπον τῆς Νίκης τοῦ Θεσπικοῦ ἀναγλύφου νὰ εἶναι ἡ ἐκ χαλκοῦ ἐκείνη Νίκη, τὴν ὁποίαν εἶδεν ὁ Πausanias εἰς τὰς Θεσπιάς, ὅχι μακρὰν τῆς ἀγορᾶς (IX, 27,4).

7. Bieber, JdI 1923 - 24, σ. 242 κ.ἑ. πίν. VI - VII. Τῆς αὐτῆς Hell. Sculpt. εἰκ. 32, 20.

8. Βλ. περὶ αὐτῶν εἰς Alscher, Gr. Pl. III, σ. 116 κ.ἑ. ἰδίως 118 κ.ἑ.

9. AM 1881, σ. 283 κ.ἑ. πίν. X, XI. Thiersch, Wien. Ak. SB. 212, 1, 29, πίν. I. Alscher, ἑ.ἄ. 44, σ. 123.

πλάτος ανάπτυξης της και τὸ μικρὸν της βάθος δικαιολογοῦν, νομίζω, τὴν ὑπόθεσιν ὅτι ὁ δεξιὸς της βραχίον ἦτο ἀνυψωμένος λοξῶς πρὸς τὰ ἀριστερὰ ( τοῦ θεατοῦ ), ἴσως κρατῶν στέφανον, ὅπως εἰς τὰ προαναφερθέντα ἀγαλμάτια τοῦ ἰδίου τύπου, πρὸς τὴν ἰδίαν δὲ κατεύθυνσιν ἦτο ἐστραμμένη καὶ ἡ κεφαλὴ. Δι' αὐτοῦ τοῦ τρόπου ἐξισορροποῦντο ἢ πρὸς τὰ δεξιὰ γενικὴ κίνησις τοῦ σώματος καὶ ἡ φορὰ τοῦ ἐνδύματος.

Ἡ ἐκ τῆς ἰσχυρᾶς κλίσεως τοῦ σώματος ἀπορρέουσα ὀρμὴ, ἡ ζωνρὰ πραγματικότης, τὴν ὁποίαν ἡ Νίκη αὐτὴ ἔφερε πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ θεατοῦ, καὶ τὸ ἀπλωμά της εἰς τὸν χῶρον, συμφωνοῦν ἀπολύτως με τοὺς χρόνους, εἰς τοὺς ὁποίους κατέληξα προηγουμένως ἐξετάζων τὸ ἔνδυμα ( βλ. ἀνάλογα εἰς τὰς μορφὰς τοῦ Λεωχάρους, τὸν Ἀπόλλωνα τοῦ Belvedere καὶ τὸν Ἀποξυόμενον τοῦ Λυσίππου ), ἀλλὰ καὶ με τὸν γενικώτερον ἡρωϊκὸν χαρακτήρα τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλεξάνδρου. Ἡ με ὅλας της τὰς δυνάμεις ὀρμῶσα Νίκη ἐκφράζει ἐπιτυχέστατα τὴν γενεὰν ἐκείνην τῶν Ἑλλήνων, οἱ ὅποιοι συνεπαρμένοι ἀπὸ τὸ ὄραμα τῆς Ἀνατολῆς, ὥρμων ἀκάθεκτοι εἰς τὴν μεγαλυτέραν καὶ ὠραιότεραν ἐκστρατείαν τοῦ γένους.

#### Κορμὸς καθημένης θεᾶς BE 889 ( Πί ν. 38 β )

Μετεφέρθη ἀπὸ τὸ Μόντε Σμιθ (τὴν ἀρχαίαν ἀκρόπολιν τῆς Ρόδου), ὅπου ἦτο κεινωσμένος ὑπὸ τὴν θύραν ὀρνιθῶνος, ἀνατολικῶς τοῦ παλαιοῦ σηματοδότου. Ὑψ. 0,57, πλ. 0,47 μ. Μάρμαρον λευκόν, φέρον ἐρυθρὰν δξειδωσιν. Ὑπολείμματα ἀσβέστου διατηρούμενα ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας μαρτυροῦν ὅτι εἶχεν εὑρεθῆ παλαιότερον καὶ χρησιμοποιοηθῆ ὡς οἰκοδομικὸν ὕλικόν.

Σφάζεται ἀπὸ τὸν λαιμὸν ἔως τὰ ἰσχία. Λοξῶς πρὸ τοῦ ἀριστεροῦ ὄμου, καθὼς καὶ εἰς τὸ κάτω μέρος ὑπάρχουν ὅπαι προερχόμενοι ἀπὸ τρύπανον, ἄγνωστον πρὸς ποῖον σκοπὸν διανοιγεῖσαι. Εἰς τὸν λαιμὸν ὑπάρχει κοιλότης διὰ τὴν ἔνθεσιν τῆς χωριστὰ εἰργασμένης κεφαλῆς. Παριστάνεται ἀσφαλῶς θεά, ἄγνωστον ὅμως ποία, ἢ Κυβέλη ἢ ἡ Δήμητρα ἴσως. Φέρει χιτῶνα ἐξωσμένον ὑψηλὰ ὑπὸ τοὺς μαστοὺς ( ὅπῃ εἰς τὸ μέσον τῆς ζώνης διὰ τὴν γόμφωσιν κοσμήματος ἀποτελουμένου ἀπὸ ἄλλην ὕλην ) καὶ ἱμάτιον ἀφήνον ἀκάλυπτον τὸ στήθος καὶ σχηματίζον πρὸς αὐτὸ τύλην. Κάθεται ἐπὶ θρόνου, τοῦ ὁποίου διακρίνεται τμήμα ἀριστερὰ.

Τὸ ἔργον ἦτο πιθανότατα τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνος, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ ὁμοιότης τῆς τύλης τοῦ ἱματίου της με τὴν τύλην τοῦ ἱματίου τῆς Θεμίδος τοῦ Χαιρεστράτου. Ἡ ἰσχυρὰ πλαστικότης τῶν πτυχῶν καὶ ἡ εὐαίσθητος διαδοχὴ τῶν ἐπιπέδων μᾶλλον ἀποκλείουν τὴν πιθανότητα νὰ εἶναι ὑστεροελληνιστικὸν ἀντίγραφον ἢ παραλλαγὴ τοιοῦτου ἔργου. Βλ. λ.χ. ἐν ἀντιπαραβολῇ τὸ γυναικεῖον ἄγαλμα τῆς Θάσου τῶν περὶ τὰ 100 π. Χ. χρόνων ( Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1961, εἰκ. 516 ).

#### Κεφαλὴ Ἀρτέμιδος BE 252 ( Πί ν. 39 α - β )

Ἀνευρέθη ἐντὸς παλαιοῦ βόθρου κατὰ τὴν ἀνέγερσιν τῆς οἰκίας τοῦ Μ. Σαρρή, εἰς τὴν γωνίαν τῶν ὁδῶν Μ. Βρετανίας καὶ Νίκης.

Ὑψ. 0,186, ὕψ. μέχρι τοῦ πηγουνίου 0,13, πλ. 0,17 μ. Μάρμαρον λευκόν, πιθανῶς Πάριον. Ἐφθαρμένα : Τὸ ἄκρον τῆς ρινὸς καὶ τοῦ πηγουνίου. Ἐπὶ τοῦ τραχήλου δύο φθοραὶ ἐρυθροῦ χρώματος προξενηθεῖσαι ἀπὸ τὴν ἐπὶ μακρὸν ἐπαφὴν με σιδηροῦν ἀντικείμενον.

Ἡ κόμη χωρίζεται κατὰ τὸ μέσον, φέρεται δὲ πρὸς τὰ ὀπίσω εἰς πλατεῖς βοστρύχους καλύπτοντας καὶ τὸ ἦμισυ τῶν ὠτων. Ὅπίσω δένεται εἰς μικρὸν κόμβον. Λεπτο-

μέρειαι τῶν βοστρύχων δὲν ἔχουν δηλωθῆ, προφανῶς διότι ὁ καλλιτέχνης ἠρέσθη νὰ τὰς δηλώσῃ διὰ τοῦ χρώματος. Ταινία τρεῖς ἔλισσομένη περιβάλλει τὴν κόμην.

Ἡ κεφαλὴ αὕτη εἶναι ἀρκετὰ δροσερὸν προϊόν καλῆς ἐποχῆς, ἡ ἀπόδοσις τῆς σαρκὸς εἶναι λεπτὴ καὶ εὐαίσθητος, καὶ ἡ ἔκφρασις ὑπερήφανος καὶ αὐστηρά. Ἀκριβῶς δὲ ἡ ἔκφρασις μὲ πείθει ὅτι τὴν Ἀρτέμιδα παρίστανεν αὕτη. Τὸ δὲ ἄγαλμα ἀπὸ τοῦ ὁποῖον προέρχεται (μεγέθους μικροτέρου τοῦ φυσικοῦ), θὰ ἦτο τοῦ εὐρέως διαδεδομένου τύπου τῆς θηρευούσης θεᾶς, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ μακροῦ λαιμοῦ, τὴν ἐλαφρὰν ἀνύψωσιν τῆς κεφαλῆς, καὶ τὸ βλέμμα, τὸ ὁποῖον προσηλώνεται μὲ ἀποφασιστικότητά εἰς κάποιον μακρινὸν στόχον.

Ἡ τεχνοτροπία τῆς εἶναι ἡ Πραξιτέλειος, συγγενεστάτη δὲ τῆς ἐν Ὀλυμπίᾳ κεφαλῆς Treu (Olympia III, σ. 206, πίν. LIV, ἀριθ. 1,2), ἡ ὁποία συνεχίζει τὴν καλλιτεχνικὴν γραμμὴν τῆς Κνιδίας, μιᾶς κεφαλῆς εἰς ἰδιωτικὴν γερμανικὴν συλλογὴν (Neugebauer, Antiken in Deutschem Privatbesitz, ἀριθ. 23) καὶ ἄλλων. Πάντως ἡ σύγκρισις φανερώνει ὅτι χρόνοι τῆς δὲν εἶναι πλέον οἱ κλασσικοί. Τῆς λείπει ἐν πρώτοις τὸ μαλακὸν περιγράμμα καὶ ἡ ρέουσα ἔκφρασις τῶν ὑστεροκλασσικῶν ἔργων. Ἐδῶ τὸ γενικὸν περιγράμμα εἶναι λιτὸν καὶ αὐστηρὸν, συζευγνύμενον μὲ τὸν σταυρὸν τῶν ὀφθαλμῶν καὶ τῆς γραμμῆς χωρίστρας - ρινὸς καὶ στόματος εἰς ἓν κανονικόν, κάπως ψυχρὸν σύνολον, ἐνῶ μία σαφὴς καὶ ἐλάχιστα κυμαινομένη γραμμὴ χωρίζει τὴν κόμην ἀπὸ τὸ πρόσωπον<sup>10</sup>. Ἄφ' ἑτέρου ἡ ψυχρότης τῆς ἐκφράσεως (ἰδιαίτερος ἐμφανὴς εἰς τὴν προσθίαν ὄψιν, ἐνῶ ἡ πλαγία διατηρεῖ περισσοτέραν τρυφερότητα), ἐπιτεινομένη καὶ ἀπὸ τὴν ἀγέρωχον ἀνὸρθωσιν τῆς κεφαλῆς ἐπὶ τοῦ μακροῦ λαιμοῦ, ἀντιδιαστέλλουν τὴν μορφήν πρὸς τὸν περιβάλλοντα χῶρον<sup>11</sup>, νοούμενον πλέον ὡς δεύτερον, ἀνεξάρτητον στοιχεῖον τοῦ ἔργου. Τὴν αὐτὴν ἔνοιαν ἔχουν καὶ ἡ ἔντασις καὶ ἡ σταθερότης τοῦ βλέμματος, τοῦ ὁποῖου στόχος ἦτο ἐν ἀπολύτως συγκεκριμένον καὶ σαφὲς ἀντικείμενον εἰς τὸν χῶρον ἐντὸς τοῦ ὁποῖου ἐνοεῖτο κινουμένη ἡ Ἄρτεμις. Εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῶν ἀνωτέρω συνετέλεσεν ἀναμφιβόλως καὶ ἡ ἀνάγκη νὰ τονισθῆ ὁ χαρακτήρ τῆς θηρευούσης καὶ « ἀποσκοπούσης » θεᾶς, ὅτι ὅμως αὐτὸς δὲν ἦτο ὁ μοναδικὸς λόγος καὶ ὅτι οὗτοι ὑπηγορεύθησαν προπαντὸς ἀπὸ τὸν ρυθμὸν τῆς ἐποχῆς ἐξάγεται εὐκόλως ἀπὸ τὴν σύγκρισιν μὲ τὴν κεφαλὴν τῆς ὁμοίας μὲν εἰς δρᾶσιν, ἀλλ' ὀλίγον παλαιότερας Ἀρτέμιδος τῶν Βερσαλλιῶν, ἡ ὁποία μὲ τὸν γοργὸν κυματισμὸν τῆς πρὸς τὰ ἄνω καὶ ὀπίσω ἐκτενισμένης κόμης τῆς καὶ τὴν πλουσιωτέραν κίνησιν περιγραμμάτων καὶ μαζῶν, καθὼς καὶ μὲ τὴν ζωηρὰν ἔκφρασιτικὴν διάνοιξιν τῆς πρὸς τὸν περιβάλλοντα χῶρον, ἔρχεται εἰς κτυπητὴν ἀντίθεσιν πρὸς τὴν καθαρῶς « κλειστὴν », κλασσικίζουσιν κεφαλὴν τῆς Ρόδου. Ἐὰν θελήσωμεν νὰ ὁμιλήσωμεν μὲ ἀριθμούς, τὴν κεφαλὴν τῆς Ρόδου θὰ χρονολογήσωμεν περὶ τὰ 300 π. Χ. ἢ τὸ πολὺ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ ἐπομένου αἰῶνος, καθ' ὅσους χρόνους καὶ εἰς τὰ δλόκληρα ἀγάλματα παρουσιάζονται ὅμοια λιτὰ καὶ ἀκύμαντα περιγράμματα, τεκτονικοὶ ἐσωτερικοὶ ἄξονες καὶ ἰσχυρὸς περιορισμὸς τοῦ παλαιότερου πλούτου τῶν πλαστικῶν μορφῶν. Τὴν μεγαλυτέραν ἴσως συγγένειαν ἔχει, παρ' ὄλην τὴν διάφορον ἔκφρασιν τῆς τὴν ὀφειλομένην εἰς τὸ διάφορον θέμα, ἡ γυναικεία κεφαλὴ τῆς Στουτγάρδης ἀπὸ τὸ Ἀσκληπιεῖον τῆς Κῶ<sup>12</sup>, ἡ ὁποία χωρὶς ἀμβολίαν προέρχεται ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ βωμοῦ.

10. Πρβλ. Alscher, Gr. Pl. III, σ. 83 καὶ IV, σ. 20 κ.έ.

11. Βλ. τὰ ὄσα γράφει σχετικῶς ὁ Schefold εἰς Meisterwerke griechischer Kunst, ἀριθ. 340, σ. 87.

12. Bieber, JdI 1923 - 24, σ. 242 κ.έ.

## Ἐκέφαλον ἑρμαϊκὸν ἄγαλμα BE 1175 ( Πίν. 39 γ - δ )

Εὑρέθη εἰς τὸν συνοικισμὸν τῆς Ρόδου Κρητικά, εἰς τὸ ἐργοστάσιον πλακῶν Καταλειφοῦ. Εἶναι προσηρμοσμένον εἰς μεγάλην ὀρθογώνιον βάσιν. Τὸ μάρμαρον τοῦ ἀγάλματος εἶναι ὑπόλευκον, χονδρόκοκκον. Ὑψος τοῦ ἀγάλματος 1.715, πλάτος κάτω 0,33 × 0,275 μ. Ἡ βάσις εἶναι ἐκ λαρδίου λίθου, αἱ δὲ διαστάσεις τῆς : ὕψος 0,795, πλάτος 0,76, πάχος 0,675 μ.

Ἀποκεκρουμένον εἶναι μέρος τῆς ὀρθογωνίου στήλης τοῦ ἀγάλματος κάτω ἀριστερά. Ὀλόκληρον τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος ἦτο κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς εὑρέσεως ἀποκεκομμένον, συγκολληθὲν ἔκτοτε. Ἐπίσης συνεκολλήθησαν μερικαὶ ἀπὸ τὰς πτυχάς, αἱ ὁποῖαι κατέρχονται ἐκ τοῦ αὐτοῦ βραχίονος. Εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς πτυχὰς παρατηροῦνται ἴχνη ἐργασίας διὰ τοῦ τρυπάνου. Κεφαλὴ δὲν εὑρέθη. Διὰ τὴν ἔνθεσιν τῆς κεφαλῆς ἐχρησίμευεν ἢ κατὰ τὸ ἄνω μέρος τοῦ κορμοῦ κοιλότης. Δύο πλόκαμοι κόμης κατέρχονται εἰς τοὺς ὤμους. Ὅπισω ἡ κόμη καταπίπτει κυματοειδῶς εἰς πλατεῖαν ἐπιφάνειαν. Τὸ πρόσωπον φαίνεται ὅτι ἦτο ἀγένειον, νεανικόν. Ὀλόκληρον τὸ σῶμα καλύπτεται ὑπὸ ἐνδύματος. Μολονότι δὲν εἶναι ἀπολύτως σαφές, φαίνεται ὅτι μᾶλλον δύο εἶναι τὰ ἐνδύματα, ἓν ἀνώτερον (« χλαμὺς ») πορπούμενον εἰς τὸν ὄμων, καὶ ἓν ἐσωτερικὸν ὑπ' αὐτό, διακρινόμενον εἰς τὸν ἄνω βραχίονα.

Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ ἑρμαϊκοῦ ἀγάλματος εἶναι ἢ ὑπὸ τῶν Γερμανῶν καλουμένη *Mantelherme*<sup>13</sup>, ἢ ὁποῖα κατὰ τὸν Lullies διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὰ νομίσματα τοῦ τέλους τοῦ 4ου αἰῶνος ἐμφανίζεται. Εἰς τὰ πρῶτα ἐκεῖνα παραδείγματα ἡ στήλη ἦτο ἰσοπαχῆς ἄνω καὶ κάτω, ἀπὸ τοῦ 3ου ὄμων αἰῶνος π. Χ. ἡ στήλη μειοῦται πλέον, ὅπως ἐδῶ, πρὸς τὰ κάτω.

Αἱ *Mantelhermen* παριστάνουν εἴτε τὸν Ἑρμῆν<sup>14</sup>, εἴτε τὸν Σιληνόν, εἴτε καὶ παιδικὰς μορφὰς ἀκόμη. Ἡ τῆς Ρόδου παρίστανε τὸν Ἑρμῆν. Τοῦτο ἀποδεικνύεται ἀπὸ μερικὰ ἐντελῶς παρόμοια πῆλινα εἰδώλια, εἰς τὰ ὁποῖα ἡ δεξιὰ χεὶρ κρατεῖ κηρύκειον<sup>15</sup>, ἀπὸ μίαν *Mantelherme* τοῦ Μουσείου *Torlonia*<sup>16</sup>, τῆς ὁποίας ἡ κεφαλὴ φέρει πέτασον, καθὼς καὶ ἀπὸ ἑλληνιστικὸν ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου τοῦ *Treviso*<sup>17</sup>, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ὁμοιοτάτη παράστασις Ἑρμοῦ. Εἶναι λοιπὸν πλέον ἢ πιθανὸν ὅτι αὕτη προέρχεται ἐκ τινος γυμνασίου τῆς ἀρχαίας πόλεως. Ἄλλαι *Mantelhermen* τοῦ ἰδίου μὲ τὸν ἰδικὸν μας τύπου, δὲν εἶναι βέβαιον ποῖον παρίστανον, ἐπὶ παραδείγματι<sup>18</sup> μία εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Κῶ καὶ ἄλλη εἰς τὸ Ἐθνικὸν Μουσεῖον, προερχομένη ἐκ *Ραμνούντος*<sup>19</sup>, μὲ κεφαλὴν γυναικεῖου τύπου. Ἡ τελευταία μάλιστα εἶναι, ἐξ ὧν γνωρίζω, καὶ ἡ παλαιότερα ἀπὸ ὅλας τὰς σφραζομένας. Κατὰ τὸν Lullies ἡ τεχνοτροπία τῆς εἶναι ἢ τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 4ου αἰῶνος, ὁ δὲ χαρακτήρ τῶν γραμμάτων τῆς ἐπὶ τῆς βάσεως χαραγμένης ἐπιγραφῆς

13. Lullies, *Typen der griechischen Herme*, σ. 81 κ.έ. Μία τοιαύτη εὑρίσκετο εἰς τὸ Γυμνάσιον τῆς Φιγαλείας καὶ περιγράφεται ὑπὸ τοῦ Πausανίου (VIII, 39, 6).

14. Ὅπως τὸ ἑρμαϊκὸν ἄγαλμα τὸ ὁποῖον εἶδεν ὁ Pausanias εἰς τὸ γυμνάσιον τῆς Φιγαλείας.

15. Τὰ εἰδώλια *Winter I*, 234,7 α-β ἐν Κων/πόλει καὶ Ἀθήναις, συλλογῆ Πολυτεχνείου, ἐκ Κόμης.

16. *Album*, ἀριθ. 504. *Visconti, Catalogo*, ἀριθ. 414.

17. *Guarducci, Annuario 1952-54*, σ. 190, εἰκ. 4. Τὰ συγγενῆ εἰδώλια, *Winter I*, 232, 1-2, 378,3, *Sieveling, Bronzen, Terrakotten, Vasen der Sammlung Loeb*, πίν. 18 κλπ. τοῦ τύπου τῆς *Schultherherme*, ἐπίσης τὸν Ἑρμῆν παρουσιάζουν (κρατοῦν κηρύκειον).

18. *Laurenzi, Annuario 1955-56*, σ. 121, ἀριθ. 131.

19. Στάης, *AE 1891*, σ. 56 κ.έ. πίν. 7. Lullies, ἔ.α. σ. 81 κ.έ. *Pouilloux, La forteresse de Rhamnonte*, σ. 111-112, πίν. 45.

τῶν μέσων τοῦ ἰδίου αἰῶνος. Εἰς τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἐχρονολόγει τὴν ἐπιγραφὴν τῆς βάσεως καὶ ὁ Στάης, τελευταίως ὁμως ὁ Rouilloux ἐχρονολόγησε τὴν ἐπιγραφὴν ἐξ ἐσωτερικῶν λόγων περὶ τὰ 330 π. Χ., ἡ δὲ χρονολόγησις του ἐνισχύεται, νομίζω, καὶ ἀπὸ τὴν στάσιν καὶ τὸν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον τὸ ἔνδυμα τυλίσσει τὸ σῶμα, ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου, διότι ὅλα αὐτὰ ὑπενθυμίζουν ζωηρῶς δύο ἀπὸ τὰς Μούσας τῆς βάσεως τῆς Μαντινείας<sup>20</sup>, τῆς ὁποίας ἡ πιθανώτερα χρονικὴ θέσις εἶναι ἡ δεκαετία 330 - 320 π. Χ.<sup>21</sup>.

Ἡ Ροδιακὴ μορφή εἶναι σαφῶς μεταγενεστέρα. Ἡ στάσις τῆς εἶναι πομπώδης καὶ θεατρικὴ, ὁ ἀριστερὸς βραχίον στήριζεται μὲ θέλησιν εἰς τὸ ἰσχίον ( ὅπου σχηματίζει πολὺ ὀξυτέραν γωνίαν παρ' ὅ,τι ὁ βραχίον τοῦ ἐκ Ραμνοῦντος ἀγάλματος ), μακραὶ δὲ πτυχαὶ διατρέχουν μὲ δύναμιν τὸ σῶμα, ἀντὶ τῶν ἠρέμων καὶ μαλακῶν, αἱ ὁποῖαι ρέουν εἰς τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ ἐκ Ραμνοῦντος ἀγάλματος. Ἰδιαιτέραν σημασίαν ἔχουν αἱ δύο μεγάλαι λοξαὶ ἀνοδικαὶ πτυχαὶ. Ὡθοῦν τὸ βλέμμα πρὸς τὰ ἄνω, διὰ τὰ τὸ παραλάβουν ἐκεῖ ἄλλαι, καθὼς καὶ ἡ εἰς τὸ ἰσχίον στηριζομένη χεὶρ, καὶ τὰ τὸ ἀναγκάσουν νὰ περιβάλλῃ τὴν μορφήν καὶ νὰ συλλάβῃ οὕτω ὅλον τὸ πάχος τοῦ σώματος.

Τὸ χρονικὸν ὁμως πλαίσιον τοῦ Ροδιακοῦ ἀγάλματος ἤμποροῦμεν νὰ προσδιορίσωμεν μὲ ἀρκετὴν ἀκρίβειαν. Πρῶτον χάρις εἰς δύο τεχνοτροπικῶς συγγενέστατα πηλίνα εἰδώλια τοῦ Leningrad, τὰ ὁποῖα εὐρέθησαν ἐντὸς τάφου τοῦ Kertch<sup>22</sup> μὲ νόμισμα τοῦ βασιλέως Λεύκωνος, κατὰ τὸν Rostovtzeff χρονολογουμένου εἰς τὸ γ' τέταρτον τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνος<sup>23</sup>. Μὲ τὸ δεῦτερον προπάντων ἐξ αὐτῶν εἶναι κτυπητὴ ἡ ὁμοιότης τοῦ ἐνδύματος. Ὅπως εἰς τοῦτο δηλαδὴ ἐπιδιώκεται καὶ ἐδῶ ἡ ἔξαρσις τῆς μάξης τοῦ σώματος κάτω ἀπὸ ἓν σφικτὰ τυλιγμένον ἔνδυμα, μερικαὶ ἐκ τῶν πτυχῶν τοῦ ὁποῖου, ὅπως αἱ ἐπὶ τῆς κοιλίας, ἔχουν μάλιστα καὶ τὴν ἰδίαν φορὰν καὶ ὅμοιον τὸν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον τείνονται ἐπὶ τοῦ σώματος. Ἀλλὰ διὰ τὴν ἐν γένει στάσιν του τὸ Ροδιακὸν ἄγαλμα συγγενεῦει περισσότερον μὲ τὸ πρῶτον εἶδωλιον, εἰς τὸ ὁποῖον ἡ χεὶρ στήριζεται ἐξ ἴσου θεληματικὴ εἰς τὸ ἰσχίον, καὶ τὰ μέλη τείνονται, ὅπως ἐδῶ, εἰς τὸν χῶρον. Αὐτὴ πάντως ἡ κίνησις τῶν μελῶν δὲν εἶναι ἡ σαφῶς φυγοκεντρικὴ τοῦ 2ου αἰῶνος, ἀλλ' ἡ περισσότερον συγκρατημένη τῶν ἔργων τοῦ προχωρημένου 3ου, τὴν ὁποῖαν ὁ Kleiner ἀπεκάλει zentripetale Torsion<sup>24</sup>, δηλαδὴ κεντρομόλον συστροφὴν. Ἐδῶ ἡ συμπίκνωσις ἀποδίδεται ὄχι μόνον μὲ τὸ πάχος τοῦ σώματος καὶ τὸ σφίξιμον τοῦ ἐνδύματος, ἀλλὰ καὶ μὲ τὰς δύο ἀνοδικὰς πτυχάς, αἱ ὁποῖαι κρατοῦν τὸ βλέμμα ἐντὸς τῶν ὀρίων τῆς μορφῆς, καθὼς καὶ μὲ αὐτὸ τοῦτο τὸ τεκτονικὸν σχῆμα τῆς στήλης.

Ἄλλη σύγκρισις τοῦ ἑρμαϊκοῦ ἀγάλματος δύναται νὰ γίνῃ καὶ μὲ τὴν γνωστὴν ἀνάγλυφον παράστασιν τῆς Βερενίκης τῆς οἰνοχόης τῆς Bibliothéque Nationale<sup>25</sup>,

20. Amelung, Die Basis des Praxiteles, πίν. ἐκτὸς κειμένου II, πλάξ 216.

21. Ὁ Brommer εἰς Mitt. D. Inst. 1950, σ. 95, σημ. 60 ἔχει συγκεντρώσει ὅλας τὰς ἐκάστοτε προταθείσας χρονολογίας. Ἡ εἰς τὸ ἰσχίον στηριζομένη χεὶρ ἀπαντᾷ διὰ πρῶτην φορὰν εἰς τὴν ὀλίγον παλαιότεραν παράστασιν τοῦ Σοφοκλέους τοῦ Λατερανοῦ (340 - 330 π. Χ.).

22. Antiquités du Bosphore Cimmérien, πίν. 68,1 καὶ 3, σ. 115. Kleiner, Tanagrafiguren, πίν. 6α καὶ β, σ. 16.

23. Σκυθία καὶ Βόσπορος, ρωσιστί, σ. 188 κ.ε. Τὴν παραπομπὴν γνωρίζω ἀπὸ τὸν Kleiner, ἔ.ἀ. καὶ σημ. 7. Βλ. καὶ RE XII, 2, ἐν λ. Λεύκων.

24. Ἐ.ἀ. σ. 164.

25. Rayet - Collignon, Histoire de la Céramique Grecque, σ. 373. Horn, Gewandstatuen, πίν. 10, 1. Bieber, Sculpture of the Hellenistic Age, εἰκ. 345.

δπου επίσης τὸ ἔνδυμα σφίγγει τὸ σῶμα, καὶ τοῦ ὁποίου τὴν συμπαγῆ τεκτονικὴν δὲν κατορθώνει νὰ διασπάσῃ ἡ ἀνοικτὴ στάσις τῶν μελῶν. Ἡ Βερενίκη, σύζυγος τοῦ Πτολεμαίου τοῦ Εὐεργέτου, ἐβασίλευσεν εἰς τὴν Αἴγυπτον μεταξύ τῶν ἐτῶν 246 καὶ 221, τὸ ἀγγεῖον ὅμως χρονολογεῖται μὲ μεγάλην πιθανότητα μεταξύ τῶν ἐτῶν 239 καὶ 221<sup>26</sup>.

Εἰς τὸ ὠραιότατον χαλκοῦν ἀγαλμάτιον χορευτρίας τῆς συλλογῆς Baker<sup>27</sup>, τὸ ὁποῖον ἡ Thompson χρονολογεῖ περὶ τὰ τέλη τοῦ 3ου αἰῶνος<sup>28</sup>, ἂν καὶ ὄχι εἰς τὰ ἐντελῶς τελευταῖα ἔτη αὐτοῦ<sup>29</sup>, αἱ πτυχαὶ ἔχουν παρομοίαν φορὰν καὶ δηλοῦνται, ὅπως ἐδῶ, ὡς λεπταὶ ἄκμαι ἐπὶ εὐρειῶν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον ἐπιφανειῶν, ἐνῶ ἐκ παραλλήλου προβάλλεται σαφῶς ὁ ὄγκος τοῦ σώματος καὶ αἱ λεπτομέρειαι τοῦ χιτῶνος. Φυσικὰ ἡ ἐντελῶς διάφορος κίνησις ἀποκλείει ὅποιανδήποτε στενοτέραν σύγκρισιν καὶ ἀξιολόγησιν τῶν ὑφισταμένων διαφορῶν, πάντως τὸ χρονικὸν πλαίσιον εἶναι τὸ αὐτό.

Τέλος ἐν ἀκόμῃ παράδειγμα χρήσιμον πρὸς σύγκρισιν : Ἡ Νικόκλεια τῆς Κνίδου<sup>30</sup>, ἡ ὁποία ἐκ τεχνοτροπικῶν λόγων καὶ τῶν γραμμάτων τῆς ἐπιγραφῆς χρονολογεῖται ἀμέσως μετὰ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰῶνος. Ἡ ὁμοιότης τῶν πτυχῶν τῆς μετὰ τὰς πτυχὰς τοῦ ἐρμαϊκοῦ ἀγάλματος γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτή. Παρὰ ταῦτα ὑπάρχει εἰς αὐτὴν ὀλιγότερον « στρογγύλευμα » καὶ περισσότερον ἄπλωμα, μεγαλυτέρα προσαρμογὴ πρὸς τὰς τεκτονικὰς ἐπιταγὰς τοῦ ἀ΄ ἡμίσεος τοῦ 3ου αἰῶνος, ἐδῶ μεγαλυτέρα ἐλευθερία, περισσότερα κίνησις πρὸς ὄλας σχεδὸν τὰς κατευθύνσεις. Ἀπὸ τὰς ἀνωτέρω παρατηρήσεις ἐξάγεται σαφῶς ὅτι τὸ ἐρμαϊκὸν ἄγαλμα BE 1175 ἀνήκει εἰς τοὺς χρόνους μεταξύ τοῦ β΄ καὶ τοῦ γ΄ τετάρτου τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνος.

#### Ἄγαλμάτιον Σιληνοῦ BE 780 (Πί ν. 39 ε)

Εὐρέθη εἰς τὴν ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Χειμάρρας 25 τῆς πόλεως οἰκίαν. Ὑψ. 0,32, πλάτος κατὰ τὸ μέσον 0,22 μ. Μάρμαρον λευκόν, μᾶλλον χονδρόκοκκον. Λεῖπουν: Ἡ κεφαλὴ τῆς ὁποίας σφάζεται μόνον τὸ ἐπὶ τοῦ στήθους πίπτον γένειον, ὄλος σχεδὸν ὁ δεξιὸς βραχίον, ὄλον τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος ἀπὸ τοῦ μέσου τῶν μηρῶν, ὡς καὶ τὸ ὄργανον. Ὁ ἀριστερὸς ἀγκὼν εἶναι ἀποκεκρουμένος.

Ἀνήκει εἰς ἓνα τύπον τοῦ τέλους τοῦ 4ου αἰῶνος π. Χ., τοῦ ὁποίου τὸ γνησιώτερον καὶ καλότερον σφζόμενον ἀντίγραφον εἶναι τὸ τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου<sup>31</sup>. Ἐκεῖ παρίσταται ὁ γέρον Σιληνὸς κλίνων ἐπὶ τοῦ στήθους τὴν κεφαλὴν, βαρεῖαν ἀπὸ τὸν οἶνον, τὸν ὁποῖον ἔχει πίνει ἀφθόνως. Τὸν δεξιὸν του πόδα προβάλλει μὲ κόπον, ἐνῶ μὲ τὸν δεξιὸν βραχίονα στηρίζεται ἐπὶ ἄσκού τοποθετημένου ἐπὶ κορμοῦ δένδρου. Ἀπὸ αὐτὸν ὑπετίθετο ὅτι διὰ τῆς πιέσεως ἐξεχύνετο οἶνος πρὸς τὸ διὰ τῆς χειρὸς κρατούμενον ἀγγεῖον (εἰς τὸ ἀντίγραφον τοῦ Μονάχου δὲν ἔχει σωθῆ καὶ ἔχει συμπληρωθῆ ὡς φιάλη, ἀρχικῶς ὅμως θὰ ἦτο κἀνθαρος), ἀλλ' ἐπειδὴ τὸσον τὸ ἀντίγραφον τοῦ Μονάχου, ὅσον καὶ τὰ ἄλλα ἀντίγραφα διεκόσμου κρήνας, εἶναι προφανῆς ὅτι ἀπὸ τὸν ἄσκον ἔρρεεν ὕδωρ εἰς τινὰ δεξαμενὴν. Μικρὸν ἱμάτιον περιβάλλει τὸν ἀριστερὸν πῆχυν του, διερχό-

26. Βλ. Rayet - Collignon, ἔ.ἀ.

27. D. B. Thompson, AJA 1950, σ. 371 κ.ἔ. εἰκ. 1 - 3 καὶ 11.

28. Ἐ.ἀ. σ. 371.

29. Ἐ.ἀ. σ. 375.

30. Smith, BMC of Sculptures, 2, ἀριθ. 1301. Kleiner, Tanagrafiguren, πίν. 52, σ. 100 καὶ 165 κ.ἔ. Lullies - Hirmer, Griechische Plastik, εἰκ. 231 καὶ σ. 77.

31. Ἐκ τοῦ Palazzo Barberini. Furtwängler, Hundert Tafeln, πίν. 39B. Τοῦ αὐτοῦ, Beschreibung der Glyptothek, β΄. ἔκδ. ἀριθ. 221, σ. 221 κ.ἔ.

μενον δὲ ὀπισθεν τῆς ράχεως κατέληγε μεταξύ κορμοῦ καὶ ἄσκοῦ. Ἄλλο ἀντίγραφον τοῦ ἰδίου τύπου εὑρίσκεται εἰς τὴν Δρέσδην<sup>32</sup>, ἀρκετὰ συμπληρωμένον. Ἐνεκα τῆς ὁμοιότητός του μετὸν Φαρνέσιον Ἡρακλῆ κατὰ τὴν στάσιν, τὴν διάπλασιν καὶ τὴν ἔκφρασιν ἀκόμη, ὁ τύπος ἀπεδόθη ἀπὸ τὸν Furtwängler εἰς τὸν ἴδιον τὸν Λύσιππον ἢ εἰς τινὰ συγγενῆ καλλιτέχνην. Τοῦ τύπου αὐτοῦ ὑπάρχουν καὶ μερικαὶ παραλλαγαί, λ.χ. τὸ ἄγαλμα τοῦ Λούβρου<sup>33</sup>, ὅπου δὲν ὑπάρχει κορμὸς καὶ ἄσκος, ἡ δὲ δεξιὰ χεὶρ εἶναι ὑψωμένη (ἴσως ἐκράτει ἀγγεῖον) καὶ τὸ ἐν Narbonne παραπλήσιον ἄγαλμα, τὸ ὁποῖον ὁμοίως ἔχει ἰσχυρὰν στροφὴν σώματος πρὸς τὰ ἀριστερὰ (τοῦ θεατοῦ)<sup>34</sup>. Παράλληλος πάλι πρὸς τὸν πρῶτον βασικὸν τύπον εἶναι ἄλλος σφζόμενος εἰς πολλὰ ἀντίγραφα, λ.χ. τὰ ἐν Βατικανῷ Chiaramonti 544<sup>35</sup>, Braccio Nuovo 28<sup>36</sup>, Sala delle Muse 491<sup>37</sup>, ἐν χαλκοῦν ἄγαλμάτιον τῆς Bibliothèque Nationale<sup>38</sup>, τὸ παρὰ Cavaccerpi, Raccolta I, πίν. 16<sup>39</sup> εἰς τὸν ὁποῖον εἶναι ἀντίστροφος ἢ θέσις τῶν ποδῶν, ὑψοῦται ἢ ἀριστερὰ χεὶρ καθ' ὃν περίπου τρόπον ἢ δεξιὰ εἰς τὰς παραλλαγὰς τοῦ πρώτου τύπου, ἀντὶ δὲ τοῦ ἐνδύματος φέρει δορὰν κλπ. Στοιχεῖα τέλος καὶ τῶν δύο τύπων συγκεντρώνει τὸ ἄγαλμα τοῦ Ermitage<sup>40</sup>.

Τὸ ἄγαλμάτιον τῆς Ρόδου εἶναι παραλλαγή τοῦ πρώτου τύπου. Ἡ ἀριστερὰ χεὶρ ἀντὶ νὰ κρατῆ ἀγγεῖον στηρίζεται εἰς τὸ ὀπίσθιον μέρος τοῦ ἰσχίου, ἄρα πρᾶξις δὲν ὑπάρχει καὶ ἡ ὄλη μορφή εἶναι μετωπική. Ὅπωςδὴποτε ἡ παραλλάσσουσα τὸ πρωτότυπον στάσις του καθὼς καὶ ἡ διάπλασις τοῦ κορμοῦ μαρτυροῦν ὅτι ὁ τεχνίτης του δὲν ἦτο ἄμοιρος φαντασίας καὶ ἱκανὸς ὀπωσδὴποτε εἰς τὴν ἐργασίαν τοῦ μαρμάρου, εἰς τὸ ὁποῖον κατάρθωσε νὰ ἐμφυσήσῃ ἀρκετὴν ζωὴν. Μάλιστα, μετὰ τὰς ἰσχυρὰς κάμψεις τοῦ κορμοῦ καὶ τῶν σκελῶν, μετὰ τὴν δυνατὴν γωνίαν τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος καὶ μετὰ τὴν πληθωρικὴν διάπλασιν τοῦ σώματος ἔχει μεταδώσει εἰς τὸν παραλύοντα μέθυσον κάτι ἀπὸ τὴν φύσιν τοῦ Ἡρακλέους, μολονότι τοῦτο ἀσφαλῶς ὀφείλεται καὶ εἰς τὸν χαρακτηριστὴν τῆς συγχρόνου του τέχνης, ἦτοι τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς. Πάντως ἀπὸ τὸν κορμὸν λείπει ἡ τρικυμία τῶν μαζῶν τῆς μεγάλης Περγαμηνῆς ζωφόρου, ἂν καὶ εἶναι κάλλιστα δυνατόν αἰτία νὰ εἶναι ἡ σμικρότης τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὸ ὁποῖον δὲν περιμένει κανεὶς τόσα, ὅσα εἰς τὰ ἔργα τῆς μεγάλης τέχνης. Πάντως ὁ Σιληνὸς εἶναι σύγχρονος πρὸς τὸν ἐκ Μπέρτσα κορμὸν τοῦ Μουσείου τῆς Ὀλυμπίας<sup>41</sup>, ὀλίγον δὲ παλαιότερος τοῦ νέου Ἀσκληπιοῦ τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου, τοῦ ὁποῖου κατωτέρω δίδω τὴν περιγραφὴν, δηλαδὴ εἶναι προγενέστερος τῶν μέσων τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνος.

32. Herrmann, Verzeichnis der antiken Originalwerke, ἀριθ. 315.

33. Reinach, RS I, σ. 169, ἀριθ. 1479. Fröhner, Notice de la Sculpture antique du Louvre, σ. 267, ἀριθ. 251.

34. RA 1856, σ. 507. Héron de Villefosse, Pro Alesia I (1906), σ. 33 καὶ πίν. VII καὶ VII bis. Espérandieu, Recueil, IX, ἀριθ. 6882. Reinach, RS II, 53, 7.

35. Vat. Kat. I, πίν. 71, σ. 672. Helbig<sup>3</sup> I, ἀριθ. 100, σ. 60.

36. Vat. Kat. I, πίν. 5, σ. 42-3.

37. Vat. Kat. III, I, πίν. 3, σ. 8-9.

38. RS II, σ. 52,9.

39. Clarac 732, 1761.

40. Waldhauer I, ἀριθ. 20, πίν. XV.

41. AD 1915, παράρτ. σ. 99. BCH 1954, σ. 130 καὶ εἰκ. 34. Meyer, Peloponnesische Wanderungen, σ. 99. Thiemann, Hellenistische Vätergottheiten, σ. 135: Ἐποχή Τηλέφου.



## Ἄσκληπιός ΒΕ 1163 (Πί ν. 40 α)

Κατετέθη τὸ 1948 ὑπὸ τοῦ κ. Γιαλούση, ὑπαλλήλου τῆς Γενικῆς Διοικήσεως Δωδεκανήσου, κατὰ τὴν δῆλωσιν τοῦ ὁποῖου προήρχετο ἐκ Σύμης. Ὑψ. 1.01, πλάτος κατὰ τὸ μέσον 0,32, κάτω 0,20 μ. Μάρμαρον λευκόν, λεπτόκοκκον περιέχον μαρμαρυγίαν, ἡ ἐπιφάνεια ὁμως τῶν πέντε τεμαχίων ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀπετελέσθη τὸ ἄγαλμα παρουσιάζει διάφορον χρῶσιν ἔνεκα τῆς παραμονῆς ἐνὸς ἐκάστου εἰς χῶμα διαφόρου συστάσεως.

Λείπει ὀλόκληρον τὸ πρόσθιον μέρος τῆς κεφαλῆς, τὸ ὁποῖον ἦτο ἐξ ἄλλου τεμαχίου (ὅπως δεικνύει ἡ πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτὸν εἰργασμένη ἐπιφάνεια τῶν δύο τμημάτων τοῦ ὀπισθίου μέρους τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ παρουσία στενῆς ὀρθογωνίου ὀπῆς γομφώσεως εἰς τὸ ἀνώτερον ἐξ αὐτῶν. Λείπουν ἐπίσης καὶ τὰ κάτωθι τμήματα : Τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος, τὸ ὁποῖον ἦτο ἐξ ἄλλου τεμαχίου (ὀπῆ γομφώσεως) καὶ τὸ πλείστον τοῦ δεξιοῦ, ὁ ὁποῖος ἐστηρίζετο εἰς τὸ ἰσχίον, ὅπως μαρτυροῦν τὰ λείψανα τῆς χειρός, τέλος ὁ ἀριστερὸς ποὺς μὲ τὸ κάτω μέρος τῆς κνήμης. Εἰς τὸ ἀριστερὸν τοῦ σώματος, περίπου κατὰ τὸ ὕψος τοῦ γόνατος, ὑπάρχει ὀπῆ γομφώσεως διὰ τὴν στήριξιν τῆς βακτηρίας (διαστ. ὕψ. 0,07, πλ. 0,03, βάθ. 0,02μ.). Εἰς τὸ ὀπίσθιον κατώτατον μέρος τοῦ ἀγάλματος σφύζεται μικρὸς μολύβδινος γόμφος. Παρ' αὐτόν, ὀλίγον ὑψηλότερον, ἄλλη κοιλότης γόμφου, διαμ. 0,025 μ., μὲ τὸ ὑπόλειμμα τοῦ μολύβδου.

Τὸ ἄγαλμα ἀνήκει εἰς τὸν τρίτον ἀπὸ τοὺς βασικοὺς τρεῖς τύπους, εἰς τοὺς ὁποίους διακρίνονται αἱ ἀρχαῖαι παραστάσεις ὀρθίου Ἄσκληπιοῦ. Κύρια στοιχεῖα τοῦ τύπου τούτου, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξεν ἰδιαίτερος προσφιλεῖς εἰς τὸν 4ον αἰῶνα καὶ τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον, εἶναι : 1) Στήριξις τοῦ σώματος εἰς τὴν βακτηρίαν, ἡ ὁποία χώννυται ὑπὸ τὴν ἀριστερὰν μασχάλην καὶ 2) στήριξις τῆς δεξιᾶς χειρός εἰς τὸ ἰσχίον. Διάφοροι ὁμως παραλλαγαὶ εἰς τὴν ἐνδυμασίαν τῶν ἐξαιρετικῶς πολυαρίθμων παραστάσεων τοῦ τύπου διαιροῦν αὐτὸν περαιτέρω εἰς μικροτέρας ομάδας, κατὰ τὸν Schober<sup>42</sup> τρεῖς :

α) Μία εἰς τὴν ὁποίαν καλύπτεται ὁ ἀριστερὸς ὤμος, τὸ δὲ ἱμάτιον σχηματίζει ἐπὶ τῆς κοιλίας καὶ τῶν μηρῶν τριγωνικὸν ἀπόπτυγμα,

β) μία εἰς τὴν ὁποίαν τὸ ἱμάτιον σχηματίζει τριγωνικὸν ἀπόπτυγμα, ἀλλ' ὁ ἀριστερὸς ὤμος εἶναι γυμνός καί,

γ) μία εἰς τὴν ὁποίαν ὁ ἀριστερὸς ὤμος εἶναι πάλιν γυμνός, τὸ ἱμάτιον ὁμως δὲν σχηματίζει τριγωνικὸν ἀπόπτυγμα, ἀλλὰ κόλπον πολύπτυχον.

Εἰς αὐτὰς θὰ ἔπρεπε νὰ προστεθῆ καὶ μία τετάρτη, εἰς τὴν ὁποίαν,

δ) ὁ ὤμος εἶναι κεκαλυμμένος ὅπως εἰς τὴν (α), ὑπάρχει ὁμως κόλπος τοῦ εἶδους τῆς ομάδος (δ)<sup>43</sup>.

Τὸ ἄγαλμα τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου ἀνήκει φυσικὰ εἰς τὴν ομάδα (α), ἀπὸ τὰ παραδείγματα τῆς ὁποίας τὸ καλύτερον διατηρηθὲν (περιλαμβάνον καὶ τὴν κεφαλὴν) εἶναι ἐν ἀγαλμάτιον εἰς τὴν Βιέννην. Ἡ ἀξιολογώτερα κεφαλὴ τοῦ ὅλου τύπου εἶναι

42. Jahresh. XXIII, 1926, σ. 8 κ.έ. Βλ. καὶ Bieber, A bronze statuette in Cincinnati, Proceedings of the American Phil. Society 101, 1957, σ. 70 κ.έ. ἰδίως σ. 80, ὅπου πλουσία βιβλιογραφία.

43. Τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ὁ ἐπὶ ἀργυρῶν νομισμάτων τῆς Κῶ τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνος εἰκονιζόμενος Ἄσκληπιός, Bieber, εἰκ. II, ὁ ἐπὶ τινος ἀττικοῦ ἀναγλύφου, Bieber, Zeit. f. Num. 34, πίν. VIII, ἐν ἀγαλμάτιον τοῦ Μουσείου Κων/πόλεως ἐκ Κῶ, Mendel II, ἀριθ. 318, ἄλλο ἐν Κῶ, Laurenzi, Annuario 1955-56, σ. 76, ἀριθ. 9, χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, Walters, Bronzes, πίν. XXVIII, ἀριθ. 851 κλπ.

ή γνωστή εκ Μήλου κεφαλή του Βρετανικού Μουσείου, εξαιρετικῶς λεπτὸν καὶ εὐαίσθητον ἔργον τοῦ 4ου ἀκόμη αἰῶνος π. Χ. Τὴν εὑρεσιν τοῦ τύπου οἱ περισσότεροὶ ἀποδίδουν εἰς τὸν Βρούαξιν<sup>44</sup>, μερικοὶ ὅμως καὶ εἰς τὸν Σκόπαν<sup>45</sup>.

Τὸ ἀγαλμάτιον τοῦ Μουσείου τῆς Ρόδου εἶναι ἔργον τῆς μέσης ἀσφαλῶς ἑλληνιστικῆς περιόδου, ἐκχειλίζον ἀπὸ δυναμισμὸν. Τὰ μέλη του ὑπακοῦουν εἰς ἰσχυρὰν φυγοκεντρικὴν παρόρμησιν, ὅχι τοῦ διεσπασμένου, συγκεκριμένου εἴδους τῶν ἔργων τῆς ἐποχῆς, λ.χ. τοῦ Ποσειδῶνος τῆς Μήλου, ἀλλὰ τοῦ περισσότερον σφικτοῦ τῶν ἔργων τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς περιόδου, ὁ ὁποῖος χαρίζει εἰς αὐτὰ ἰσχυρὰν ἐλαστικότητα καὶ ὅταν ἀκόμη ἡρεμοῦν, αἱ δὲ λοξαὶ πτυχαὶ τοῦ σφικτὰ τυλιγμένου ἱματίου φαίνονται ὡς νὰ ἀνέρχονται μὲ βίαν ἐκ τῶν κάτω ἀριστερῶν πρὸς τὰ ἄνω δεξιὰ εἰς συνεχῆ καὶ ἀπρόσκοπτον ροήν, τὴν ὁποῖαν δὲν διακόπτει ἡ παρεμβολὴ τοῦ τριγωνικοῦ ἀποπτύγματος. Ἡ παχεῖα ὑφὴ καὶ αἱ στρογγύλαι πτυχαὶ τοῦ ἐνδύματος, τὸ ὁποῖον ἀφήνει ἀκάλυπτον μικρὸν μόνον μέρος τοῦ κορμοῦ, εἶναι καὶ αὐτὰ γνωρίσματα τῆς τέχνης τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς περιόδου. Τὸ αὐτὸ καὶ ἡ πλουσία διάπλασις τοῦ γυμνοῦ στήθους καὶ οἱ παχεῖς μηροὶ καὶ γοφοί. Τὸ ἀγαλμα λοιπὸν ἀνήκει εἰς τὸ α' ἡμισυ τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνος. Ὅχι ὅμως πολὺ πρὸ τῶν μέσων αὐτοῦ, θὰ ἔλεγον, διότι ἡ ἀνήσυχος μυολογία τοῦ στήθους, ἡ ὁποία συνεχίζει ἀσφαλῶς τὴν μεγάλην περγαμηνὴν παράδοσιν, δεικνύει κάποιαν μικρόγραμμον καλλιτεχνικὴν τάσιν, προάγγελον μεταγενεστέρων ἐξελίξεων, τοῦ εἴδους λ.χ. τῶν μορφῶν τῆς ζωφόρου τῆς Μαγνησίας, διατηροῦσαν πάντως ἀκόμη τὴν ὀργανικότητά της. Χρήσιμος εἶναι ἡ σύγκρισις μὲ τὸν ὀλίγον παλαιότερον κορμὸν τοῦ Μουσείου τῆς Ὀλυμπίας ἐκ Μπέρτσα τῆς Γορτυνίας (περιοχῆς Τελφοῦσης)<sup>46</sup>. Οὗτος, ἐὰν κρίνη κανεὶς ἀπὸ τὴν εἰς BCH πενιχρὰν φωτογραφίαν, πρέπει νὰ ἀνήκη

44. Bulle, 497. Amelung, Ausonia 1908, σ. 127. Six, JHS 1922, σ. 31 - 35. Schober, ἔ.ἀ.

45. Wolters, AM 1892, σ. 1 - 15. Arias, Skopas, σ. 122. Ἐν ἀγαλμάτιον ἐν τούτοις τῆς κατηγορίας (γ) εὑρέθη εἰς τὴν Ὀλυνθον (Robinson, Olynthus XII πίν. 115 - 9 σ. 130 - 7), δηλαδὴ εἶναι παλαιότερον τοῦ 348 π.Χ., ἴσως μάλιστα εἶναι τῶν ἀρχῶν ἀκόμη τοῦ 4ου αἰῶνος, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ ἀπλότης του, συμβιβάζεται δηλαδὴ δυσκόλως μὲ τὴν σταδιοδρομίαν τοῦ Βρούαξιδος. Ἐπὶ πλέον καὶ τεχνοτροπικῶς ἀκόμη ἀποκλείεται ἡ ἀπόδοσις του εἰς τὸν κύκλον τοῦ Βρούαξιδος. Ὁ Robinson ἔβλεπεν ἐπίδρασιν τοῦ Τιμοθέου. Ὅπως δὲ ὅμως καὶ ἂν ἔχουν τὰ πράγματα μὲ τὸ ἀγαλμάτιον τῆς Ὀλυμπίας, φαίνεται ὅτι ὁ Βρούαξιν συνέβαλεν ἀποφαστικῶς εἰς τὴν ἀνανέωσιν τοῦ τύπου. Διότι ὅχι μόνον ἡ ἐκ Μήλου κεφαλή ἔχει ἀπαραγνώριστον τεχνοτροπικὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ Μαισώλου, ὁ ὁποῖος ἀποδίδεται πλέον γενικῶς εἰς τὸν Βρούαξιν, ἀλλὰ τὸν τύπον αὐτὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ (μὲ τὴν Ὑγείαν) ἀπεικονίζουσι μερικὰ νομίσματα τῶν Μεγάρων (Imhoof - Blumer - Gardner, A Numismatic Commentary on Pausanias, πίν. A VI, σ. 5 - 6), ὅπου κατὰ τὸν Παιουσανίαν (I, 40, 6) ὑπῆρχον τοιαῦτα ἀγάλματα, ἔργα τοῦ Βρούαξιδος. Ἐπιπροσθέτως πολλὰ ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τοῦ ἐν λόγῳ τύπου προέρχονται ἀπὸ τὴν νοτιοδυτικὴν μικρασιατικὴν περιοχὴν, ἀπὸ τὴν ὁποῖαν οὗτος κατήγετο καὶ εἰς τὴν ὁποῖαν συστηματικῶς εἰργάσθη. Ὁ μέγας ὅμως ἀριθμὸς τῶν ἐκ Κῶ ἀντιγράφων ὀφείλεται πιθανώτατα καὶ εἰς τὴν ἀκτινοβολίαν τῶν λατρευτικῶν ἀγαλμάτων τῶν δύο ναῶν τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Ἐκεῖ τούτων ὁ εἰς ἦτο τῆς προῖμου ἑλληνιστικῆς περιόδου, ὁ ἄλλος τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς. Κατὰ τὴν Bieber τὸ λατρευτικὸν ἀγαλμα τοῦ πρώτου ἦτο τοῦ τύπου (α), ὅπως ἐδῶ, ἐνῶ τοῦ δευτέρου ἦτο τοῦ τύπου (δ) (ἔ.ἀ. σ. 85).

46. AA 1915, Παράρτ. σ. 99. BCH 1954, σ. 130 καὶ εἰκ. 34. Meyer, Peloponnesische Wanderungen, σ. 99. Thiemann, Hellenistische Vatergottheiten, σ. 73 καὶ 135. Ἐλάχιστα μόνον νεώτερον τοῦ Ροδιακοῦ ἀγάλματος θὰ εἶναι ἐν ἀγαλμα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸν Ὀρωπὸν, τὸ ὁποῖον παριστᾷ τὸν τοπικὸν θεὸν Ἀμφιάραον ὑπὸ τὸ αὐτὸ σχῆμα, AA 1895, 60. Bieber, ἔ.ἀ. σ. 80, εἰκ. 19. Thiemann, ἔ.ἀ. Ἡ ἐντύπωσις τῆς μάξης κυριαρχεῖ ἀκόμη, ἀλλ' ὑπάρχει ὀλιγωτέρα ἐντασις εἰς τὰς πτυχὰς καὶ χρησιμοποιεῖται ἀφθονώτερον ἢ καμπύλη διὰ νὰ δώσῃ εἰς αὐτὰς μίαν κάπως μαλακωτέραν ροήν. Εἶναι ἀκόμη πιθανὸν καὶ νὰ μὴ ὑπάρχῃ χρονικὴ διαφορὰ, ἀλλὰ μόνον τεχνοτροπι-

ακόμη εις τὴν ἐποχὴν τῆς πλήρους ἀκμῆς τοῦ μαρμάρου τοῦ 2ου αἰῶνος, κατὰ δὲ τὸν Thiemann ἀκριβέστερον εἰς τὴν ἐποχὴν τῆς ζωφόρου τοῦ Τηλέφου, δηλαδή εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς κάμψεώς του. Τὸ γυμνὸν εἶναι ἰσχυρῶς ἀνεπτυγμένον, ὀγκώδης δὲ τύλη διασταυρώνει (ὕψηλὰ ὅπως ἐδῶ) τὸν κορμὸν. Εἰς τὸν Ἀσκληπιὸν ὅμως τῆς Ρόδου ὑπάρχει ὀλιγωτέρα μαζικότης εἰς τὴν διάπλασιν τοῦ σώματος καὶ εἰς τὸ ἔνδυμα, καὶ συνεπῶς ἡ ἐποχὴ τοῦ θᾶ εἶναι κατὰ τι μεταγενεστέρα.

#### Ἄγαλμα Μούσης ἢ Μνημοσύνης BE 174 ( Π ί ν. 40 β - γ )

Μετεφέρθη τὸ 1948 ἀπὸ τὴν παρὰ τὴν θέσιν Βάρη ἔπαυλιν « Βίλλα Πασσᾶ » ἀνήκουσαν ἄλλοτε εἰς τὸν Ἰταλὸν διοικητὴν Ντὲ Βέκκι. Ὅπως ἀποδεικνύει ὅμως παλαιὰ φωτογραφία τοῦ Ἰταλικοῦ ἀρχείου, ληφθεῖσα πρὸ τῆς εἰς τὴν ἔπαυλιν μεταφορᾶς του, ἦτο ἐκτεθειμένον εἰς τὸ Μουσεῖον, ἄγνωστον ποῦ εὑρεθέν.

Μάρμαρον λευκόν. Ὑψ. 1.33, πλάτος κάτω 0,30, κατὰ τὸ μέσον 0,33 μ. Ὁ δεξιὸς μαστὸς τῆς μορφῆς εἶναι ἀποκεκρουμένος. Μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ ὤμου ὀπή. Λεῖπουν : ἡ κεφαλὴ, οἱ ἄκροι πόδες καὶ ἀμφότεραι αἱ χεῖρες. Τὸ ἀριστερὸν μέρος τοῦ σώματος εἶναι καθέτως ἀποκεκομμένον.

Σταθερὸν σκέλος εἶναι τὸ δεξιόν. Ἡ δεξιὰ χεὶρ ἐστηρίζετο μὲ ἀνοικτὰ τὰ δάκτυλα εἰς τὸ ἰσχίον, ὅπως δεικνύουν τὰ λείψανα τοῦ ἀντίχειρος, τοῦ δείκτου καὶ τοῦ μέσου δακτύλου. Τὸ ἔνδυμά της ἀποτελεῖται ἀπὸ ποδῆρη πέπλον μὲ κόλπον καὶ ἀπόπτυγμα, καὶ ἱμάτιον, τὸ ὁποῖον καλύπτει καὶ τοὺς δύο ὤμους κατέρχεται ἀπὸ τὸν δεξιὸν λοξῶς ἐπὶ τοῦ στήθους ἐν εἴδει πλατείας ταινίας πρὸς τὸ ἀριστερὸν ἰσχίον, ἀφήνον ἀκάλυπτον τὸ ἀριστερὸν ἄκρον τοῦ στήθους. Ὑπὸ τὸ ἱμάτιον διακρίνονται ἀκόμη αἱ φθοραὶ τοῦ πέπλου (τρόπος τῶν vestes Coae), παρὰ τὴν φθορὰν τὴν ὁποῖαν ἔχει ὑποστῆ ἐκεῖ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ μαρμάρου.

Ἡ ἐν γένει διάταξις τοῦ ἐνδύματος ἀπαντᾷ εἰς σειρὰν ἔργων, τὰ ὁποῖα ὁ Adriani διέκρινεν εἰς τέσσαρας ομάδας<sup>47</sup>. Τὸ ροδιακὸν ἄγαλμα ἀνήκει εἰς τὴν δευτέραν ἐξ αὐτῶν, τὴν ὁποῖαν ὁ Ἰταλὸς ἀρχαιολόγος ἐκάλεε ομάδα Campana ἀπὸ τὴν ἐκ τῆς συλλογῆς Campana προερχομένην « Ἡραν » τοῦ Λούβρου. Κοινὰ χαρακτηριστικὰ τῶν εἶναι τὸ δεξιὸν σταθερὸν σκέλος, αἱ πτυχώσεις, αἱ ὁποῖαι σχηματίζονται κατὰ μῆκος αὐτοῦ καὶ συναντῶνται κάτω εἰς γωνίαν, καὶ αἱ δύο ομάδες πτυχῶν τοῦ ἱματίου, τοξοειδεῖς πρὸ τῆς κοιλίας καὶ ἀκτινοειδεῖς πρὸ τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ. Πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα ἔχουν ἐπίσης ἀπόπτυγμα ὅπως ἐδῶ. Τὸν τύπον ὀρθῶς ἀνήγαγεν ὁ Adriani εἰς τὸν « καλλιτέχνην

κῆ, ὀφειλομένη ἴσως εἰς τὴν ταχύτεραν ἀναβίωσιν τοῦ κλασικισμοῦ εἰς τὴν Ἀττικὴν. Ὁ Thiemann χρονολογεῖ τὸ ἄγαλμα τοῦτο ὀλίγον μετὰ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνος. Περί τὰ 140 χρονολογεῖ οὗτος ἐν φυγοκεντρικὸν ἄγαλμα ἀπὸ τοὺς Ἐπιζεφυρίους Λοκρούς, Reinach, RS II, 611,2. Thiemann, ἔ.ἀ. σ. 74, 80 καὶ 139, μὲ ἐπιδεικτικὴν στάσιν, τὸ ὁποῖον διατηρεῖ μὲν τὴν τεταμένην πτυχὴν, τῆς ἀφαιρεῖ ὅμως κάθε ἱκμάδα. Εἰς τὴν Ἀνατολὴν αἱ πτυχᾶι μὲ ἐπιμήκη παλμὸν διατηροῦνται ἐπὶ τι διάστημα ἀκόμη ζωντανότερα (λ.χ. ἐν ἀγαλμάτιον ἀπὸ τὸν βωμὸν τῆς Περγάμου AM 1910, πίν. 27, 1, σ. 504. Thiemann, σ. 80 καὶ 139, καὶ ἐν ἄγαλμα τοῦ Μουσείου Κων/πόλεως ἀπὸ τὴν Κῶ, Mendel II, ἀριθ. 318, σ. 80. Thiemann, ἔ.ἀ. σ. 139) ἀλλ' εἰς τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνος, ἐκδηλοῦται πλέον παντοῦ ὁ κλασικισμὸς μὲ τὴν χαλάρωσιν τῆς ἐντάσεως τῶν μελῶν, τὴν γενικῶς ρηχὴν κατασκευὴν καὶ τὴν ἐπικράτησιν τῆς καμπύλης, ἀρχικῶς μὲν εἰς τὸ ἀπόπτυγμα, ἀργότερον ὅμως καὶ εἰς τὸ ὑπόλοιπον ἔνδυμα, βλ. τὸν ἐν Περγάμῳ κορμὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ Alt. v. Perg VII, 2, ἀριθ. 188. Thiemann, ἔ.ἀ. σ. 93 (τέλη τοῦ 2ου αἰ. π.Χ.) καὶ ἐν ἀγαλμάτιον ἐν Βενετίᾳ EA 2570. Anti, Museo... di Venezia, ἀριθ. VII, 15 (INV. 219) σ. 90. Thiemann, ἔ.ἀ. σ. 81 καὶ 139, κ.ο.κ.

47. Bull. Société Royale Archéol. Alexandrie, No. 30 - N.S. IX, I, σ. 3 κ.έ.

τῶν Μουσῶν τοῦ Φιλίσκου», εἰς τὸν ὁποῖον ἐπίσης ἀπέδωσε καὶ τὸν συγγενέστατον τρίτον τύπον, τὸν ἀντιπροσωπευόμενον διὰ τῆς «Οὐρανίας» τῆς Μιλήτου. Ἀπὸ τὰ περισσότερα ὅμως ἀντίγραφα τοῦ τύπου Campana τὸ ροδιακὸν ἄγαλμα διαφέρει κατὰ τὸ ὅτι ἡ δεξιὰ τοῦ χεῖρ δὲν εἶναι ὑψωμένη διὰ νὰ στηριχθῆ εἰς σκῆπτρον, ἀλλὰ φέρεται εἰς τὸ ἰσχίον ὅπως εἰς τὴν Μνημοσύνην τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Ἀρχελαίου. Καί, ὅπως ἐκεῖ, οὕτω καὶ ἐδῶ ὁ ἀριστερὸς βραχίον κατῆρχετο τυλιγμένος εἰς τὸ ἐκ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου καταφερόμενον τμήμα τοῦ ἱματίου, ὅπως τὸ φανερώνουν αἱ πρὸς ἐκείνην τὴν κατεύθυνσιν τεντωμένοι πτυχαί. Ὡστε ἐπειδὴ ἡ μόνη διαφορὰ των εἶναι ἡ ἀντίθετος στάσις τῶν σκελῶν των, ἀμφότερα φαίνεται ὅτι ἀποδίδουν κοινὸν πρότυπον, εἴτε τὴν Μνημοσύνην, ὅπως εἰς τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Ἀρχελαίου, εἴτε γενικώτερον Μοῦσαν.

Χρονικὸν πλαίσιον τοῦ ἀγάλματος εἶναι τὸ β' ἡμισυ τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνος, ἴσως οἱ περὶ τὴν Κλεοπάτραν τῆς Δήλου χρόνοι. Ἡ εἰς τὸν θεατὴν παρεχομένη ἐντύπωσις ἀκίνησιας, ἡ ὁποία θὰ παρέσυρεν εἰς χαμηλοτέραν χρονολόγησιν, εἶναι ἀπατηλή, ὀφειλομένη εἰς τὴν ἔλλειψιν ὀλοκλήρου τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος μετὰ τοῦ ἀριστεροῦ κεκαμμένου σκέλους, ὅπου κυρίως συνετελεῖτο ἡ κίνησις.

#### Γυναικεία κεφαλὴ BE 236 ( Πί ν. 41 α )

Κατετέθη ὑπὸ τῆς Μ. Τατάκη. Εἶχεν ἀγορασθῆ ὑπὸ τοῦ πατρὸς της, ἐμπόρου ἀρχαίων ἐπὶ Τουρκοκρατίας. Ὑψ. 0,33, πλ. 0,25 μ. Μάρμαρον λευκόν, λεπτόκοκκον, περιέχον μαρμαρυγίαν.

Ἡ ρίς, τὸ ὀπίσθιον μέρος τῆς κεφαλῆς καὶ τμήμα παρὰ τὸ δεξιὸν οὗς ἦσαν πρόσθετα. Ὁ λαιμὸς λήγει κάτω εἰς ἐπίπεδον ἐπιφάνειαν, ὅπου ὑπάρχει ὀπὴ διὰ τὴν γόμφωσιν τῆς κεφαλῆς εἰς τὸν κορμὸν τοῦ ἀγάλματος. Τὸ ἄκρον τοῦ πάγωνος εἶναι ἀποκεκρουμένον. Φθοραὶ εἰς διάφορα σημεῖα τῆς ἐπιφανείας. Ἡ κόμη χωρίζεται εἰς τὸ μέσον καὶ ἀπλοῦται πρὸς τὰ πλάγια, καλύπτουσα καὶ μέρος τῶν ὠτων, συγκρατεῖται δὲ ὑπὸ ταινίας. Τὸ ὀπίσθιον τῆς κεφαλῆς καλύπτεται ὑπὸ τοῦ ἱματίου, σχηματίζοντος ἄνω καὶ μικρὰν πτυχήν.

Ἡ κεφαλὴ αὕτη προέρχεται ἀπὸ ἐπιτύμβιον ἄγαλμα, τοῦ ὁποῖου ἡ κυρία ὄψις ἦτο, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὰς ἀσυμμετρίας τῶν δύο ἡμίσεων, ἐλαφρῶς πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ κεντρικοῦ ἄξονος τοῦ σώματος. Τὸ ἀριστερὸν ἡμισυ στρογγυλοῦται περισσότερον ἀπὸ τὸ δεξιόν, τοῦ ὁποῖου τὰ ἐπίπεδα ἐκφεύγουν ἐπὶ πλέον πρὸς τὰ ὀπίσω.

Ὁ τύπος τοῦ σώματος εἶναι δύσκολον νὰ καθορισθῆ ποῖος ἦτο, ἴσως ὁ τόσον διαδεδομένος εἰς τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον τύπος τῆς Pudicitia, μία παραλλαγή τῆς ὁποίας ἦτο ἰδιαιτέρως προσφιλὴς εἰς τὴν νοτιοδυτικὴν μικρασιατικὴν περιοχὴν<sup>48</sup>. Τὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι ἰσχυρῶς ἐξιδανικευμένα ( ρεαλιστικαὶ γυναικεῖαι μορφαὶ δὲν ἐμφανίζονται πρὸ τοῦ προχωρημένου 1ου αἰῶνος π.Χ. ), τὸ παχὺ πρόσωπον ὅμως μὲ τὰ σαρκῶδη χεῖλη δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀποδίδη εἰς πολὺ γενικὰς γραμμὰς τὸν τύπον τῆς νεκρᾶς, μολονότι ἡ ἰσχυρὰ ἐξιδανικεῖσις ἐκμηδενίζει πᾶν εἰκονογραφικὸν ὄφελος.

Τὴν ὑστάτην ἑλληνιστικὴν περίοδον φανερώνουν τὰ ἀπλουστευμένα περιγράμματα, αἱ σχηματοποιημένα λεπτομέρειαι ( λ.χ. αἱ τρίχες τῆς κεφαλῆς, τὰ βλέφαρα κ.λ.π. ), ὁ σχετικῶς ξηρὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον διακρίνονται ἀπ' ἀλλήλων τὰ ἐπίπεδα, ἡ ἡλατωμένη εὐαισθησία τῆς σαρκός, καὶ ἡ ψυχρὰ, κενὴ ἔκφρασις. Ἀκριβεστέραν χρονολόγησιν δύνανται νὰ παράσχουν μερικὰ μνημεῖα σχετικῶς καλὰ χρονολογημένα λ.χ. ἐν

48. Lippold, Kopien und Umbildungen, σ. 218 : Τύπος τῆς Saufeia τῆς Μαγνησίας.

ἐπιτύμβιον ἀνάγλυφον γυναικὸς ἀπὸ τὴν Μαγνησίαν<sup>49</sup>, ἐπὶ τῆς βάσεως τοῦ ὁποίου εἶναι χαραγμένη ἐπιγραφή, τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 1ου αἰῶνος π.Χ. κατὰ τὸν ἐκδότην. Ἀπὸ τὴν σύγκρισιν ἐξάγεται ὅτι ἡ Ροδιακὴ κεφαλὴ εἶναι παλαιότερα, διότι εἰς τὴν ἐκ τῆς Μαγνησίας κεφαλὴν εἶναι πλήρης ἢ ἀπονέκρωσις τῆς ἐκφράσεως, ἔχουν δὲ παραλύσει τελείως αἱ πρὸς ἀλλήλας καὶ πρὸς τὸν πυρῆνα τῆς μορφῆς σχέσεις τῶν λεπτομερειῶν. Ἡ ἀνεξαρμοποίησις τῶν χαρακτηριστικῶν ὑπενθυμίζει γενικῶς τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἑρακλέους ἀπὸ τὸ γνωστὸν Περγαμινὸν σύμπλεγμα τῆς ἀπελευθερώσεως τοῦ Ἑρακλέους, τὸ ὁποῖον χρονολογεῖται μεταξὺ τῶν ἐτῶν 88 καὶ 85 π.Χ.<sup>50</sup> Τέλος, περισσότερο εὐαίσθητος εἶναι αὕτη ἀπὸ μερικὰς κεφαλὰς ἀγαλμάτων ἀπὸ τὴν Μαγνησίαν, τὰ ὁποῖα χρονολογοῦνται εἰς τὸν 1ον αἰῶνα π.Χ. (ἀπὸ τὴν ἐπιγραφήν τῆς βάσεως τοῦ ἐνὸς ἐξ αὐτῶν<sup>51</sup>), διότι τῆς λείπει ἡ σκληρὰ, ἄψυχος γραμμικότης τῶν λεπτομερειῶν τῶν. Τὸν 2ον αἰῶνα ὑπενθυμίζουν εἰς τὴν ροδιακὴν κεφαλὴν ἢ σχετικῶς μαλακὴ ἀκόμη ὄψη καὶ πλοκὴ τῶν τριχῶν τῆς κόμης καὶ τινὰ ὑπολείμματα εἰς τὴν κίνησιν τῶν μαζῶν τῆς σαρκός. Πάντως ἡ εὐαίσθησις τῆς σαρκός καὶ ἡ ἐκφραστικότης εἶναι μειωμένοι ἐν συγκρίσει μὲ τὴν Ἀφροδίτην τῆς Μήλου, τῆς ὁποίας ἡ χρονικὴ θέσις εἶναι περὶ τὰ 120 π.Χ.<sup>52</sup>, καὶ μὲ τὴν κεφαλὴν τῆς Ἀφροδίτης ἀπὸ τὸ περίπου σύγχρονόν της ἠρώφον τῆς Καλυδῶνος<sup>53</sup>, ἄρα ἡ κεφαλὴ τῆς Ρόδου δὲν πρέπει νὰ ἀπέχη πολὺ τοῦ 100 π.Χ.

#### Χαλκοῦν ἀγαλμάτιον Διὸς BE 1112 (Πί ν. 41 β)

Τὸ κατέθεσε πρὸ ἐτῶν ὁ Νικ. Νικολῖκος, τότε φύλαξ τοῦ Μουσείου Ρόδου καὶ κάτοικος τοῦ χωρίου Θολός. Κατὰ τὴν δῆλωσίν του τὸ εἶχεν εὑρεῖ ὁ ἴδιος ὄχι μακρὰν τῆς θέσεως τοῦ ναοῦ τοῦ Ἑρεθιμίου Ἀπόλλωνος<sup>54</sup>. Ὑψ. 0,191 μ. Συμπαγές. Ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ἀρκετὰ ἐφθαρμένη. Ἡ κεφαλὴ ἔχει προστεθῆ, ὅπως φαίνεται, ἐκ τῶν ὑστέρων (ραφή εἰς τὸ κάτω μέρος τοῦ λαιμοῦ)<sup>55</sup>. Ἀδρόταται εἶναι αἱ λεπτομέρειαι τῶν δακτύλων ποδῶν καὶ χειρῶν, τῆς κόμης, καθὼς καὶ τοῦ σώματος καὶ τῶν πτερύγων τοῦ ἀειτοῦ, ἐχαράχθησαν δὲ μετὰ τὴν χύσιν τοῦ ἀγαλματίου ὑπὸ βαναύσου τεχνίτου πολὺ κατωτέρου ἀπὸ τὸν τεχνίτην τοῦ ἀγαλματίου.

Ὁ ἀετὸς ἀποδεικνύει ὅτι τὸ ἀγαλμάτιον παριστᾷ τὸν Δία, ὁ ὁποῖος τυπολογικῶς

49. Keil, Jahresh. 1913, σ. 778 - 182, πίν. IV. Ἀντίθετος στροφή τῆς κεφαλῆς.

50. Kraemer, JdI 1925, σ. 133 κ.έ. εἰκ. 11 - 12.

51. Τῆς Baebia : Magnesia, σ. 198 κ.έ. εἰκ. 198. Horn, RM 1338, πίν. 18, 2, σ. 85. Ἡ ἄλλη : Magnesia, αὐτόθι, εἰκ 200. Horn, πίν. 15, 2, ἔ.ά.

52. Πρῶτος ὁ Furtwängler, Meisterwerke, σ. 601 κ.έ. ἐποθέτησε τὴν Ἀφροδίτην τῆς Μήλου εἰς τὰ ὀρθὰ ὑστεροελληνιστικὰ πλαίσιά της (μεταξὺ 150 καὶ 50 π.Χ. ἔλεγεν). Ὁ Charbonneau (La Revue des Arts 1951, σ. 8 κ.έ. καὶ La Vénus de Milo, ἐκδ. Opus Nobile, Bremen, σ. 14) διαπιστώνων ἰσχυρὰν ὁμοίωσιν μὲ τὸν « Ἴνωπον » τοῦ Λούβρου, εἰς τὸν ὁποῖον ἀναγνωρίζει τὸν Μιθριδάτην Εὐπάτορα χρονολογεῖ τὴν Ἀφροδίτην μεταξὺ τῶν ἐτῶν 120 καὶ 90 π.Χ. Ἡ περὶ τὰ 120 χρονολόγησις ὅμως εἶναι ὀρθότερα. Ἡ ἀπόδοσις τοῦ σώματος εἶναι ἀκόμη αἰσθησιακὴ - μαρὸκ καὶ τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος κυματοειδές, ὑπάρχει δὲ ἀκόμη φαντασία καὶ ποικιλία εἰς τὸ ἔνδυμα, καὶ εἰς τὴν κόμην ὑφίσταται σχέσις (ἔστω καὶ κίπως μακρινὴ) μὲ τὴν κόμην τῶν μεσοελληνιστικῶν ἔργων.

53. F. Poulsen - K. Rhomaios, I. Vorläufiger Bericht über die Dänisch-Griechischen Ausgrabungen von Kalydon, πίν. 76, εἰκ. 108 - 9. Dyggve - Poulsen - Rhomaios, Das Heroon von Kalydon, σ. 367, εἰκ. 82 - 4.

54. Jacopi, Cl. Rh. II, σ. 79 κ.έ.

55. Πρβλ. Pernice, Jahresh. 1908, σ. 219 κ.έ.

κατατάσσεται εις την ένδεκάτην ομάδα παραστάσεων Διός του Overbeck<sup>56</sup>. Έκ τούτων αί περισσότεραι τόν παρουσιάζουν νά κρατή εις την δεξιάν την Νίκην ή τόν κεραυνόν, σπανιώτερον δέ, όπως έδω, τόν άετόν. Μεταξύ τών έλαχίστων παραδειγμάτων άετοφόρου Διός τής ομάδος αυτής είναι μερικαι παραστάσεις επί νομισμάτων : 'Επί χαλκών τινων νομισμάτων Πατρών τής έποχής του Νέρωνος<sup>57</sup> και επί νομισμάτων τών Αιγών τής μέσης<sup>58</sup> και τής ύστερας έλληνιστικής περιόδου<sup>59</sup>, ως και τής έποχής του αυτοκράτορος Δεκίου<sup>60</sup>. 'Από αυτάς όμως τας παραστάσεις μόνον ο Ζεύς τών μεσοελληνιστικών νομισμάτων τών Αιγών πλησιάζει κάπως τόν ρυθμόν του σώματος του νέου άγαλματίου, είναι δέ πάντως περισσότερο κινημένος. Αί παραστάσεις τών άλλων νομισμάτων δεικνύουν είτε διάφορον στάσιν σκελών (νομίσματα Αιγών τών άλλων περιόδων) είτε διάφορον ρυθμόν σώματος (νομίσματα Πατρών). 'Ο τύπος τών Πατρών ίσως έμπνέεται από τó ίδιον έργον από τó όποιον και ο Ζεύς χαλκών τινων νομισμάτων τής Σικυώνος τής έποχής του Καρακάλλα, δηλαδή τó χαλκούν άγαλμα του Λυσίππου, τó όποιον ο Πausανίας είδεν εις την άγοράν τής Σικυώνος<sup>61</sup>.

'Εντόνως Λυσίπειος είναι και ο χαρακτήρ του νέου άγαλματίου τής Ρόδου, δυνάμενος νά συνοψισθή εις τας λέξεις ραδιότης άναλογιών, διάπλασις μελών και ρυθμός στάσεως. 'Ο τεχνίτης λοιπόν του τύπου από τόν όποιον προήλθε τó χαλκούν άγαλμάτιον έλαβεν ύπ' όψιν του έν συγκεκριμένον Λυσίπειον πρότυπον, άγνωστον του έστημένον, ίσως όμως εις την ίδίαν την Ρόδον, όπου και ο ίδιος ο Λύσιππος είργάσθη, και σχολή συνεστήθη ή όποία συνέχισεν επί μακρόν την τεχνοτροπίαν του. Πάντως τó νέον άγαλμάτιον δέν γεινιάζει χρονικώς με τόν Λύσιππον. 'Ο δημιουργός του δέν είναι ούτε εκ τών διαδόχων, ούτε εκ τών επιγόνων του Λυσίππου, αλλά πολύ μεταγενέστερος μιμητής, διά τούς έξής δέ λόγους : Πρώτον δέν ήμπόρεσε νά διατηρήση την ώραίαν εκείνην συνεκτικήν δύναμιν, ή όποία δένει τά μέλη τών κλασσικών μορφών εις ένιαϊον σφικτόν σύνολον και όταν άκόμη αυτά άπλώνωνται έλεύθερα εις τόν χώρον. 'Εδω είναι προφανές ότι παρ' όλην την κατά τó μάλλον ή ήττον επιτυχή άπόδοσιν τών πλείστων τμημάτων του σώματος, ή μορφή έν τῷ συνόλω της είναι « βαρεία » και « χωλαίνει », δηλαδή τής λείπει ο ένιαϊός παλμός, ο όποίος άσφαλώς έκυριάρχει εις τó αντιγραφέν πρότυπον. 'Η άδυναμία αυτή προέρχεται από τó ότι εις τó άριστερόν γόνυ έδόθη μεγαλύτερα κάμψις και εις τó άριστερόν ίσχιον περισσοτέρα εισοχή παρ' όσον έπρεπε (δέν φαίνονται εις την φωτογραφίαν ή όποία έχει ληφθή άριστερώτερον), ούτω δέ διεκόπη ή ένιαία ροή τής κινήσεως του σώματος. Τó άγαλμάτιον λοιπόν άνήκει εις έποχήν, κατά την όποιαν οί

56. Kunstmythologie I, σ. 151 - 2.

57. Overbeck, έ. ά. Münztafeln, άριθ. 18. Pick, Zeit. f. Numismatik, 1890, σ. 180 κ.έ. Herbillon, Les Cultes de Patras etc. σ. 95. 'Εκόπησαν εις άνάμνησιν τής υπό του αυτοκράτορος χορηγηθείσης « έλευθερίας ».

58. BMC, Troas, Aeolis and Lesbos, πίν. XVIII, 4. Overbeck, έ. ά. άριθ. 19. Sylloge Nummorum Graecorum, Deutschland, Samml. v. Aulock, πίν. 50, άριθ. 1594 - 5 (μετά τά 190 π.Χ.).

59. BMC έ. ά. άριθ. 6. Sylloge, S. Aulock, έ. ά. άριθ. 1597 (2ος - 1ος αι. π. Χ.). Sylloge, Kopenhagen Nat. Mus. Aeolis, πίν. 1, άριθ. 8 - 9.

60. Overbeck, έ.ά. άριθ. 11. Sylloge, S. Aulock, έ.ά. άριθ. 1601.

61. Pausan. II, 9, 6. Νομίσματα : BMC, Pelopon. σ. 55, άριθ. 243. Imhoof - Blumer - P. Gardner, A Numismatic Commentary on Pausanias, σ. 29, πίν. H, X. 'Η λοιπή βιβλιογραφία παρ ά Lacroix, Les représentations de statues sur les monnaies Grecques, σ. 323, σημ. 4, ο όποίος εκφράζεται με άδικαιολόγητον κατά την γνώμην μου σκεπτικισμόν διά την δυνατότητα ταυτίσεως του Διός τών χαλκών νομισμάτων με τόν Δία του Λυσίππου.

τεχνίται έχουν χάσει πλέον την ικανότητα να συγκροτούν τα έργα των εις ζωντανά οργανικά σύνολα, τα αποδίδουν δὲ ὡς ἀπλᾶ ἀθροίσματα μερῶν. Ἐπειτα εἶναι καὶ ἡ ( συναφῆς πρὸς τὰ ἀνωτέρω ) ἀνομοιογένεια κεφαλῆς καὶ σώματος. Ἐνῶ δηλαδὴ τὸ σῶμα εἶναι τύπου σαφῶς κλασσικοῦ, ἡ κεφαλὴ εἶναι τυπικῶς « ἑλληνιστικὴ », κατὰ μίαν γνωστήν συνήθειαν, διαδοθεῖσαν εἰς τὴν τέχνην ἀπὸ τὴν ἐποχὴν τοῦ Πασιτέλου<sup>62</sup> καὶ ἐξῆς. Τὰ ἀνωτέρω λεχθέντα τάσσουν τὸ ἀγαλμάτιον εἰς τὸν 1ον π.Χ. αἰῶνα. Θὰ ἔλεγον ἀκόμη ὅτι πιθανώτατα εἰς τὸ μεσαῖον τρίτον αὐτοῦ, λόγῳ τῆς ὁμοιότητος τῆς κεφαλῆς μὲ τὸν Ποσειδῶνα Chiaramonti<sup>63</sup>, τὸν γέροντα Κένταυρον τῶν Ἀριστέου καὶ Παπίου<sup>64</sup>, τὴν χαλκῆν κεφαλὴν Κενταύρου τοῦ Spreier<sup>65</sup>, τὸν Λαοκόοντα κλπ. διὰ τοὺς χαλαροὺς καὶ συγκεχυμένους βοστρύχους τῆς κόμης καὶ τὴν ἄτονον καὶ μαραμμένην ἔκφρασιν, ὅπου μὲ κόπον ἐπιζῆ ἡ δαιμονικότης, ἡ ὁποία συγκλονίζει τὰ ἔργα τῆς παλαιότερας ἑλληνιστικῆς περιόδου<sup>66</sup>.

#### ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΚΩ

##### Κολοσσιαία κεφαλὴ Ἡρακλέους BE 6 ( Πί ν. 42 α - β )

Εὑρέθη τὴν 12-9-47 εἰς Κέφαλον ὑπὸ τοῦ Δημ. Ἀνθοπούλου. Μάρμαρον λευκόν. Ὑψ. 0,445 μ.

Ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ἰσχυρῶς ἐφθαρμένη. Ἀποκεκρουμένα : Ἡ ρίς, τὰ χεῖλη καὶ ἄλλα μικρότερα σημεῖα. Ἐφερον ἄλλοτε στενὸν μεταλλικὸν διάδημα, διὰ τὴν συγκράτησιν τοῦ ὁποίου ἐχρησίμευον αἱ παρατηρούμεναι 14 ὀπαί.

Ὅτι πρόκειται περὶ Ἡρακλέους φαίνεται ἀπὸ τὴν ταυροειδῆ ἔκφρασιν, τὴν βραχεῖαν οὐλὴν κόμην, τὸν παχὺν λαιμόν, τὰ παραμορφωμένα ὄτα, τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζουν ὄχι μόνον τοὺς πύκτας ἀλλὰ καὶ τὸν θεὸν τῶν ἀγώνων, καὶ τὴν μεταλλικὴν ταινίαν τὴν ὁποίαν ἔχουν καὶ ἄλλαι κεφαλαὶ Ἡρακλέους<sup>67</sup>. Τὸ κολοσσιαῖον μέγεθος ἀποκλείει τὴν περίπτωσιν ἀγάλματος θνητοῦ καὶ μαρτυρεῖ λατρευτικὸν ἀγαλμα θεοῦ ( τὸ ἱερὸν τοῦτο δὲν ἔχει εὑρεθῆ, ἐπιβάλλεται δὲ ἀνασκαφικὴ ἔρευνα εἰς τὸν τόπον εὑρέσεως τῆς κεφαλῆς διὰ τὴν ἀποκάλυψίν του ).

Διὰ τὸν τύπον τοῦ σώματος, τὸ μόνον τὸ ὁποῖον εἶναι δυνατόν νὰ λεχθῆ μετὰ βεβαιότητος εἶναι ὅτι ἦτο ζωηρῶς κινημένος. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν στροφὴν καὶ τὴν ἀνύψωσιν τῆς κεφαλῆς, τὸ διάφορον μῆκος τῶν δύο πλευρῶν τοῦ λαιμοῦ καὶ τὸ ἰσχυρὸν πάθος. Ἴσως τὸ ἀγαλμα νὰ ἦτο μία ἀπὸ τὰς παραλλαγὰς ἐνὸς ὀρθίου τύπου Ἡρακλέους τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος, ὁ ὁποῖος μᾶς εἶναι γνωστὸς ἀπὸ μεγάλον ἀριθμὸν περιόπτων ἔργων ( μεταξὺ αὐτῶν εἶναι καὶ τὸ χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τοῦ Λούβρου μὲ τὸν διαφανῆ Λυσίππειον

62. Βλ. BCH 1950, σ. 75.

63. Vat. Kat. I. ἀριθ. 607, σ. 719, πίν. 77. Br. Br. 140. Bulle, Sch.M.232. Lippold, Gr. Pl. σ. 283 ( 340 - 310 π. Χ. ). Thiemann, Hellenistische Vatergottheiten, σ. 108 - 9 καὶ 140 - 1 : ἐποχὴ τοῦ βομοῦ τοῦ Δομτίου, δηλαδὴ περὶ τὰ 70 π. Χ.

64. Br.Br. 392. Βιβλιογραφία παρὰ Lippold, ἔ. ἀ. σ. 363, σημ. 3. Οὗτος χρονολογεῖ τὰ πρωτότυπα εἰς τὸ ἀ΄ ἡμισυ τοῦ 2ου αἰῶνος π. Χ. καὶ ὁ Lawrence, LGS, σ. 22 καὶ 213 περὶ τὰ 200 π. Χ. Ὁρθότερον ὁ Thiemann, ἔ. ἀ. σ. 112.

65. Furtwängler, Bonner Jahrbücher, 1892, πίν. VI, σ. 54 - 61. Thiemann, ἔ. ἀ. σ. 112.

66. Thiemann, ἔ. ἀ. σ. 54 κ.έ.

67. Ἐπὶ παραδείγματι ἡ ἐξ Aequum, Hirschfeld - Schneider, Mitt. d. Öster. Arch. Ep. Sem. IX, πίν. 1, σ. 55.

χαρακτήρα<sup>68</sup>, καθώς και από νομίσματα της Ἡρακλείας τῆς ἐν Λουκανία τῆς Κάτω Ἰταλίας<sup>69</sup>. Ἡ σύγκρισις τῆς κεφαλῆς τῆς Κῶ πρὸς τὰς κεφαλὰς τοῦ τύπου αὐτοῦ, καθὼς καὶ πρὸς τὰς περισσοτέρας ἀπὸ τὰς κεφαλὰς τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος (πρβλ. τὴν συγγενῆ κεφαλὴν ἀπὸ τὴν Κυρήνην<sup>70</sup>, τὴν κεφαλὴν ἐφήβου ἐκ Φαρσάλων τοῦ Μουσείου Ἀλμυροῦ<sup>71</sup>), ἀποκαλύπτει πόσον ριζικῶς διάφορος καὶ νεωτέρα εἶναι ἐδῶ ἢ περὶ τοῦ θεοῦ ἀντίληψις. Οὗτος δὲν εἶναι πλέον ὅπως ἄλλοτε ὁ ἀπλῶς πανίσχυρος ἦρας, ὁ ὁποῖος μὲ τὴν ὑπερφυσικὴν του δύναμιν ἀγωνίζεται διὰ τὴν ἐπιβολὴν τοῦ κ ὀ σ μ ο υ εἰς τὴν φύσιν, ἀλλ' ἐν σχεδὸν ἀποχαλινωμένον δαιμονικὸν στοιχεῖον, διὰ τὸ ὁποῖον ἐλαχίστην ἀσφαλῶς συμπάθειαν θὰ αἰσθανθῆ κανεῖς. Ἐν τούτοις τὸ πρῶτον βῆμα πρὸς τὴν μεταβολὴν τῶν ιδεῶν τὸ εἶχε κάμει ὁ ἴδιος ὁ Λύσιππος μὲ τὸν Ἐπιτραπέζιον καὶ τὸν Ἡρακλῆ τοῦ Τάραντος, ὅπου ἡ ὑπερφυσικὴ, δαιμονικὴ δύναμις εἶχε συζευχθῆ τὴν βασιλικὴν ἐπιβλητικότητα τοῦ ὑπάτου τῶν θεῶν<sup>72</sup>. Εἰς τελευταίαν ἀνάλυσιν καὶ ὁ Ἡρακλῆς τῆς Κῶ ἐν τοιοῦτον Λυσιππειον ἔργον παραλλάσσει.

#### Ἄκεφαλον ἄγαλμα θηρευοῦσης Ἀρτέμιδος BE 89 (Πί ν. 42 β - γ)

Κατετέθη τὴν 18-1-51 ὑπὸ τοῦ Σταματίου Χατζηχριστοφῆ, ὁ ὁποῖος τὸ ἀνεῦρε κατὰ τὴν διάνοιξιν λάκκου εἰς τὴν αὐλὴν τῆς πρὸς Α. τῆς «Ρωμαϊκῆς ἐπαύλεως» κειμένης οἰκίας του. Ὑψ. 0,97 μ. Μάρμαρον λευκόν. Ὀλόκληρον τὸ ἀπὸ τοῦ γόνατος καὶ κάτω τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους εἶναι ἀποκεκρουμένον, ὅπως καὶ τμήματα πτυχῶν τοῦ ἐνδύματος. Ἡ ὀπισθία ἐπιφάνεια εἶναι ἀδρῶς εἰργασμένη καὶ ἡμικυκλική, ἐξ οὗ συμπεραίνεται ὅτι τὸ ἄγαλμα ἦτο ἄλλοτε ἐστημένον εἰς κόγχην. Μὲ τὸ ἄγαλμα σφύζεται καὶ ἡ πλίνθος, τῆς ὁποίας εἶναι ἀποκεκρουμένα τὰ ἄκρα.

Ἡ γυναικεία αὐτῆ μορφή, ἐνδεδυμένη πέπλον μὲ ἀπόπτυγμα, ἐξωσμένον ἄλλοτε κάτωθεν τῶν μαστῶν διὰ ζώνης, τῆς ὁποίας σφύζονται μόνον τὰ δύο κατερχόμενα ἄκρα καὶ αἱ «θηλιές», κινεῖται ὀρμητικῶς πρὸς τὰ ἔμπρὸς καὶ ὀλίγον δεξιὰ τοῦ θεατοῦ. Λόγῳ τῆς ἀπωλείας ὁμοῦ τοῦ ἄνω μέρους τοῦ κορμοῦ, τῆς κεφαλῆς καὶ τῶν χειρῶν, δὲν θὰ ἦτο γνωστὸν ἂν εἰκονίζετο ἡ Νίκη, ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ Ἄρτεμις ἢ ἄλλη θεά, ἂν δὲν ὑπῆρχεν ὀπισθεν ἡ μικρὰ κυκλικὴ ὀπή, ἡ ὁποία δὲν νομίζω ὅτι δύναται νὰ ἐρμηνευθῆ ἄλλως εἰμὴ μόνον ὅτι εἶχε χρησιμεύσει ὁμοῦ μὲ ἄλλας ὁπὰς, αἱ ὁποῖαι θὰ ἦσαν ὑψηλότερον, εἰς τὴν στήριξιν φαρέτρας. Ἄρα ἡ μορφή ἦτο Ἄρτεμις.

Ἡ Ἄρτεμις αὐτῆ φαίνεται ὅτι ἦτο παραλλαγή τοῦ τύπου Colonna, εἰς τὸν ὁποῖον ἔχει προστεθῆ κατὰ τὴν μέσην ζώνη, ὅπως εἰς τὸ ἐξ Ἐρετρίας ἄγαλμάτιον τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν<sup>73</sup>. Ἀντὶ τῶν κατερχομένων ὁμοῦ βραχιόνων τούτου, τὸ ἄγαλμα τῆς Κῶ εἶχε τὸν δεξιὸν ἀνυψωμένον, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὴν τόξωσιν τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ σώματος. Ἴσως μὲ τὴν χεῖρα ἐξῆγε βέλος ἀπὸ τὴν φαρέτραν, ὅπως εἶναι σύνηθες εἰς ἄλλους τύπους.

Κίνησις, ἀναλογίαι καὶ ἐργασία πτυχῶν φανεράνουν ἀμέσως τὸ ὑστεροελληνιστι-

68. De Ridder, Bronzes antiques du Louvre I, ἀρ. 487, πίν. 36. Reinach, Rép. Stat. II, σ. 225, 2. Charbonneaux, Les Bronzes Grecs, πίν. XXIV, 4.

69. BMC, Italy, σ. 232, ἀριθ. 52. Head, Historia Numorum, σ. 72.

70. Paribeni, Catalogo delle sculture di Cirene, ἀριθ. 44.

71. AE 1930, σ. 176 καὶ εἰκ. 7. Πρβλ. EA 3408.

72. Βλ. Dörig, AM 1956, σ. 190.

73. AE 1900, στ. 24 - 26, εἰκ. 4.



κόν πλαίσιον. Ἐναντί τῆς ἀπλωτῆς, ἐλευθέρως κινήσεως τῶν κλασσικῶν μορφῶν, ὅπως εἰς τὸ ἀγαλμάτιον τῆς Ἐρετρίας, ἐδῶ ἔχομεν κινήσιν σφικτὴν καὶ « μονοκόμματον » ἀντὶ τῶν συμμέτρων ἀναλογιῶν τοῦ ἄνω καὶ τοῦ κάτω τμήματος τοῦ σώματος, τοῦ ὕψους καὶ τοῦ πλάτους, καὶ τῶν πτυχῶν πρὸς τὸ σύνολον, ἔχομεν τὴν ὑπέρμετρον ἐπιμήκυνσιν τοῦ κάτω μέρους καὶ τὴν σχετικὴν στενότητά του, μὲ μακράς, σχεδὸν τεταμένας καὶ ἀπονεκρωμένας πτυχάς. Ἡ πρὸς κάποιον συγκεκριμένον στόχον κατευθυνομένη ὀρμητικὴ κίνησις ὀφείλεται ἀσφαλῶς εἰς τὴν μεσολαβήσασαν πρῶτον ἐλληνιστικὴν περίοδον, τῆς ὁποίας ἔργον φαίνεται ὅτι ἀντιγράφει τὸ ἀγαλμα τῆς Κῶ ( βλ. τὴν ἀνάλογον κίνησιν τῆς Νιοβίδος Chiaramonti ἢ τῆς « Νίκης » τῆς Κυρήνης ), ἀλλ' ἡ γενικὴ ξηρότης τῶν κινήσεων καὶ τῶν πτυχῶν, ἢ τομὴ πολλῶν ἐκ τῶν ὁποίων εἶναι ὁμοιομόρφως στρογγύλη καὶ ἡ φορὰ ἀδιάσπαστος καὶ μονότονος μαρτυροῦν ὅτι ἡ Ἄρτεμις τῆς Κῶ ἀνήκει τὸ ἐνωρίτερον εἰς τὴν περίοδον τῆς ζωφόρου τῶν Λαγίνων. Τὴν διαφορὰν ἀπὸ τὸν δεύτερον αἰῶνα συνειδητοποιοῦμεν ἀντιπαραβάλλοντες τοῦτο πρὸς παρόμοιον κάτω μέρος Ἄρτέμιδος ἐκ Μιλήτου τοῦ Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως<sup>74</sup>, τὸ ὁποῖον ἀντιγράφει ἐν τυπικῶς μεσοελληνιστικὸν ἀγαλμα : Ἡ κίνησις του παρ' ὅλον ὅτι εἶναι γενικῶς ὁμοία, δὲν εἶναι τόσον ξηρὰ ὅσον ἐδῶ, αἱ δὲ μᾶζαι τοῦ ὅλου σώματος καὶ τῶν πτυχῶν εἶναι χυμώδεις καὶ ἡ ροὴ τῶν πτυχῶν εἶναι πολὺ φυσικωτέρα.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΔΟΝΤΑΣ

74. Mendel I, σ. 334, ἀριθ. 128,

## ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΠΟ ΤΗ ΒΕΛΑΝΙΔΕΖΑ

( Πί ν. 43 - 46 )

Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ποὺ εἰκονίζεται ἐδῶ<sup>1</sup> ( Πί ν. 43α· Σχέδ. 1 ) ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κομμάτια. Τὸ μικρότερο ἀριστερὰ μὲ καθαρότερη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ μαρμάρου, παλιὸ τυχαῖο εὔρημα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς Βελανιδέζας<sup>2</sup>, ἐνώθηκε τελευταῖα<sup>3</sup> μὲ τὸ μεγαλύτερο ποὺ βρέθηκε πρόσφατα, τυχαῖα κι αὐτό, « εἰς ἀπόστασιν δύο χιλιομέτρων πρὸς Ν. τοῦ χώρου τῶν ἀνασκαφῶν » τοῦ ἱεροῦ τῆς Ταυροπόλου Ἄρτεμιδος στὶς Ἀραφινίδες Ἀλῆς<sup>4</sup>.

Ἡ πλάκα, ὅπως τώρα διαμορφώθηκε, εἶναι στὰ ἄκρα σπασμένη, ἔχει μεγαλύτερο ὕψος 0,50 μ., πλάτος 0,535 μ., πάχος κάτω 0,09 μ., πάνω 0,075 μ. καὶ εἶναι ἀπὸ μάρμαρο πεντελικό<sup>5</sup>. Ἡ ἐπιδερμίδα τοῦ μαρμάρου, ὅπου εἶναι καθαρὴ, διατηρεῖται καλύτερα στὸ νέο κομμάτι· στὸ ἄλλο ἔχει λίγο διαβρωθῆ.

Παριστάνεται σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, ἀλλ' ὄχι μ' ἀπότομες μεταβάσεις, μιὰ μορφὴ καθιστῆ πρὸς τὰ δεξιὰ σὲ μέγεθος φυσικό<sup>6</sup>. Ὁ κορμὸς σχεδὸν πάνω ἀπὸ τὴ μέση λείπει.

1. Θερμὰ εὐχαριστῶ τὸν κ. καὶ τὴν κ. Καρούζου γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς δημοσίευσης καὶ τὶς συμβουλές μετὰ τὴ μελέτη. Τὸν ζωγράφο κ. Π. Σαραφιανὸ γιὰ τὸ σχέδιο, καὶ τὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο γιὰ τὴ φωτογραφία τοῦ ἀναγλύφου, ἰδιαιτέρως τὸν Dr G. Neumann.

2. Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 88, A. Conze, Die Attischen Grabreliefs ἀριθ. 13 πίν. VIII, 4, ὅπου ἡ παλιότερη βιβλιογραφία.

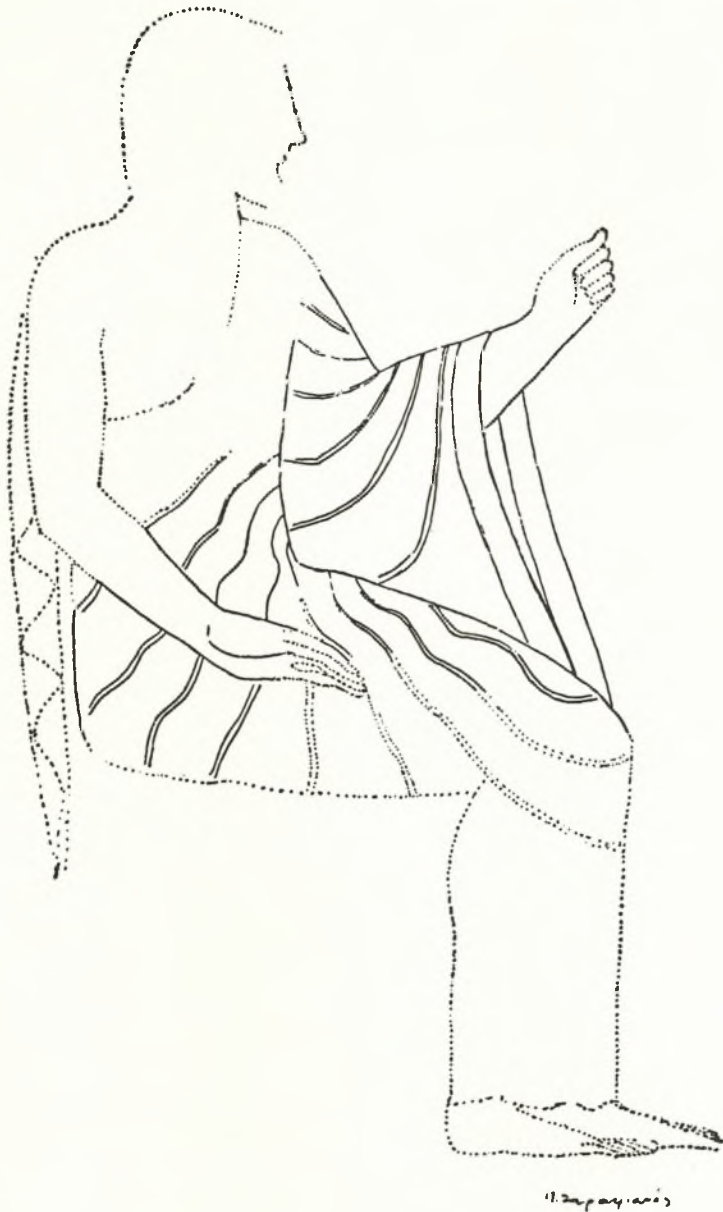
3. Ἡ ταῦτιση ὀφείλεται στὴν εὐαίσθητη παρατήρηση τοῦ γλύπτη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Στέλιου Τριάντη.

4. Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 4469, ΠΑΕ 1957, σ. 47 πίν. 12 γ. Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχ. Ἑταιρείας 1957, σ. 25 εἰκ. 24, BCH 1958, σ. 679. L. H. Jeffery, The Inscribed Gravestones of Archaic Attica, BSA 57 (1962) σ. 141 ( Ἐδῶ ἀναφέρεται καὶ τὸ παλιὸ κομμάτι χωριστά ). Καὶ τὰ δύο προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια περιοχὴ, τὴ Βελανιδέζα, ὅπου τοποθετεῖται ὁ ἀρχαῖος ἀττικὸς δῆμος τῆς Φηγαίας.

5. Ἡ πίσω ἐπιφάνεια εἶναι δουλεμένη μὲ τὸ βελόνι. Συνήθως, στὰ πίσω ἄκρα τῶν στηλῶν ἢ ὑπάρχει ἀναθύρωση, ἢ ἡ φορὰ τῶν ἰχνῶν τοῦ ἐργαλείου σὲ πλάτος 0,03 - 0,04 μ. ἀλλάζει καὶ γίνεται, γιὰ τὴν ἀσφάλεια τῶν ἄκρων, ἀπὸ ἔξω πρὸς τὰ μέσα. Στὰ σωζόμενα πίσω ἄκρα τῆς πλάκας ἡ διαφορὰ αὐτὴ δὲν παρατηρεῖται· ἔτσι δὲν μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι βρισκόμαστε πολὺ κοντὰ στὰ πλάγια πέρατα. Τουλάχιστον 0,04 μ. στὶς δύο πλευρὲς πρέπει μὲ σιγουριά ν' ἀποκαταστήσουμε ὥστε, μὲ τὴ βεβαιότητα ὅτι ἔχομε ἐδῶ στήλη ( βλ. στή συνέχεια ), τὸ μικρότερο ὄριο πλάτους ποὺ πρέπει νὰ δεχθοῦμε εἶναι 0,60 μ.

6. Ἡ ἀπλότητα καὶ ἡ διάθεση τοῦ ἱματίου ( βλ. πῶς κάτω ) δείχνουν περισσότερο μορφὴ ἀντρικῆ. Σ' ὅλες τὶς ἀρχαῖκὲς παραστάσεις ἀγαλμάτων ἢ ἀναγλύφων ντυμένων ἀντρικῶν μορφῶν, ὑπάρχει ἡ ἴδια ἀπλότητα στὸ ἔνδυμα : Ἀπὸ τὸν Μοσχοφόρο στὴν Ἀκρόπολη ( H. Payne, Archaic Marble Sculpture from the Acropolis, πίν. 2 - 3 ), τοὺς Γραφεῖς τῆς Ἀκρόπολης 144, 146, 629 ( Payne, ὁ. π. π. πίν. 118 ), τὸν καθιστὸ Διόνυσο τοῦ Ἐθν. Μουσ. ( AA 13 (1930 - 31) 119 κ.έ., K. Schefold, Griech. Plastik, 53 ), τὸν Διόνυσο τοῦ Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 3547 ( AA 1943, 290, AM 41 (1916) πίν. II ), τὸ καθιστὸ ἀντρικὸ ἐπιτύμβιο ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο ( K. Kübler, AA 1934, 228 εἰκ. 20, G. Karo, An Attic Cemetery, πίν. 20 ) ὡς τὸν ντυμένο κοῦρο τῆς Ἀκρόπολης 633 ( H. Schrader, Archaische Marmorbilderwerke der Akropolis πίν. 128 - 9, Payne, ὁ. π. π. πίν. 102 ), τὸν Κοῦρο τοῦ Ἰλισοῦ ( Ἐθν. Μουσ. 3687, AA 14 (1931 - 32) πίν. 5, Schefold, ὁ. π. π. 88 ), τὴν ἀντρικὴ μορφὴ στὸ ἀνάγλυφο τῶν Χαρίτων στὴν Ἀκρόπολη 702 ( Schrader ὁ. π. π. πίν. 178, Payne ὁ. π. π. 128 ) καὶ τὸν Ἀγγειοπλάστη στὸ ἀνάγλυφο στὴν Ἀκρόπολη 1332 ( Payne, ὁ. π. π. πίν. 129 ).

Σώζεται τὸ δεξιὸ ἰσχίον (ἀριστερὰ ἕως τὸ ἀρχικὸ πέρασ τοῦ γλουτοῦ, κάτω λείπει μικρὸ μέρος) καὶ τὸ ἀνώτερο τμήμα τοῦ δεξιοῦ μηροῦ. Πάνω στὸ ἰσχίον ἀκουμπᾷ ὁ πῆχυς



Σχέδ. 1 με συμπλήρωση τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Πί ν. 43α.

μέχρι τὴν παλάμη, στραμμένη πρὸς τὰ ἔξω<sup>7</sup>. λείπουν τὰ δάχτυλα ποῦ πρέπει νὰ ἦταν

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

έλαφρά λυγισμένα<sup>8</sup> και να κρατούσαν κάποιο μικρό αντικείμενο. Το άριστερο χέρι που το άκρο του δεν σώζεται, προτείνεται μέσ' από το ιμάτιο λυγισμένο στον άγκώνα. Ή παλάμη πρέπει να έστρεφε προς το πρόσωπο, ή πιθανότερα λίγο ως πολύ προς το θεατή, όπως δείχνει ή κυρτότητα στο πάνω μέρος του πήχυ και το πλάτος στο σωζόμενο άκρο, την αρχή του καρπού. Και με το χέρι τουτο κάτι θα κρατούσε, μπορεί λουλούδι ή άλλο χαρακτηριστικό αντικείμενο, όπως οδύποτε μικρό, γιατί από κάποιο μεγαλύτερο, ένα ραβδί, ίσως να σώζονταν ίχνη. Λείψανα χρωματισμού δεν υπάρχουν.

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

Ή τρόπος αυτός είναι κοινός σε πολλές αρχαϊκές παραστάσεις ιματιοφόρων. Ίδιαίτερα ή μορφή του Διός στην κύλικα του Όλου στην Tarquinia παρουσιάζει όμοια διάθεση του ιματίου<sup>9</sup> (Πί ν. 46 α).

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

Σημαντικός είναι ο τρόπος που θέλησε ο καλλιτέχνης, χωρίς να ξεφύγει από τη γραμμικότητα του σχεδίου, να δώσει μιá λεπτή αίσθηση πλαστικότητας στις πτυχές. Καμιá από τις γραμμές τους δεν μένει άπλο χάραγμα, αλλά με μιá γλυφή από το ένα μέρος της χάραξης, κι ενώ δεν υπάρχει ανάμεσα σε δυο συνεχόμενες πτυχές καμιá κλιμάκωση επιφανειών, κερδίζουμε την έντύπωση μιáς λεπτής σκαλωτής επαλληλίας που τονίζεται περισσότερο με τη ρηχή βάθυνση από τ' άλλο μέρος του αρχικού χαράγματος<sup>10</sup>. Ή τρόπος αυτός που συνταιριάζει το χάραγμα με την ανάγλυφη τεχνική, προσαρμόζεται άριστα στο χαρακτήρα του χαμηλού αυτού αναγλύφου, ανήκει όμως και μέσα στην εξαιρετική ποικιλία των τρόπων που μιá όρισμένη εποχή είχε εφαρμόσει στην απόδοση της μορφής του ενδύματος, κλιμακωμένων από το άπλο χάραγμα του γραμμι-

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

9. Άριθ. 6848, J. D. Beazley ARV<sup>2</sup> σ. 60, J. C. Hoppin, Handbook II σ. 251, E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, 360, A. Bruhn, Oltos εικ. 1. Θα μπορούσε ακόμη να υποτεθί ότι φορεί δυο ένδυματα: χιτώνα και χλαμύδα (παρατήρηση Γ. Δεσπίνης). Ή διατήρηση της μορφής δέ μιáς επιτρέπει να προχωρήσουμε στην πιθανότητα αυτή.

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

κού σχεδίου ως τὸ πλούσιο πλάσιμο τῆς «ζωγραφικῆς» αἴσθησης. Οἱ ἰωνικὲς καὶ οἱ ἄττικὲς κόρες τοῦ ὄριμου καὶ ὕστερου ἀρχαϊσμοῦ δίνουν τὰ καλύτερα παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ πλούτου τῶν μέσων<sup>11</sup>. Μαζὶ πάει καὶ ἡ λεπτὴ πλαστικὴ ἀπόδοση μερικῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν (οἱ μύες στὸ δεξιὸ πῆχυ καὶ κοντὰ στὸ γόνατο μ' ἓνα ξέβαθο ἀδλάκωμα), ταιριαστὴ κι αὐτὴ στὸ χαρακτῆρα τοῦ ἀναγλύφου.

Καθαρὰ δηλώνεται ἀκόμη τὸ πτύχωμα πρὸς δύο διαφορετικὲς κατευθύνσεις: πάνω στὸ ἰσχίον οἱ πτυχὲς διπλώνονται πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ στὸ μηρὸ ἀντίθετα<sup>12</sup>. Ἡ ἴδια διάταξη πρέπει νὰ συνεχιζόταν καὶ χαμηλότερα στὸ χαμένο μέρος. Εἶχαμε ἐδῶ διαμόρφωση μιᾶς μεσαίας πτυχῆς, ἀπ' ὅπου ξεκινούσαν ἀντίστροφα οἱ ἄλλες; Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ, συχνότατο στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ βου π.Χ. αἰῶνα στὴν πτύχωση τῶν χιτῶνων, δὲν ἀπαντᾷ, ὅσο γνωρίζομε, καὶ στὴ διαμόρφωση τοῦ κάτω μέρους τῶν ἱματίων καθιστῶν μορφῶν. Ἡ ὑπαρξὴ του ἐδῶ, προβληματικὴ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ, θὰ ἦταν μοναδική.

Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ γλύπτης ἐργάζεται ἀπ' ἔξω πρὸς τὰ μέσα, καὶ τὴ μεγαλύτερη ἀναγλυφικὴ ἔξαρση, στὴν ἀρχικὴ περίπου ἐπιφάνεια τῆς πλάκας, κρατᾷ στὰ ἄκρα τῶν χεριῶν. Τὸ σαζόμενο ἄκρο τοῦ δεξιοῦ ἐξέχει 0,02 μ. ἀπὸ τὸ βάθος: τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἄκρη τοῦ θραύσματος στὸ ἀριστερὸ. Τὸ γόνατο ἐπίσης βρίσκεται στὸ ἴδιο περίπου ὕψος. Ἀπὸ τὰ σημεῖα αὐτὰ ἀρχίζει βαθμιαῖα καὶ ἀπαλὰ νὰ χαμηλώνῃ ἡ ἐπιφάνεια τῶν βραχιόνων καὶ τοῦ μηροῦ. Τὸ ἰσχίον εἶναι σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο. Πρέπει γιὰ τοῦτο νὰ νοηθῆ περισσότερο πρὸς τὸ βάθος τῆς παράστασης, ἐνῶ τὸ γόνατο πιὸ ἐμπρός. Τοῦτο δείχνει ὅτι ὁ κορμὸς ἔστρεφε ἐλαφρὰ πρὸς τὸ θεατὴ σὲ στάση τριῶν τετάρτων (προσπάθεια γιὰ τὴ συμπλήρωση στὸ Σ χ έ δ. 1). Ἐξ ἄλλου ἢ φορὰ τοῦ δεξιοῦ πῆχυ φανερώνει ὅτι ὁ βραχιόνας λυγίζει καὶ ἀθεῖται λίγο πρὸς τὰ πίσω καὶ τοῦτο μπορεῖ στὴ στάση τῶν τριῶν τετάρτων εὐκόλα νὰ δικαιολογηθῆ. Ὁ Ἑρμῆς καὶ ἡ Ἑστία στὴν κύλικα τοῦ Ὀλτου, ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, οἱ νέοι στὴν παράσταση τῆς «τυφλόμυγας» στὸν κρατῆρα τοῦ Ἀνταίου τοῦ Εὐφρονίου στὸ Λοῦβρο καὶ ἀκόμη ἡ Ἀμφιτρίτη στὴν κύλικα τοῦ Ὀνησίμου στὸ Λοῦβρο, κάθονται μὲ παρόμοιο τρόπο<sup>13</sup>.

Πάνω στὴ χαμηλὴ ἐπιφάνεια τοῦ ἰσχίου, ἡ ἔξαρση τοῦ δεξιοῦ βραχιόνα, ὕψους μόλις 5 χιλ., εἶναι σχεδὸν ἐπιπεδική: σὲ ἀντίθεση ὁ ἀριστερὸς ἔχει φανερὴ στρογγυλότητα, σὰν ν' ἀποσπᾷται ἀπὸ τὸ βάθος, καὶ εἶναι τὸ πλαστικότερο μέρος τοῦ ἀναγλύφου. Πραγματικά, ὁ δεξιὸς βραχιόνας δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ περισσότερη στρογγυλότητα ἢ ἔξαρση: ἀρκεῖ ἡ προβολὴ του πάνω στὸ σῶμα γιὰ νὰ συμβάλῃ καὶ στὸν τονισμό τοῦ ἴδιου. Ὁ ἀριστερὸς βρίσκεται στὸ βάθος, φωτίζεται λιγότερο καὶ γι' αὐτὸ χρειάζεται μεγαλύτερη στρογγυλότητα καὶ ὄγκο γιὰ νὰ τηρηθῆ ἀρμονικὴ ἢ ἀναλογία τῶν δύο αὐτῶν μελῶν. Ἄλλωστε τὸ χέρι τοῦτο μακραίνει ἀπὸ τὸν κορμὸ καὶ βγαίνει μέσα στὸ χῶρο. Μὲ τὴ μεγαλύτερη σωματικότητα ποὺ τοῦ δίνει, πετυχαίνει ὁ καλλιτέχνης νὰ δυναμώσῃ καὶ τὴν ἔννοια τοῦ βάθους. Ἔτσι, μὲ τὴ διαφορετικὴ διάπλαση τῶν δύο χεριῶν, τὴ γενικὰ ὑπολογισμένη

11. Τὸν ἴδιο περίπου τρόπο καὶ βαθμὸ πλαστικότητας βρίσκομε στὶς πτυχὲς τοῦ ὄμου τῆς κόρης τῆς Ἀκρόπολης 687 (Payne, δ. π.π. 92, 1), τῆς κόρης 671 (Payne, δ. π.π. 42, 3), στὰ ἀντρικὰ καθιστὰ (Ἀκρόπολη 144, 146, 629, Payne, δ. π.π. 118), στὸν ντυμένο κοῦρο τῆς Ἀκρόπολης 633 (Payne, δ. π.π. 102) ὅπου ὅμως ἔχομε πιὸ προχωρημένη πλαστικότητα.

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

13. Κύλιξ Ὀλτου βλ. σημ. 9, κρατῆρ Ἀνταίου (Λοῦβρο G 103, Beazley ARV<sup>2</sup> σ. 14, Pfuhl, δ. π.π. 393, Hoprin, δ. π.π. I 397), κύλιξ Ὀνησίμου (Λοῦβρο G 104, JHS 18 πίν. 14, Hoprin, δ. π.π. I 399, Pfuhl, δ. π.π. 398).

διαβάθμιση τῶν ἐπιπέδων<sup>14</sup> καὶ τὴν ἔλλειψη ἀπότομων μεταβάσεων, κατορθώνει νὰ δώσῃ μιὰ ὀλοκληρωμένη πλαστικὴ ὑπόσταση σ' ἓνα τόσο ἀνάβαθο ἀνάγλυφο. Τέλος τὸ εὔρος τοῦ ριχτοῦ πάνω στὸ χέρι ἱματίου, ποὺ χύνεται διπλὸ στὸ βάθος, δένει καλύτερα τὴν καθιστὴ μορφή μὲ τὴν πλατιά στήλη.

Πτυχές μ' ἀραιὸ κι εὐρὺ κυματισμὸ συναντᾶμε γιὰ πρώτη φορὰ στοὺς δύο πρώτους ἀρχαϊκοὺς γυναικίους κορμούς ἀπὸ τὴ Χίο<sup>15</sup> κι ἀργότερα, κατὰ τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, σὲ ἓνα ἄλλο ἰωνικὸ ἔργο ποὺ ἔχει ἐπίσης στὴ Χίο ἀποδοθῆ, τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Κύζικο στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>16</sup>. Καὶ στὰ δύο ἔργα χρησιμοποιεῖται χάραγμα.

Οἱ πτυχές αὐτὲς πρέπει νὰ διακριθοῦν ἀπὸ τὶς πυκνὲς τρεμουλιαστὲς γραμμές, ποὺ μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες τοὺς ἐμφανίσαις σημειώνεται στὸ καθιστὸ ἄγαλμα τοῦ Χάρη ἀπὸ τὴ Μίλητο στὸ Βρετ. Μουσείον<sup>17</sup>, τοῦ δεύτερου τετάρτου τοῦ 6ου π.Χ. αἵωνα. Τὶς συναντᾶμε ἀργότερα στὴ ζωφόρο τῶν Σιφνίων<sup>18</sup>, σὲ πολλὰ ἰωνικὰ καὶ ἀττικὰ ἀγάλματα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 6ου αἵωνα καὶ στὴν ἀγγειογραφία<sup>19</sup>.

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

Χωρὶς νὰ εἶναι δυνατὸ γιὰ τὴν ὥρα νὰ βρεθῆ ταίρι ὁμοιο, σὲ διάφορα ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται στὸν ὕστερο 6ο αἵωνα, καὶ μάλιστα στὴν τελευταία δεκαετία, ὑπάρχουν πολλὰ συγγενικὰ στοιχεῖα. Στὴν παράσταση τῆς παλιότερης βάσης τοῦ Πουλόπουλου<sup>20</sup> (Πί ν. 43 β) μὲ τοὺς ντυμένους νέους, ἔχομε, ἐκεῖ ποὺ κυρίως μαζεύονται οἱ πτυχές στὴ μέση καὶ στοὺς βραχίονες, ἀνάλογο εὐρὺ κυματισμὸ μὲ μεγαλύτερη ὁμως πλαστικότητα· ὅπου τὸ ἔνδυμα περιβάλλει σφιχτὰ τὸ καθιστὸ σῶμα, οἱ πτυχές εἶναι ἀπλὲς καμπύλες γραμμές. Αὐτὲς οἱ ἴδιες ἔχουν ἀποκτήσει στὸ ἀνάγλυφο κυματιστὴ ροή. Στὸν ἔξοχο μικρὸ κορμὸ τῆς κόρης τῆς Ἀκρόπολης 584<sup>21</sup> (Πί ν. 44 α - β), οἱ πτυχές τῆς δέσμης τοῦ ἱματίου εἶναι κυματιστές, ὁμοια κανονικὲς, βγαλμένες ἀπὸ τὴν ἴδια αἴσθησι, παρ' ὅλο τὸ σημαντικὸ τοὺς ὄγκο. Ἡ ἀντίθεση μὲ τὶς λοξὲς γραμμές, στὴν πίσω ὄψη, προσφέρεται μ' ἀντίστοιχη ἐνάργεια καὶ στὸ ἀνάγλυφο. Τὸν τρόπο αὐτὸ τῆς πτύχωσης συναντᾶμε καὶ σ' ἔργα λίγο μεταγενέστερα, ὅπως τὸ κομμάτι ἀπὸ μὴρὸ Νίκης στὴν Ἀκρόπολη<sup>22</sup> καὶ τὸ κομμάτι ἐπίσης ἀπὸ ἄγαλμα Νίκης στὴν Ἀκρόπολη<sup>23</sup>, μέρος ἀπὸ τὸ ἔνδυμα ποὺ ἐγγίζει τὸ ἔδαφος· στὸ δεῦτερο ὑπάρχουν καὶ στίς δύο ὄψεις κυματιστές

14. Τὸ ὑψηλότερο ἐπίπεδο στὰ ἄκρα τῶν χειρῶν ἔχει ὕψος ἀπὸ τὸ βάθος 0,02 μ. Τὸ χαμηλότερο τῆς πίσω παρυφῆς τοῦ ἀπλωμένου ἱματίου, 0,002 μ. Ἀνάμεσά τοὺς κλιμακώνονται τὰ ἐπίπεδα τοῦ κορμοῦ (πᾶχος 0,015 μ. περίπου) τοῦ τυλιγμένου βραχίονα, γύρω στὸ 0,01 μ. καὶ τῆς μπροστινῆς ἐπιφάνειας τοῦ ἀπλωμένου ρούχου, 0,003 μ.

15. H. Schrader, δ.π.π. σ. 36 εἰκ. 4-7, F. Matz, Geschichte der griechischen Kunst πίν. 122-123.

16. BCH 1909 σ. 253 πίν. VII πάνω.

17. B 278, Br. Br. 142b, G. Richter, Archaic Greek Art 177, Pryce, Catalogue πίν. XIII.

18. FdD IV πίν. XI - XV, De la Coste - Messelière, Delphes εἰκ. 76, 82, 83.

19. E. Langlotz, Zeitbestimmung σ. 21 - 22.

20. Ἐθν. Μουσ. 3476, BCH 46 (1922) πίν. 13, Schefold, δ.π.π. 66, R. Lullies und M. Hirmer, Griechische Plastik, πίν. 60 - 61.

21. Schrader, δ.π.π. πίν. 109, Payne, δ.π.π. πίν. 96 1 - 2.

22. Ἀριθ. 3713, Schrader, δ.π.π. ἀριθ. 80 πίν. 93.

23. Ἀριθ. 3731, Schrader, δ.π.π. ἀριθ. 81 εἰκ. 86 a - b.

πτυχές, περισσότερο πλαστικές εμπρός, λιγότερο πίσω, μ' έναν τρόπο που πλησιάζει το βαθμό πλαστικότητας στο ανάγλυφο.

Τὰ ἔργα αὐτά, καθαρὰ ἀττικά, φανερώνουν καὶ τὴ θέση τοῦ στὴν Ἀττική τέχνη, ποῦ καὶ ἡ σύγκριση μ' ἕνα χάλκινο εἰδῶλιο Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη μπορεῖ ἀκόμη νὰ δείξει ( Πί ν. 45 α )<sup>24</sup>. Τὸ ἔνδυμα κολλᾷ ἔντονα στὸ σῶμα καὶ οἱ χαρακτῆρες πτυχῆς διατυπώνονται ὅπως καὶ στὸ ἀνάγλυφο. Στρέφουν πρὸς δύο ἀντίθετες κατευθύνσεις καὶ ἐδρύνονται πρὸς τὰ κάτω. Τὸ εἰδῶλιο, λίγο νεώτερο ἀπὸ τὴ στήλη, ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ ἐκλεπτυσμένου ρυθμοῦ τοῦ τέλους τοῦ αἰῶνα, μᾶς δείχνει πόσο χαρακτηριστικὰ ἀποκρίνονται στὸν « κόσμος » τῆς τελευταίας δεκαετίας οἱ κυματιστὲς πτυχῆς τοῦ ἀναγλύφου.

Ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος, ἡ ἀπλότητα τῶν γραμμῶν στὶς πλατιῆς πτυχῆς τοῦ ἀπλωμένου ἱματίου, ἀπαντᾷ μὲ πολλὴ ὁμοιότητα σὲ ἔργα παλιότερα<sup>25</sup>, χωρὶς νὰ λείπη καὶ ἀπὸ γλυπτὰ τῆς τελευταίας δεκαετίας, ὅπως ὁ ντυμένος κοῦρος τῆς Ἀκρόπολης<sup>26</sup>.

Ἀνάλογες σχηματοποιήσεις στὴν πύχωση ὑπάρχουν καὶ σὲ σύγχρονα ἰωνικά ἀγάλματα, στὸν ντυμένο κοῦρο τῆς Σάμου<sup>27</sup>, στὸ ἄγαλμα ἀπὸ τὴ Μουῦντα στὸ Βερολίνο<sup>28</sup>. Τὰ ἔργα αὐτά μὲ τὴν εὐρύτητα τῶν καμπύλων γραμμῶν, ἀποτελοῦν τὰ ἰωνικά πάρισα τοῦ κούρου 633· ἡ διαφορὰ ὅμως εἶναι ἄμεσα αἰσθητή. Στὰ ἀττικά, μαζὶ καὶ στὴ στήλη μας, ἡ γραμμὴ ἔχει διαύγεια καὶ ἀκρίβεια, στὰ ἰωνικά εἶναι χαλαρὴ καὶ ἀντιστοιχεῖ στὴ ρέουσα καὶ μαλακὴ σάρκα<sup>29</sup>. Τέτοια ἰωνικὴ αἴσθηση μᾶς δίνει καὶ ἡ κόρη ἀπὸ τὴ Μίλητο στὸ Βερολίνο<sup>30</sup> ( Πί ν. 45 β - γ ) τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰῶνα : οἱ πτυχῆς τοῦ χιτῶνα ἀνοίγουν σὲ ἀβέβαιες καμπύλες γραμμὲς κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη στὴν μπροστινὴ ὄψη καὶ πίσω κυματιστὲς, σβήνουν ἄτακτα τονίζοντας τὴν ἀπαλὴ ροὴ τους. Φανερὴ εἶναι ἡ ἀντίθεση μὲ τὴ διαύγεια καὶ τὴ σταθερότητα τῶν ἴδιων στοιχείων στὸ ἀνάγλυφο, ἔργο ἀττικό<sup>31</sup>.

Ἡ σύγκριση μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία ( βλ. στὸ Ἐπίμετρο ) δείχνει ὅτι οἱ πτυχῆς μὲ εὐρὺ κυματισμὸ ἐμφανίζονται ὀλοκληρωμένες στὸν ἐρυθρόμορφο μετὰ τὸ 510. Στὸ ἀνάγλυφο μὲ τὴν τόση σιγουριὰ καὶ εὐγένεια, τὸ σχέδιο φτάνει στὴν κλασσικὴ του διατύπωση. Μόλις μετὰ τὸ 510, σύγχρονα μὲ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Εὐθυμίδη, πρέπει νὰ ἐπλασε ὁ ἄγνωστος γλύπτης τὸ ἔργο του. Στὰ ἴδια χρόνια ἀρμόζει καὶ ἡ προχωρημένη πλαστικὴ ἐνότητα τοῦ συνόλου τῆς μορφῆς ποῦ, ἂν καὶ σὲ τόσο χαμηλὸ ἀνάγλυφο, θαρ-

24. Ἐθν. Μουσ. 6451, De Ridder, Catalogue des bronzes de l' Acropole ἀριθ. 792, H. G. Niemeyer, Attische Bronzestatuetten der spätarchaischen und frühklassischen Zeit στὸ Antike Plastik Lief. III σ. 17 πίν. 5.

25. Καθιστὸς Διόνυσος, Ἐθν. Μουσ. (ΑΔ 13 (1930 - 31) σ. 119 κ.ε., Schefold, δ.π.π. 53) κόρη 678 ( Schrader, δ.π.π. πίν. 20, Payne, δ.π.π. πίν. 34 ) κόρη 671 ( Schrader, δ.π.π. πίν. 25 - 6, Payne, δ.π.π. πίν. 42 ) Γραφεῖς Ἀκρόπολης 144, 146, 629 ( Payne, δ.π.π. πίν. 118 ) γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ λίγα μόνο παραδείγματα.

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

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

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

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

30. C. Blümel, δ.π.π. 133 - 4.

31. Ἐδῶ προσθέτομε καὶ τὸ ἀδημοσίευτο μικρὸ ἀκέφαλο ἀντρικὸ ἄγαλμα μὲ ἱμάτιο στὸ Μουσεῖο τῶν Δελφῶν ἀριθ. 5279. Ἐχει κυματιστὲς πτυχῆς αὐτοῦ τοῦ εἶδους, ποῦ μαζὶ μ' ἄλλα στοιχεῖα στὸ ἄγαλμα κλίνουν ἐπίσης πρὸς τὴν ἰωνικὴ τέχνη.

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

Ἡ ἐξέταση δευτερώτερων στοιχείων τῆς παράστασης ἐνισχύει τὸ συμπέρασμα τοῦτο. Καὶ πρῶτα, ἡ μονὴ γραμμὴ ποὺ κατεβαίνει παράλληλα μὲ τὴν παρυφὴ καὶ δίνει τὴν ἐντύπωση πρόσθετης ταινίας, στὰ ἄκρα τοῦ ἱματίου<sup>32</sup>, ἢ πτυχωμένης παρυφῆς. Ἀνάλογα θὰ τὴ συναντήσουμε στὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδου ( βλ. Ἐπίμετρο ). Στὸ ἱμάτιο τοῦ Λυσέα τῆς στήλης ποὺ χρονολογεῖται στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἵωνα<sup>33</sup> ὑπάρχει ἡ παράλληλη γραμμὴ, ὅπως καὶ σὲ πρῶιμα ἔργα τοῦ Εὐφρονίου ( κύλιξ μὲ τὴ Γηρυονομαχία, κρατὴρ Ἀνταίου ). Παρατηροῦμε ὁμως ὅτι ἤδη ὁ Εὐθυμίδης σχεδιάζει καὶ μιὰν ἄλλη λίγο ψηλότερα ( ἀμφορεῖς στὸ Μόναχο 2307 καὶ 2309 ). Πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἵωνα ὑπάρχει σχεδὸν κανονικὰ διπλὴ γραμμὴ στὴν παρυφὴ ( ἀκόμη, στὸν πρῶιμο ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδου<sup>34</sup> ). Ἡ στήλη μὲ τὸ ὄπωςδήποτε ἀρχαιότερο στοιχεῖο, στέκει πρὸς τὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἐποχῆς τοῦ Λεάγρου.

Ἡ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χειριοῦ εἶναι ἓνα θέμα ποὺ συναντᾶμε πολὺ συχνὰ στὸν πρῶιμο ἐρυθρόμορφο. Κι ἀπὸ τοὺς πρῶτους, ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀνδοκίδου στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου<sup>35</sup> παριστάνει τὸ νέο ποὺ κρατεῖ ἓνα πουλὶ μὲ τὴν ἐκλεπτυσμένη αὐτὴ χειρονομία, ταιριαστὴ ἄλλωστε στὸ ἦθος τῶν μορφῶν του. Σπάνια ἀπαντᾶ στὸν Ἐπίκτητο ( πελίκη στὸ Βερολίνο<sup>36</sup> ). Ἀκόμη σπανιότερα στὸν Ὀλτο ( κύλιξ στὸ Μόναχο<sup>37</sup> ). Συχνότερη γίνεται ἡ κίνηση μετὰ τὸ 510. Τὴ συναντᾶμε στὸν Εὐθυμίδη, στὸν Φιντία, στὸν Εὐφρόνιο καὶ σ' ἄλλους. Ὀλοένα καὶ περισσότερο ἀποκτᾶ μορφολατρικὸ χαρακτήρα καὶ προσαρμόζεται συχνότατα στὶς ἐκλεπτυσμένες μορφές τῶν γύρω στὸ 500 χρόνων ( ζωγράφος τοῦ Κλεοφράδου, Πειθίνιος, Σωσίας, Ἡγησίβουλος<sup>38</sup> ).

\* Ἄγνωστο εἶναι πῶς τελείωνε ἡ πλάκα ἐπάνω. Δὲν φαίνεται πιθανὸ ὅτι εἶχε εὐθύγραμμὴ ἀπόληξη, γιατί ἀπὸ κανένα σύγχρονο παρόμοιο ἀττικὸ παράδειγμα δὲν λείπει ἡ ἐπίστεψη. Στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ αἵωνα ἔχομε παραδείγματα στηλῶν μὲ σημαντικὸ πλάτος, ποὺ ἡ μορφή τῆς ἐπίστεψης τους μᾶς βοηθεῖ νὰ φαντασθοῦμε καὶ τῆς δικῆς μας στήλης τὴν ἐπίστεψη. Τὸ ἀνάγλυφο τῶν Χαρίτων στὴν Ἀκρόπολη μᾶς προσφέρει τὸ παλιότερο παράδειγμα ἀετωματικῆς ἀπόληξης σὲ πλατιά στήλη στὴν Ἀττικὴ<sup>39</sup>. Μι-

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

33. Conze, δ.π.π. ἀριθ. I πίν. I, G. Richter, The Archaic Gravestones of Attika<sup>3</sup> σ. 48 εἰκ. 159.

34. Pfuhl, δ.π.π. 372 - 373.

35. Phuhl, δ.π.π. 313.

36. Hoppin, Handbook I 303.

37. Bruhn, δ.π.π. εἰκ. 36.

38. Στὴν κύλικα μάλιστα τοῦ Ἡγησιβούλου στὴ Ν. Ὑόρκη ( F. R. πίν. 93,2, Hoppin, δ.π.π. II 11, Pfuhl, δ.π.π. 341 ) ἡ καθιστὴ γυναικεία μορφή ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι ἔχει ὁμοία κίνηση μὲ τὰ δάκτυλα κλειστὰ καὶ φαίνεται, ἂν δὲν ἔχη σβηστὴ κάποιο ἀντικείμενο, ὅτι τίποτε δὲν κρατᾶ ἢ κίνηση εἶναι μανιεριστικὴ. Δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ δεχθοῦμε τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴν ἀνάγλυφον μορφή.

Τὴν ἴδια χειρονομία συναντᾶμε συχνὰ καὶ ἀργότερα στὸν 5ο αἴωνα σὲ ἀγγειογραφίες τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ καὶ σ' ἀνάγλυφα, ὅπως οἱ στήλες τοῦ Ἀλεξήνορος ( βλ. σημ. 7 ), τοῦ Ἀναξάνδρου ( Jdl 17 (1902) πίν. I, AA 1932 εἰκ. 1, E. Buschor, Plastik 63 ), τῆς Νεαπόλεως ( Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen εἰκ. 15, Langlotz F. B. 75β ), τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὰ Φάρσαλα στὸ Λούβρο ( Br. Br. 58, Johansen, δ.π.π. εἰκ. 73 ) ἢ στήλη τοῦ λυράρη ἀπὸ τὴν Ἀκαρνανία ( AM 1891 πίν. 11, Johansen, δ.π.π. εἰκ. 161 ).

39. Βλ. ὑπόσημ. 6.



κρὸ καμπύλο ἀέτωμα στὴ μέση, καμπύλες ἀπολήξεις στὰ πλάγια μπορεῖ μὲ ζωγραφιστοὺς ἑλικες καὶ λίγο πιὸ μέσα, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ ἀέτωμα, ἴσως κάποια μορφή ἀκρωτηρίων ( σώζεται στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια μέρος ὀρθογώνιου τόρμου ) δείχνει ἢ συμπλήρωση τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Ἀγγειοπλάστη στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης<sup>40</sup>. Ἰδιόμορφη μὲ ἑλικες καὶ ἀνθέμιο ἴσως ἦταν τῆς στήλης τῆς Ἀναβύσου, σύμφωνα μὲ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ Buschor<sup>41</sup>. Ἡ συμπλήρωση τῆς στήλης τοῦ Ὀπλιτοδρόμου<sup>42</sup> ἀπὸ τὸν Ἀνδρόνικο, μὲ ἀνθέμιο στὴν κορφή, προσαρμόζεται στὸ σχῆμα τῆς πλάκας<sup>43</sup>.

Τὰ παραδείγματα αὐτὰ δείχνουν, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τῆς ἀετωματικῆς ἀπόληξης ποὺ ἐξελίσσεται στὴ ναόσχημη πλαισίωση τῶν κλασσικῶν χρόνων<sup>44</sup>, ὅτι ἡ φαντασία καὶ τὸ αἶσθημα σφράγιζαν κάθε φορὰ τὴ μορφή ποὺ ἔπαιρνε ἢ ἐπίστεψη σὲ κάθε στήλη. Τὰ καθιερωμένα στοιχεῖα, ἀπ' ὅπου κι ἂν προέρχωνται, ἐξελίσσονται καὶ ἐπιστέφουν τὶς στήλες μ' ἀνανεωμένη πάντα ἔμπνευση.

Ἄετωματικὴ ἢ σύνθεση ἐλικῶν καὶ ἀνθεμίου, ἴσως καὶ μ' ἀπρόσμενη ἰδιομορφία, θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ χαμένη ἐπίστεψη ἐδῶ. Δὲν ἀποκλείεται μάλιστα, στὴν πρώτη περίπτωση, ἀπλὲς προεξοχὲς σὰ λεπτεῖς παραστάδες στὰ ἄκρα, ὅπως στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἀγγειοπλάστη, νὰ πλαισίωναν τὴ στήλη.

Ἡ προσπάθεια γιὰ τὴ χρονολόγηση φανέρωσε καὶ τὴν ἀττικότητα τοῦ ἔργου. Ἀναμφίβολα, ἡ καθαρὴ τῶν μορφῶν, ὁ ἔντονος καθορισμὸς τῶν περιγραμμάτων, ἡ ἀπλότητα καὶ ἡ ἐνάργεια τῶν γραμμικῶν στοιχείων, μᾶς φέρνουν στὸ κλίμα τῆς ἀττικῆς τέχνης. Ἡ φτωχὴ διατήρηση κυρίως καὶ ἡ ἔλλειψη πλούσιου ὄλικοῦ γιὰ σύγκριση, δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ προχωρήσουμε στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀναγλύφου σ' ἓνα ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἐργαστήρια τῆς ἐποχῆς. Θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ διακρίνουμε, ἴσως, τὴν τάση ποὺ ἀντιπροσωπεύει.

Ἡ ἔλλειψη ἰσχυρῶν πλαστικῶν διαμορφώσεων, πρὸ πάντων στὸ ροῦχο, ποὺ θὰ δημιουργοῦσαν χρωματικὲς ἐντυπώσεις καὶ θὰ συννέφιαζαν τὰ γραμμικὰ ὄρια, καθορίζει τὸ χαρακτῆρα τοῦ σὰν καθαρὰ « πλαστικὸ - γραμμικὸ ».

Κι ἂν τώρα ἡ « ζωγραφικὴ » τάση στὴν τέχνη εἶναι τόσο ἰσχυρὴ, ἡ ἀπλὴ γραμμικὴ τῆς ἀναγλύφου τούτου δὲν μπορεῖ νὰ σημαίνει καμιὰ ἀναβίωση ἢ καθυστέρηση παλιότερων ρευμάτων. Γιατὶ ὅλες οἱ τάσεις ἀνανεώνονται διαρκῶς καὶ προσαρμόζονται στὸ καλλιτεχνικὸ αἶτημα τῆς καινούριας ἐποχῆς. Στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἵωνα οἱ « πλαστικὲς » δυνάμεις παίρνουν νέα δύναμη<sup>45</sup>.

Τὸ χαμηλὸ καὶ γραμμικὸ ἀνάγλυφο εἶναι γέννημα τῆς ἐποχῆς του. Μὲ τὴν εὐγένεια καὶ τὴν κομψότητα τῆς γραμμῆς, ἔχει τὴ χάρη τοῦ ρυθμοῦ τῶν χρόνων ποὺ προχωροῦν

40. Βλ. ὑπόσημ. 6. Ὁ Raubitschek ἀποδίδει στὴν ἐπίστεψη τῆς στήλης δύο κομμάτια ( EM 6520 καὶ Ἀγορὰ I 4571 ) μὲ ὑπόλοιπο ἐπιγραφῆς ( AJA 1942 σ. 245 κ.έ.). Παρατηρεῖ ὅτι στὸ ἓνα, ποὺ ἀνήκει στὸ καμπύλο μικρὸ ἀέτωμα, ὑπάρχουν λείψανα τόρμου γιὰ τὴ στερέωση χάλκινου πιθανῶς ἀκρωτηρίου. Στὴν τωρινὴ συμπλήρωση τοῦ Μουσ. Ἀκροπόλεως δὲν συμπεριλαμβάνονται τὰ δύο αὐτὰ κομμάτια.

41. Ἐθν. Μουσ. 4472, Richter, Gravestones<sup>3</sup>, ἀριθ. 59 εἰκ. 152, σχέδιο Buschor σ. 42.

42. Ἐθν. Μουσ. 1959, AE 1903 πίν. I.

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

44. Ὁ Ekrem Akurgal ( Zwei Grabstelen vorklassischer Zeit aus Sinope BWBr 111 1959 σ. 18 ) ἀναζητεῖ τὴν καταγωγὴ αὐτῆς στὴν Ἰωνία καὶ βρίσκει τὰ πρότυπα στὰ ναόσχημα ἀναθήματα τῆς Κύμης, τῆς Μιλήτου καὶ τῆς Μασσαλίας καὶ στὴν ἀρχαϊκὴ σαρκοφάγο τῆς Σάμου. Βλ. τὴ συζήτηση τοῦ θέματος ἀπὸ τὸν Ἀνδρόνικο (Ἐπιτυμβία στήλη ἐκ Θράκης, AE 1956 σ. 209).

45. Schefold, ὁ.π.π. σ. 31.

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

Μένει ἀναπάντητο τὸ σημαντικό ἐρώτημα ποῖός εἶναι ὁ προορισμὸς τῆς στήλης καὶ ποῖό τὸ νόημα τῆς παράστασης.

Ὅτι τὸ κομμάτι ἀνήκει σὲ στήλη ἐπιτύμβια, θεωροῦμε πιθανότερο ἀπὸ ἄλλες ὑποθέσεις<sup>46</sup>, ἀφοῦ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ τὰ δύο του μέρη βρέθηκαν σὲ μιὰ περιοχὴ ὅπου μέχρι τώρα ἔχει διαπιστωθῆ ἡ ὑπαρξη πολλῶν τάφων, εἶναι ἀρκετὰ ἰσχυρὴ ἔνδειξη γιὰ τὸν ταφικὸ προορισμὸ τοῦ ἔργου<sup>47</sup>.

Καὶ πάλι προβάλλει τὸ ὀξὺ πρόβλημα τῆς πλατιᾶς ἐπιτύμβιας στήλης μὲ καθιστὴ μορφή στὴν Ἀττικὴ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ<sup>48</sup>.

Πλατιᾶς στήλες εἶναι βέβαιο ὅτι ὑπῆρχαν, ὅπως δείχνουν τὰ ἐνεπίγραφα βάρθρα μὲ σημαντικὰ μακρὸν τόρμω<sup>49</sup>. Ἡ ὑπαρξη καθιστῶν ἐπιτύμβιων ἀγαλμάτων<sup>50</sup> καὶ ζωγραφιστῶν παραστάσεων μὲ τὸ ἴδιο θέμα σὲ ἐπιτύμβια μνημεῖα<sup>51</sup>, κάνουν πιθανὴ τὴν ὑπόθεση τῆς ἀνάγλυφης καθιστῆς μορφῆς στὶς πλατιᾶς στήλες. Τέλος, ἡ στήλη τῆς Ἀναβύσου<sup>52</sup>,

46. Δὲν μπορεῖ ν' ἀποκλεισθῆ ὁ ἀναθηματικὸς χαρακτήρας καὶ ἴσως ἡ συσχέτιση μ' ἕνα ταφικὸ ἱερό ἢ μ' ἕνα ἀπὸ τὰ κοντινὰ ἱερά θεῶν, ὅπως τῆς Ταυροπόλου Ἀρτέμιδος καὶ τὸ Διονύσιο στὶς Ἀραφηνίδες Ἀλές (ΠΑΕ 1957 σ. 47), ἢ τῆς Βραυρωνίας Ἀρτέμιδος. Θὰ μπορούσε ἀκόμη νὰ ὑποτεθῆ ὅτι ἀνήκει σὲ πλάκα ἐπένδυσης ταφικοῦ κτίσματος, ὑπόθεση ποῦ ἔγινε γιὰ τὶς ἐνεπίγραφες στήλες ἀπὸ τὴν ἴδια περιοχὴ (Jeffery, δ.π.π. 50, 51). Στὴ δική μας στήλη καμιὰ ἔνδειξη δὲν προσφέρεται. Ἀλλὰ καὶ πάλι ἐπιτάφια θὰ ἦταν ἡ παράσταση. Τέλος, δὲν εἶναι δυνατό ν' ἀνήκη σὲ ζωφόρο, γιατί οἱ ἀναλογίες (μεγάλο ὄψος, μικρὸ πάχος) δὲν θὰ ταίριαζαν. Ἐξ ἄλλου ἡ μείωση τοῦ πάχους πρὸς τὰ πάνω καὶ ἡ μορφή τῆς πίσω ἐπιφάνειας μιλοῦν καθαρότερα γιὰ στήλη.

47. Στὴ Βελανιδεῖα εἶναι γνωστὴ ἡ ὑπαρξη ἰδιαίτερα τύμβων (Β. Στάη, Ἀνασκαφαὶ τύμβων ἐν Ἀττικῇ, ΑΔ (1890) σ. 16, καὶ Jeffery, δ.π.π. σ. 140). Ἀπὸ ἐδῶ προέρχεται ἡ στήλη τοῦ Λυσέα (Löschcke, Altattische Grabstelen, AM IV σ. 37), ἡ στήλη τοῦ Ἀριστίωνος (Richter, Grabstones<sup>2</sup>, ἀριθ. 67) οἱ ἐνεπίγραφες πλάκες τοῦ Ἐπιγρ. Μουσείου (α) ἀριθ. 6732 IG I<sup>2</sup> 1026a, Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 50 καὶ (β) ἀριθ. 6731 IGI<sup>2</sup> 1026b, Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 51) καὶ τὰ ὑστερότερα ἐπιτύμβια (βλ. Α. Milchhoefer, Antikenbericht aus Attika, AM XII (1887) σ. 291).

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

49. Τὸ βάρθρο τῆς στήλης τῆς Λαμπιτοῦς τοῦ τέλους τοῦ αἰῶνα (IG I<sup>2</sup> 978, Conze, δ.π.π. ἀριθ. 33, Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 24, Χ. Καρούζου, Ἀριστοδόκος σ. 74 - 75) ἔχει μῆκος ἐγκοπῆς 0,56 μ. Τῆς Κλειτοῦς ἢ τοῦ Κλειτοῦ τοῦ 550 - 540 (IG I<sup>2</sup> 996, Conze, δ.π.π. ἀριθ. 32, Löschcke, δ.π.π. σ. 294) 0,59 μ. Τῆς Μελίσσης ἢ στήλη τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 6ου αἰῶνα (Brückner, AM 1931 σ. 29 Beil. X, 1) ἦταν πιθανῶς πλατιὰ (Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 12).

Καὶ ἄλλα ἐνεπίγραφα βάρθρα δὲν ἀποκλείεται νὰ στήριζαν πλατιᾶς στήλες : π.χ. Ἐπιγρ. Μουσ. 6691 (IGI<sup>2</sup> 977) ποῦ μὲ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἐπιγραφῆς, φαίνεται ὅτι ἦταν σημαντικὰ πλατιὰ ἢ στήλη ποῦ τοῦ ἀνῆκε (0,54 μ. κατὰ τὴν Jeffery, δ.π.π. σ. 121, 0,82 μ. κατὰ τὸν Peek, AM 1942 ἀριθ. 134).

Πλατιὰ ἴσως ἦταν καὶ ἡ στήλη τῆς Κεραμοῦς τοῦ 7ου π.Χ. αἰῶνα (Jeffery, δ.π.π. σ. 129).

50. Καθιστὸ Κεραμεικοῦ (Ἐθν. Μουσ. 7, AM 52 (1927) πίν. 30, Χ. Καρούζου, δ.π.π. II A4) καὶ τὸ καθιστὸ ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο (βλ. ὑποσημ. 6).

51. Ἡ καθιστὴ ἀντρικὴ μορφή ποῦ κρατοῦσε ραβδί ἢ σκῆπτρο στὴ βάση τοῦ Κούρου τοῦ σήματος τοῦ Νειλωνίδου (BCH 1922 σ. 26 εικ. 8 πίν. 7, Χ. Καρούζου, δ.π.π. II A20, Jeffery, δ.π.π. ἀριθ. 19). Ἡ μορφή τοῦ γιαιτροῦ Αἰνείου στὸν μαρμάρينو ἐπιτύμβιο δίσκο του (Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 93, JdI 12 (1897) πίν. 1, Pfuhl, δ.π.π. 485).

52. Βλ. ὑποσημ. 41.

παρ' όλα τὰ προβλήματα της, είναι πιθανό ότι παρασταίνει τή μορφή καθιστή. Με τις ένδειξεις αυτές γίνεται δυνατή ή θεώρηση της στήλης σάν επιτύμβιας κι αυτή με τη σειρά της προσφέρει τή δυνατότητα ενός ακόμη παραδείγματος.

Τò σχήμα της καθιστής μορφής, σέ επιτύμβιο μνημείο, ταιριάζει με τò αφηρωστικό πνεύμα της παράστασης ώριμου και σεβαστού προσώπου. Στην 'Αττική, ασφαλώς, δέν λείπει ή αντίληψη αυτή<sup>53</sup> και πραγματικά από καμιά περιοχή του έλληνικού κόσμου δέν έλειπε. Χωρίς άμφιβολία και ή υπερβατικότητα των μορφών των κλασσικών επιτύμβιων στηλών της 'Αττικής πηγάζει από την ίδια ριζωμένη πίστη των επιζώντων για τò νεκρό. Ούτε μειώνει την αντίληψη της ιερότητάς του ή παρουσία και άλλων μορφών, των αγαπημένων προσώπων που άφησε, όταν αυτές έμφανίζονται από τις άρχές του 5ου αιώνα σέ επιτύμβια ανάγλυφα κυρίως του Ιωνικού κόσμου, χωρίς νά λείπουν τελείως και από την 'Αττική ( ανάγλυφο των δύο γυναικών του 'Εθνικού Μουσείου άριθ. 36 )<sup>54</sup>. Δέν αποκλείεται ή ύπαρξη και δεύτερης μορφής, όρθιας μπρός στην καθιστή και στο ανάγλυφο από τή Βελανιδέζα, αφού όπωςόποτε και ή παλιότερη στήλη της 'Αναβύσου, στημένη στην 'Αττική, έχει σύνθεση δύο μορφών.

Οί σκηνές αυτές, για πρώτη φορά τώρα, ένώνουν τόν « ιερό » νεκρό με τὰ αγαπημένα πρόσωπα σέ μιá στιγμή έκδήλωσης και του χρέους προς τή χθόνια ύπόστασή του και της βουβής θλίψης για τò χαμό του. 'Η επίδραση των λακωνικών « αναγλύφων των ήρώων »<sup>55</sup> στη δημιουργία του νοήματος αυτού δέν είναι δυνατή, και γιατί ό καθαρός επιτύμβιος χαρακτήρας τους δέν είναι γενικά παραδεκτός και γιατί, αποτελώντας μιá κλειστή κατηγορία έργων, είχαν μόνο τοπική και ειδική σημασία<sup>56</sup>.

'Αναμφίβολα ή 'Ιωνία, με τή μεγαλύτερη έλευθεριότητα του πνεύματός της, έθρεψε με περισσότερη άγάπη τέτοιους συναισθηματικούς τόνους και είδε τò περιεχόμενο της παράδοσης των παρυστάσεων του αφηρωσμένου νεκρού με άνθρωπινότερο βλέμμα. Τò δείχνουν ή άκμή και τò πλήθος των Ιωνικών επιτύμβιων αναγλύφων του πρώτου μισού του 5ου αιώνα, που παρουσιάζουν διαμορφωμένα πολλά νέα θέματα. Και ασφαλώς, όπως δέν πρέπει νά άμφιβάλλουμε για τή συμβολή τούτων στην άναβίωση του κλασσικού επιτύμβιου της 'Αττικής<sup>57</sup>, τò ίδιο δέν θά πρέπει νά παραγνωρισθί ό ρόλος που πρέπει

53. X. Καρούζου, δ.π.π. σ. 33 - 35, Johansen, δ.π.π. σ. 118. 'Αντίθετη γνώμη είχε υποστηρίξει ό Himmelman - Wildschütz, δ.π.π. σ. 34 κ.έ.

54. BCH 1880 πίν. VI, Conze, δ.π.π. 20 πίν. 12, Johansen, δ.π.π. εικ. 72.

55. Θεωρία που υποστήριξε ό Johansen, δ.π.π. σ. 136, 145 και E. Akurgal, δ.π.π. σ. 21.

56. M. 'Ανδρόνικου, Λακωνικά ανάγλυφα, Πελοπον. 1955 - 56, M. 'Ανδρόνικου, 'Επιτύμβια στήλη έκ Θράκης σ. 212, N. Himmelman - Wildschütz, δ.π.π. σ. 33 - 34. 'Η διάκριση των άττικών από τὰ λακωνικά δέν μπορεί νά γίνη με τόν τρόπο που επιχειρεί ό Himmelman, άπογυμνώνοντας τὰ πρώτα από τò πνεύμα του αφηρωσμού ( βλ. πιο πάνω ).

57. Παρυστάσεις του νεκρού με την παρουσία των οικείων ή των ύπηρετών, όπως στις δύο στήλες της Σινόπης ( Akurgal, δ.π.π. εικ. 1 και 5 ), στη στήλη της Θράκης ( AE 1956 σ. 199 κ. έ. πίν. 1 ) στη στήλη της 'Οστίας ( άν είναι επιτύμβια ), Richter, Gravestones<sup>2</sup>, εικ. 173 ), στη στήλη των Φερών ( AM 1904 πίν. XXII, AM 1940 πίν. 79 ), στο ανάγλυφο της Λευκοθέας ( Br. Br. 228, Lippold HdA εικ. 74 ), στο ανάγλυφο των Φαρσάλων ( Johansen, δ.π.π. εικ. 73 ). 'Η στήλη της Αίγινας είναι έπηρεασμένη από τò ίδιο πνευματικό κλίμα. 'Ο Himmelman - Wildschütz, δ.π.π. σ. 40 - 41 και ό M. 'Ανδρόνικος δ.π.π. σ. 212 κ.έ. πιστεύουν ότι τόσο στη μορφή του σχήματος, όσο και στη δημιουργία των νέων αυτών θεμάτων, κυριαρχεί περισσότερο ό έσωτερικός λόγος μιáς αναγκαίας εξέλιξης που άντιστοιχεί στην πνευματική και καλλιτεχνική άλλαγή των χρόνων του άύστηρου ρυθμού, παρά ή έξωτερική επίδραση. 'Ο Möbius ( Gnomon 30 ( 1958 ) σ. 52 ) χωρίς ν' άρνήται τή θέση του Himmelman, τονίζει τή σημασία του Ιωνικού επιτύμβιου στη δημιουργία του κλασσικού άττικού και άνα-

νά έπαιξε ή ίωνική επίδραση στην εμφάνιση μερικών νέων μορφών σέ άττικά έπιτύμβια, μετά τά μέσα του 6ου π.Χ. αιώνα. Γιατί στο δεύτερο μισό του αιώνα, πλάι στις μοναχικές μορφές των νεαρών άθλητών ή πολεμιστών, αρχίζουν ν' άταντούν και άλλες, όπως τής άδελφής στη στήλη τής Ν. 'Υόρκης - Βερολίνου<sup>58</sup>, του φίλου στη στήλη του Λαυρίου<sup>59</sup>, του συμπολεμιστή στη στήλη τής Κοπεγχάγης<sup>60</sup> κι άκόμη του άγαπημένου σκύλου στα κομμάτια των στηλών από την 'Αγορά<sup>61</sup>. Το θέμα αυτό, άν και για την ώρα δέν τό έχουμε στην 'Ιωνία παρά μόνο από τό πρώτο τέταρτο του 5ου π.Χ. αιώνα<sup>62</sup>, ένώ οί στήλες τής 'Αγοράς χρονολογούνται κιόλας γύρω στο 530 π.Χ., είναι πιθανότατα ίωνικό δημιούργημα, φερμένο στην 'Αθήνα την έποχή των τυράννων, μαζί με τό δυνατό και πλούσιο ίωνικό ρεύμα που καθορίζει όπωσδήποτε τη γενικότερη μεταβολή στην 'Αττική τέχνη από τά μέσα του 6ου αιώνα. 'Η επίδραση αυτή, που δέ μένει μόνο στις καλλιτεχνικές μορφές, αλλά προχωρεί και στο ήθος, δέν μπορεί παρά νά βοήθησε και στη δημιουργία νέων μορφών και του πνευματικού κλίματος που μέσα του αυτές άνασαιίνουν.

Τό θέμα τής καθιστής μορφής σέ έπιτύμβιο άνάγλυφο δέν είναι βέβαια δυνατό νά συνδεθί άρχικά με τον ίωνικό κόσμο, γιατί τά μνημεία δέν τό έπιτρέπουν<sup>63</sup> και γιατί γενικά ή παράσταση καθιστής μορφής έχει καθολικότερη έξάπλωση στον 'Ελληνικό κόσμο, άσχετα από την άρχική προέλευση του θέματος. Πρέπει όμως νά τό δούμε, όπως μās παρουσιάζεται στο 2ο μισό του 6ου π.Χ. αιώνα, μέσα στη γενικότερη σημασία τής ίωνικής συμβολής για τη δημιουργία νέων έπιτύμβιων μορφών. Και είναι για τουτο χαρακτηριστικό ότι ή στήλη τής 'Αναβύσου άποπνέει όχι μόνο τεχνοτροπικά ίωνισμό<sup>64</sup>, αλλά ίωνικό είναι και τό θέμα της, γιατί παρόμοιο του βρίσκομε πολύ παλιότερα στο άδημοσίευτο άνάγλυφο από την 'Ικαρία. 'Αξίζει έδώ νά σημειωθί, ότι και ή στήλη τής Λαμπιτούς που πιθανότατα παρασταίνει τη νεκρή καθιστή, άν και έργο του 'Ενδοίου,

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

58. Richter, Gravestones<sup>2</sup>, άριθ. 37 εικ. 109.

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

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

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

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

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

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

πού δὲν πρέπει νὰ ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὴν ἀττικότητά του<sup>65</sup>, ὅπως καὶ γιὰ τὴν ἀγάπη του στὸ θέμα τῆς καθιστῆς μορφῆς<sup>66</sup>, εἶχε στηθῆ ἀπὸ ἕναν Ἴωνα γι' αὐτὴν πού πέθανε μακριὰ ἀπὸ τὴν πατρικὴ τῆς γῆ *θανοσαν/Α [αμπι] το αἰδοίεν γες ἀπο πατροῖες*. Ἄν προστεθοῦν καὶ τὰ ἰωνικά ἐπιτύμβια πού σημειώνουμε ἐδῶ ( ὑποσ. 63 ), γεννιέται τὸ ἐρώτημα μήπως οἱ Ἴωνες, στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 6ου αἰώνα, ἔκλιναν περισσότερο ἀπὸ τοὺς Ἀττικούς καλλιτέχνες πρὸς τὴν παράσταση τῆς καθιστῆς μορφῆς σ' ἀνάγλυφες ἐπιτύμβιες στήλες. Μελλοντικὰ εὐρήματα ἴσως φωτίσουν περισσότερο τὸ πρόβλημα τοῦτο κι ὡς τότε τὸ ἐρώτημα πρέπει νὰ μένη ἀνοικτό.

Ἡ στήλη τῆς Βελανιδέζας πρέπει νὰ στήθηκε ἀμέσως ἢ λίγο μετὰ τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς δημοκρατίας. Διάχυτες θὰ ἦταν στὴν παράσταση ἢ σοβαρότητα καὶ ἡ ἐπισημότητα τῆς μορφῆς, χαρακτῆρες πού ταιριάζουν ὠραῖα στὸν ἀφηρωισμό τοῦ νεκροῦ καὶ μαζί ἀπηχοῦν τὴν ἀρχὴ μιᾶς πνευματικῆς ἀλλαγῆς· ἕνας ἄξιος πρόγονος τῶν κλασσικῶν ἐπιτύμβιων μορφῶν.

#### Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο

Ὁ γραμμικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου εὐκολύνει τὴ σύγκριση μὲ μορφὲς τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας. Χωρὶς ἀμφιβολία οἱ ἐλαφρὰ ἀνάγλυφες γραμμὲς τῆς πτύχωσης θυμίζουν τὶς γραμμὲς μὲ τὸ ἀραιωμένο μαῦρο βερνίκι καὶ τὶς λεπτὲς ἀνάγλυφες μαῦρες πινελιὲς τοῦ ἐρυθρομόρφου.

Συγκρίναμε κιόλας τὶς μορφὲς τοῦ Ἑρμοῦ καὶ τῆς Ἑστίας στὴν κύλικα τοῦ Ὀλτου στὴν Tarquinia<sup>67</sup> ( Πί ν. 46 α ) γιὰ τὴν παρόμοια στάση, καὶ τὸν Δία τῆς ἴδιας παράστασης γιὰ τὴ διάταξη τοῦ ἱματίου. Ἡ μορφή αὐτὴ κι ἀλλιῶς μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ἂν καὶ μὲ λιγότερη ἀκαμψία καὶ κάπως καμπυλωτά, πέφτουν στὸ ἀνάγλυφο οἱ δύο παρυφὲς ἀπὸ τὸ βραχίονα καὶ ὑπάρχουν οἱ ἴδιες ἀπλὲς καμπύλες γραμμὲς πού σχηματίζονται μὲ τὴν ἀνύψωση τοῦ χεριοῦ. Μὲ τὸν δημιουργὸ τῆς στήλης ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἔχει κοινὰ τὴν καθαρότητα τοῦ σχεδίου, τὴ δύναμη καὶ τὴν ἀπλότητα τῆς γραμμῆς. Κι ἐνῶ ὁ Ὀλτος, ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀνδοκίδη πού πολλὰ τὸν δίδαξε, διστακτικὰ καὶ μᾶλλον συμπωματικὰ σχεδιάζουν πτυχὲς μὲ πλατὺ κυματισμό<sup>68</sup>, στὴ στήλη τὸ στοιχεῖο τοῦτο παρουσιάζεται μὲ πληρότητα διαμορφωμένο, ὅπως μόνο σὲ ἀγγειογραφίαι πού χρονολογοῦνται ἀσφαλῶς μετὰ τὸ 510 π.Χ. καὶ καλύτερα σὲ ἔργα τοῦ Εὐθυμίδη. Οἱ τρεῖς ἀμφορεῖς του στὸ Μόναχο, πού δὲ διαφέρουν χρονικὰ μεταξὺ τους καὶ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν μόλις μετὰ τὸ 510, προσφέρονται ἀπαράμιλλα γιὰ σύγκριση<sup>69</sup>. Οἱ μεγάλες κυματιστὲς γραμμὲς στὶς πλατιές, λεῖες ἐπιφάνειες τῶν ἐνδυμάτων τῶν μορφῶν, σχεδιασμένες μὲ ἀραιωμένο βερνίκι, ἔχουν τὸ ρυθμὸ καὶ τὴν ἴδια λειτουργία τῶν πτυχῶν τοῦ ἀναγλύφου ( Πί ν. 46 β ). Στὶς ἀγγειογραφίαι αὐτὲς ὑπάρχουν καὶ πτυχὲς ἐπάλληλα σκαλωτές, μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες ἐμφανίσεις τοῦ εἶδους. Ἐπιχειρεῖ καὶ ὁ γλύπτης τὴν

65. E. Pfuhl, Bemerkungen zur archaischen Kunst, AM 48 (1923) σ. 178, Dickins, δ.π.π. σ. 24, Schefold, δ.π.π. σ. 46 κ.έ.

66. Βλ. A. Raubitschek, Dedications σ. 491 κ.έ.

67. Βλ. ὑποσημ. 9.

68. Pfuhl, δ.π.π. 314, Bruhn, δ.π.π. εἰκ. 20 - 21.

69. (α) Ἄριθ. 2307, Beazley, δ.π.π. σ. 26, Pfuhl, δ.π.π. 364 - 5, Hoppin, Euthymides and his Fellows πίν. I, ἐδῶ πίν. 46β, (β) 2308, Beazley, δ.π.π., Pfuhl, δ.π.π. 366, Hoppin, δ.π.π. πίν. II, (γ) 2309, Beazley, δ.π.π. σ. 27, Pfuhl, δ.π.π. 368 - 9, Hoppin, δ.π.π. πίν. III.

Ίδια διαμόρφωση, με λεπτή όμως πλαστικότητα, ικανή πάντως για να σταθῆ τὸ ἔργο σὲ μιὰ βαθμίδα νεότερη τῆς προτελευταίας δεκαετίας τοῦ αἵωνα, ὅταν οἱ μαζεμένες πτυχές δίνονται με κυρτές γραμμές στὴ σειρά<sup>70</sup>, ὅπως π.χ. στὸν Ὀλτο καὶ κάποτε ἀκόμη στὸν Εὐθυμίδη<sup>71</sup>.

Τὸ ἀνάγλυφο βρίσκεται ὀπισθόθεν στὴν ἀρχὴ μιᾶς ἐξέλιξης, ποὺ θὰ φτάσῃ στὶς πτυχές τῆς ἀνερχόμενης σὲ ἄρμα μορφῆς τῆς Ἀκρόπολης<sup>72</sup> καὶ τοῦ κούρου τοῦ Ἰλισοῦ<sup>73</sup>, ὅπου οἱ καθαρὰ πιά κλιμακωτὲς πτυχές ἔχουν γίνῃ στὰ ἄκρα τους ὀξεῖες καὶ ἔχουν ἀποκτήσῃ πλάι μιὰν ἀρκετὰ πλατιά βάθυνση, στοιχεῖο ποὺ στὸ ἀνάγλυφο μόλις δηλώνεται μ' ἓνα ἀχνὸ χάραγμα. Ὁ Εὐθυμίδης μᾶς προσφέρει καὶ μιὰ καθιστὴ μορφή, τὸν Διόνυσο τῆς ὕδριας στὸ Leningrad<sup>74</sup>, ὅπου τὸ ἱμάτιο, χωρὶς νὰ περιβάλλῃ σφιχτὰ τὸ σῶμα, ἔχει κυματιστὲς πτυχές λιγότερο σχηματικὲς ἀλλ' ἀνάλογες. Ἡ ὕδρια αὐτὴ πρέπει ν' ἀνήκῃ στὰ πρῶιμα ἔργα τοῦ ζωγράφου.

Σπανιότερα χρησιμοποιεῖ τὸ εἶδος τοῦτο ὁ σύγχρονός του Εὐφρόνιος, ἀλλ' οἱ κυματιστὲς πτυχές με ἀραιωμένο βερνίκι στὸ ἱμάτιο τῆς ἀκραίας γυναικείας μορφῆς τῆς κύλικας με τὴ Γηρουνομαχία στὸ Μόναχο, ἀπὸ τὰ πρῶιμότερα ἔργα του μετὰ τὸ 510, ἔχουν ἀπαραγνώριστη συγγένεια<sup>75</sup>.

Τὸ θέμα περνάει στὸ μαθητὴ τοῦ Εὐθυμίδη, τὸ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη, ποὺ σὲ πρῶιμα ἔργα του, ὅπως οἱ ἀμφορεῖς στὸ Βατικανὸ καὶ στὸ Μόναχο<sup>76</sup>, σχεδιάζει πολλὰ φορὲς τὶς πτυχές στὰ ἀνδρὶκὰ ἱμάτια με τὸν ἴδιο περίπου τρόπο ἀλλὰ χωρὶς κανονικότητα καὶ με κάποια ἀνησυχία, χαρακτηριστικὴ μιᾶς διάλυσης τοῦ αὐστηρότερου ἀρχαϊκοῦ σχήματος. Στὸν παναθηναϊκὸ ὅμως ἀμφορέα τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὴ Νέα Ὑόρκη<sup>77</sup>, σύγχρονο με τοὺς δυὸ προηγούμενους, οἱ κυματιστὲς πτυχές τοῦ ἱματιοφόρου στὴ σκηνὴ τοῦ παγκρατίου, εἶναι πιὸ συγγενικὲς με τὶς παλιότερες ἀντίστοιχες τοῦ Εὐθυμίδη. Ἡ παρυφὴ τοῦ ἱματίου ἐδῶ, τονισμένη με μιὰ πορφυρὴ γραμμὴ, θυμίζει πολὺ τὴν παρυφὴ στὸ ἀνάγλυφο.

Ὁ ἱματιοφόρος τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη μᾶς εἰσάγει στὴν παράσταση τοῦ θέματος στὸν μελανόμορφο. Ὑπάρχει ἐκεῖ, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμάσιος<sup>78</sup>, πολὺ συχνὴ ἐπίσης στοὺς Northampton ἀμφορεῖς<sup>79</sup>, ἡ εὐθεία ἢ καμπύλη τρεμουλιαστὴ γραμμὴ ποὺ γεμίζει λοξὰ ἢ κάθετα σὲ ἀραιὰ διαστήματα τὸ ἔνδυμα. Εἶναι ἡ ἴδια ἐκείνη πτύχωση ποὺ συναντήσαμε στὴ γλυπτικὴ (βλ. πιὸ πάνω). Στὸν ὕστερο μελανόμορφο, γενικὰ, ὑπάρχει συχνότερα τὸ εἶδος τοῦτο, παρὰ οἱ πτυχές με τὸν εὐρὸ

70. Langlotz, δ.π.π. σ. 88.

71. Π. χ. στὸν ἀμφορέα τοῦ Μονάχου 2307.

72. Ἀριθ. 1342, Payne, δ.π.π. πίν. 1271. G. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*<sup>2</sup> εἰκ. 275.

73. Βλ. ὑποσημ. 6.

74. Ἀριθ. 624, Beazley, δ.π.π. σ. 28, Herford, *A Handbook of Greek Vase – Painting* πίν. I, e.

75. Ἀριθ. 2620, Beazley, δ.π.π. σ. 16 F. R. πίν. 22, Pfuhl, δ.π.π. 391.

76. Βατικανὸ 496 Beazley, δ.π.π. σ. 182, Hoppin, δ.π.π. πίν. 40, Pfuhl, δ.π.π. 376, Μόναχο 2305, Beazley, δ.π.π., Hoppin, δ.π.π. πίν. 41, Pfuhl, δ.π.π. 372 - 373.

77. Beazley, ABV σ. 404 ἀριθ. 8, CVA USA12 Metr. Mus. 3 πίν. 42.

78. Ὅπως π.χ. στὸ λευκὸ χιτῶνα τοῦ Διονύσου στὸν ἀμφορέα στὸ Μόναχο 1383 (S. Karouzou, *Amasis Painter* πίν. 3), στὰ ἱμάτια τῶν μορφῶν τῶν ἀμφορέων στὸ Βερολίνο 1690 καὶ 3210 (Karouzou, δ.π.π. πίν. 9 καὶ 26 - 7). Ἀκόμη, σὲ νεότερα ἀγγεῖα του, ὅπως μιὰ οἰνοχόη στὸ Βατικανὸ 432 (Karouzou, δ.π.π. πίν. 41).

79. Langlotz, δ.π.π. σ. 16.

κυματισμό. Αὐτὲς ταιριάζουν καλύτερα στὸν ἐρυθρόμορφο, γιατί ἀπαιτοῦν μεγαλύτερη εὐλυγισία σχεδίου, πὸ αὐτὸς διαθέτει. Ὅταν ὁ Ψίαξ στὸ μελανόμορφο πινάκιο τοῦ Βρετ. Μουσείου<sup>80</sup> πὸ χρονολογεῖται μετὰ τὸ 510, προσπαθεῖ ν' ἀποδώσει τὶς πλατιῆς πτυχῆς τοῦ ἱματίου τοῦ καθιστοῦ Διονύσου μὲ εὐρὴν κυματισμὸ ἀπὸ ἐπίδραση φανερὰ τοῦ ἐρυθρόμορφου, δὲν καταφέρνει μὲ τὸ χάραγμα νὰ φτάσει στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα χρονολογοῦνται ἀρκετὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα<sup>81</sup> πὸ δέχονται τὴν πτύχωση αὐτή. Εἶναι ὅμως ἔντονος συνήθως ὁ μανιερισμὸς, ὑπάρχει ἀκαμψία κι ἔκδηλη ἡ ἐπίδραση τοῦ ἐρυθρόμορφου<sup>82</sup>.

1965

I. A. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

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

81. Παραδείγματα : Ὁ ἀμορφέας στὴ Bologna (CVA Italia 7 πίν. 13) στὴ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ ἀμορφέας στὴν California (CVA USA5 πίν. XX, 2 - XXI, 2a) σύγχρονος μὲ τὰ ἔργα τοῦ ζωγρ. τοῦ Ἀχελώου, στὴ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ ἀμορφέας στὸ Würzburg 213 (E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg πίν. 40 - 42) πὸ ὁ Beazley (ABV σ. 395) φέρνει κοντὰ στὸ ζωγρ. τοῦ Μονάχου 1519 τῆς ἐποχῆς τοῦ Λεάγρου, ὁ ἀμορφέας στὴ Bologna (CVA Italia 7 πίν. 17) στὴ γυναικεία μορφή πλάι στὸν Ἡρακλῆ καὶ στὸν ἱματιοφόρο τῆς ἄλλης ὄψης· ἐδῶ ὑπάρχει πάντως λιγότερη ἀκαμψία καὶ ὁ ζωγράφος πλησιάζει στὸ χειρισμὸ τοῦ θέματος τὸν Εὐθυμίδη καὶ τὸν γλύπτη τῆς στήλης.

82. Τέτοια πτύχωση ἀπαντᾷ καὶ ἀργότερα μέσα στὸν 5ο αἰῶνα. Ἀναφέρομε ἐδῶ τὴν κύλικα τοῦ Μάκρωνος (Villa Giulia+Heidelberg CVA Deutschland 4 πίν. 165). Τὸ ἔνδυμα ὅμως εἶναι παχύ, περιβάλλει τὸ σῶμα χαλαρὰ καὶ λείπει ἡ λεπτὴ κλιμάκωση τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ 6ου αἰῶνα.

## ΘΡΑΥΣΜΑ ΧΑΡΑΚΤΗΣ ΣΤΗΛΗΣ

( Πί ν. 47-48 )

Παλιό απόκτημα του Ἐθνικοῦ Μουσείου\* ( ἀριθ. 4526 ) με ἄγνωστη προέλευση, εἶναι τὸ κομμάτι ἀπὸ τὸ κατώτερο μέρος μιᾶς ἀρχαϊκῆς ἐπιτύμβιας στήλης με χαρακτὴ παράσταση ποῦ δημοσιεύεται ἐδῶ<sup>1</sup> ( Πί ν. 47α ).

Τὸ μάρμαρο, πεντελικό, δείχνει ὅτι ἦταν στημένη σ' ἓνα ἀττικὸ νεκροταφεῖο. Ἄριστερά μόνο σώζεται τὸ ἀρχικὸ πλάγιο πέρας με ἴχνη ντεσιλίδικου. Πίσω δὲν διακρίνονται ἴχνη ἐπεξεργασίας. Ὑψος ( στή μπροστινὴ ὄψη ) 0,185, πλάτος 0,38, πάχος 0,084 μ. Τὸ μήκος τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ εἶναι 0,24 μ. ἂν δεχθοῦμε τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸ ἀριστερὸ ποῦ πρέπει νὰ πλησίαζε ἢ νὰ ἔφτανε ὡς τὴν ἄκρη, μπορούμε ν' ἀποκαταστήσουμε τὸ πλάτος περίπου σὲ 0,40 μ.

Τὴν ἐπιφάνεια τῆς στήλης στόλιζε ἢ μορφή τοῦ νεκροῦ ὄρθιου πρὸς τὰ δεξιὰ· μπορεί νὰ ἦταν νέος γυμνὸς ἢ με ἱμάτιο ἢ καὶ πολεμιστῆς. Ἐμειναν μόνο τὰ δύο λεπτὰ πόδια, μάρτυρες τῆς ραδινῆς μορφῆς : τοῦ ἀριστεροῦ ποῦ προβάλλεται λείπουν τὰ δάκτυλα, ἀλλὰ σώζεται μέρος τῆς κνήμης με τὸν ἀστράγαλο σὰν ἀγκίστρι στραμμένο πρὸς τ' ἀριστερά. Ἡ κνήμη τοῦ δεξιοῦ δὲ σώθηκε, τὸ πόδι ὅμως διατηρεῖται ἀκέραιο, με τέσσερα δάκτυλα, φανερά ἀπὸ ἀδεξιότητα τοῦ χαρακτῆ ( βλ. π.κ. ). Ἡ φτέρνα εἶναι λεπτὴ, ἢ καμάρια μεταφέρεται ἀφύσικα στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ. Τὰ νύχια δὲ χαρακτῆκαν. Δὲ φαίνεται νὰ παραστάθηκε ἐπίσης τὸ κόκκαλο πάνω ἀπὸ τὴ φτέρνα, στοιχεῖο ποῦ δηλώνεται κανονικὰ σὲ ἀνάγλυφες παραστάσεις καὶ πολὺ συχνὰ στὴν ἀγγειογραφία. Τὸ χάραγμα τοῦ σχεδίου εἶναι βαθύ, κάποτε ἢ μιὰ πλευρὰ εἶναι πλατύτερη καὶ τότε ὀρισμένα στοιχεῖα ἐξαίρονται σὰν ἀνάγλυφα, ὅπως τὸ μεγάλο δάκτυλο.

Τὴν παράσταση χωρίζει, ἀπὸ τὸ κάτω τμήμα τῆς στήλης, μιὰ ὀριζόντια χαρακτὴ γραμμὴ ( μέρος τῆς σώθηκε κάτω ἀριστερὰ ) ποῦ πολὺ ἀπέχει γιὰ ν' ἀποτελῆ τὸ ἔδαφος. Ὅμοια σχεδὸν καὶ στὸ μοναδικὸ ἀκέραιο παράδειγμα χαρακτῆς στήλης, στὸ Λοῦβρο<sup>2</sup>, ἀπέχει ἢ γραμμὴ ποῦ χωρίζει τὴ λεία ἐπιφάνεια ἀπὸ τὸ κάτω ἄπεργο μέρος. Ἐκεῖ ὅμως ὑπάρχει τόση ὀριζόντια διάθεση στὰ πέλατα, ὥστε δίνεται ἢ ἐντύπωση ὅτι ἢ μορφή πατεῖ στέρεα στὴ γῆ. Ἐδῶ ἢ γραμμὴ ποῦ σχηματίζει τὴ λεπτὴ φτέρνα, τὴν καμάρια, τὴ διόγκωση πλάι στὸ μικρὸ δάκτυλο καὶ τὸ περίγραμμα τῶν ἀκροδακτύλων, με τὸν ἀνώμαλο κυματισμὸ τῆς, μοιάζει νὰ ἐγγίξει ἀνάλαφρα τὴ γῆ, ἀκόμη κι ἂν ὑποθέσουμε ὅτι εἶχε δηλωθῆ τὸ ἔδαφος με χρῶμα ποῦ χάθηκε. Μπορεῖ ἀκόμη μιὰ σειρὰ κοσμημάτων νὰ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὰ πόδια καὶ στὴ γραμμὴ<sup>3</sup>.

\* Τὸν κ. καὶ τὴν κ. Καρούζου θερμὰ εὐχαριστῶ γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς δημοσίευσης.

1. Μνεῖα τοῦ ὑπόλοιπου αὐτοῦ τῆς στήλης γίνεται ἀπὸ τὸν W. H. Schuchhardt ( H. Schrader, Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis σ. 312 ).

2. Mon. Piot XXXVII (1940) σ. 46 κ.έ., G. M. A. Richter, The Archaic Gravestones of Attica<sup>2</sup> εἰκ. 138, 139.

3. Ἀνάλογα στὴ στήλη ἀπὸ τὴν Ἰκαρία ( Ἐθν. Μουσ. 3071, Richter, δ.π.π. εἰκ. 129 ) μιὰ χαρακτὴ γραμμὴ ὀρίζει σειρὰ ἀπὸ ρόδακες στὸ πάνω μέρος τοῦ προεξέχοντος κάτω τμήματος τῆς στήλης ποῦ πατεῖ ἢ ἀνάγλυφη μορφή σὰ σὲ πλίνθο.



Δε γνωρίζομε ἂν τὸ κατώτερο τμήμα εἶχε ἰδιαίτερη παράσταση, γιατί στή λίγη επιφάνεια κάτω ἀπὸ τὴ γραμμὴ δὲ σώθηκαν ἴχνη χρώματος ἢ χαράγματος.

Εἶναι φανερό δτι στή χαρακτὴ αὐτὴ στήλη ἐκδηλώνεται ἡ τάση τῆς τέχνης τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 6ου π. Χ. αἰώνα γιὰ λεπτὰ πόδια, ὅπως περίσσια ἐμφανίζεται στὴν ἀγγειογραφία, ποὺ τόσο συγγενεῦει μὲ τὸ χαρακτὸ ἔργο.

Ὅρισμένα ἐπίσης χαρακτηριστικὰ τῶν ποδιῶν ἀπαντοῦν σὲ ζωγράφους τῆς ἐποχῆς : ἡ καμάρα στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ<sup>4</sup>, στοιχεῖο ποὺ κάνει τὸ πόδι ν' ἀκροπατᾷ, καὶ τὸ σχῆμα ποὺ παίρνει ὁ ἀστράγαλος<sup>5</sup>.

Μιὰ γενικὴ ἐπισκόπηση τῆς παράστασης τῶν ποδιῶν ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ αἰώνα σὲ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν Πλαστικὴ καὶ τὸ Ἀνάγλυφο, μπορεῖ νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ μὲ περισσότερη ἀκρίβεια στὴ βαθμίδα τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης ποὺ ἀνήκει ἡ ἐπιτύμβια αὐτὴ στήλη<sup>6</sup>.

Στοὺς κούρους τῆς Ν. Ὑόρκης<sup>7</sup> ( Πί ν. 48 α ) καὶ τοῦ Σουνίου<sup>8</sup>, τὰ πόδια εἶναι στιβαρά, τὰ δάκτυλα μ' ἐλαφρότατη μόνο δήλωση τῶν ἀρθρώσεων εἶναι παράλληλα καὶ ἔχουν μιὰ γενικὴ κλίση πρὸς τὰ κάτω.

Τὸ « ἄπλωμα » αὐτὸ συνεχίζουν καὶ τὰ πόδια τοῦ κούρου τῆς Τενέας<sup>9</sup> ( Πί ν. 48 β ) πρὸς τὰ μέσα τοῦ αἰώνα· στὰ λεπτοφυῆ ὁμως αὐτὰ πόδια, τὸ μήκος τῶν δακτύλων ἐλαττώνεται κλιμακωτὰ ἀπὸ τὸ μεγάλο κι ἐνῶ τὰ ἄλλα κλίνουν καὶ σὰ νὰ γαντζώνουν στὴ γῆ, αὐτὸ ἐγινε ὀριζόντιο. Ἡ μέσα ἀρθρωση τονίζεται ἰσχυρά. Τὸ πόδι πατάει τώρα ἐλαστικὰ καὶ μιὰ ἔνταση τὸ κατέχει, ἄγνωστη πρίν. Ἡ ἴδια ἐνέργεια στὴν ἀναπαύση μὲ τὸ ἔδαφος ὑπάρχει καὶ στὰ πόδια τοῦ « ἀνατολικοῦ κολοσσοῦ » τῆς Σάμου<sup>10</sup>. Τὸ πόδι τοῦ Μοσχοφόρου τῆς Ἀκρόπολης<sup>11</sup> καὶ τῆς στήλης στὴ Ν. Ὑόρκη<sup>12</sup>, ἐκφράζουν στὴν

4. Π.χ. στὸν ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη ( ἀμφορεὺς στὸ Μόναχο, Pfuhl 315 ), στὸν Εὐφρόνιο ( κρατὴρ στὸ Arezzo, Pfuhl 395 ), στὸν Εὐθυμίδη· στίς γοργὰ κινούμενες μορφές τοῦ τελευταίου, ὅπου τὸ πόδι ἐγγίζει τὴ γῆ μὲ τὰ δάκτυλα, τὸ στοιχεῖο τοῦτο ἀπαντᾷ κανονικὰ. Στὸν Φιντία ( ἀμφορεὺς στὸ Λοῦβρο G 42 F.R. πίν. 112, Pfuhl 383 ) στὸν Ὑψι ( ὕδρια στὸ Μόναχο, Horpin, Handbook II 121, Horpin, Euthymides πίν. 35 ).

5. Στὸν Φιντία ( κύλιξ τοῦ Ἀλκουονέως, Hor. Euth. πίν. XXV, F. R. πίν. 32, κύλιξ στὴ Βαλτιμόρη Hor. Euth. σ. 100 εἰκ. 17, Pfuhl 384 ). Συνήθως ὁ ζωγράφος αὐτὸς προσθέτει πλάι μιὰ μικρὴ καμπύλη γραμμὴ. Στὸν ζωγρ. τοῦ Κλεοφράδου ( ἀμφορεὺς στὸ Würzburg 507, Pfuhl 377, Hor. Euth. πίν. 12, ἀμφορεὺς στὸ Μόναχο 2305, Hor. Euth. πίν. 41, Pfuhl 372 - 3, κύλικες στὸ Cab. de Médailles Beazley, Kleofradesmaler πίν. 9, 14, 15, 3 )· ἐδῶ τὸ ἀγκίστρι εἶναι στραμμένο πρὸς τὴ φορὰ τοῦ ποδιοῦ καὶ ὄχι ἀντίθετα, ὅπως στὴ στήλη καὶ στὸν Φιντία. Παρόμοια εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση ἀργότερα στὸν Μάκρωνα ( Pfuhl 439, Hor. Handbook II 41, 43, 53 ). Στὸν Δοθρι ἡ μορφή τοῦ ἀστραγάλου συνδέεται μὲ τὸ σχῆμα τοῦτο· τὸ αἶσθημα ὁμως εἶναι ἄλλο καὶ ἡ καμπύλη γίνεται γωνία ( Pfuhl 455, 460 ).

6. Διαγράφεται ἐδῶ μιὰ φανερὴ γενικὴ ἐξέλιξη, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ἀποδόσεις σὲ σχολές ἢ καλλιτέχνες. Κάποιους σταθμοὺς τῆς ἐξέλιξης στὴν παράσταση τοῦ ποδιοῦ σὲ ἀττικά ἔργα ἀπὸ τὸ πρῶτο στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 6ου αἰώνα σημειώνει ὁ F. Eichler ( Jahreshefte XVI ( 1913 ) σ. 90 - 91 ). Συγκεντρώνει ὁμως ἔργα ποὺ ἀπέχουν χρονικὰ μεταξὺ τους. Μέσα στὴν ὄλη πορεία ἀπὸ τὶς ἀρχές ὡς τὰ τέλη τοῦ αἰώνα γίνεται αἰσθητὸ τὸ πλησίασμα στὴ φύση, ἀλλὰ περισσότερο ἡ τάση γιὰ τὴν πλαστικὴ ἔκφραση κάθε φορὰ ἐνὸς ἰδανικοῦ, σφραγισμένη μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη.

7. G. M. A. Richter, Kouroi<sup>3</sup> εἰκ. 25 - 27, σχ. σ. 42.

8. Richter, δ.π.π. εἰκ. 33 - 34.

9. Richter, δ.π.π. εἰκ. 247 - 248.

10. E. Buschor, Altsamische Standbilder I πίν. 13, 14.

11. H. Payne, Archaic Marble Sculpture from the Acropolis πίν. 4, 3 - 4.

12. Richter, Gravestones<sup>3</sup> ἀριθ. 33 εἰκ. 95, 175.

Ἄττική τήν τάση τῶν χρόνων τούτων, με καίρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα καί περιτεχνη πλαστική διατύπωση. Ἄπο ἄλλη πλαστική ἀρχή ποῦ φτάνει ἕως τοὺς κούρους τοῦ Σουνίου καί τῆς Ν. Ὑόρκης πηγάζουν τὰ πόδια τοῦ δορυφόρου καί τῆς Γοργοῦς στή στήλη ἀπό τὸ Θεμιστόκλειο<sup>13</sup>.

Μετὰ τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα ἡ ἔνταση δυναμώνει. Τὰ νευρώδη πόδια τοῦ κούρου τῆς Ἀκρόπολης 665<sup>14</sup> ( Πί ν. 48 γ ) καί τοῦ κούρου τοῦ Πτώου ἀριθ. 30<sup>15</sup> πατοῦν στή γῆ με καινούρια ἐλευθερία. Ἡ δήλωση τῶν ἀρθρώσεων εἶναι ἰσχυρή, τὸ μικρὸ δάκτυλο κλίνει πρὸς τὰ μέσα, τὰ ἄκρα τῶν ἄλλων λυτρώθηκαν ἀπὸ τὸ σκύψιμο στή γῆ. Τοῦ κούρου τοῦ Πτώου τ' ἀκροδάκτυλα ἄρχισαν κιάλας νὰ γυρίζουν ἐλαφρὰ ἐπάνω καί τὸ δεύτερο πάει νὰ γίνη μακρύτερο ἀπὸ τ' ἄλλα.

Γύρω στὸ 530 π. Χ., τὰ πόδια τῆς στήλης στή Ν. Ὑόρκη<sup>16</sup>, τῆς στήλης στήν Ἀγορά<sup>17</sup> καί τῆς στήλης στὸ Museo Barracco<sup>18</sup> ὀλοκληρώνουν τὴν ἐξέλιξη ὄλων τῶν δυνατοτήτων ποῦ ἔκρυβε ἡ δυναμικὴ μορφή τῶν ποδιῶν τῶν κούρων τῆς Ν. Ὑόρκης καί τοῦ Σουνίου. Τὰ δάκτυλα μακριὰ, ἐλεύθερα, γλιστροῦν πρὸς τὰ ἐμπρὸς. Ἡ διαφορὰ τοῦ μήκους των μεγαλώνει, ὥστε ἡ γραμμὴ ποῦ ὀρίζει τὰ ἄκρα νὰ σπάζη σὰ μιὰ τεθλασμένη ἔλλειψη. Τὸ μεγάλο, ποῦ εἶναι ἀκόμη τὸ πιὸ μακρὸ, κάμπτεται ἔντονα πρὸς τὰ πάνω. Πιο προχωρημένα εἶναι τὰ πόδια ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τῆς Γιγαντομαχίας στήν Ἀκρόπολη<sup>19</sup>. Ἐδῶ τὸ δεύτερο δάκτυλο κερδίζει τὸ μεγαλύτερο μήκος<sup>20</sup>, οἱ κόμποι τῶν ἀρθρώσεων φουσκώνουν σύμμετρα καί τὸ σύνολο δένεται σφιχτότερα. Ἡ δύναμη ποῦ πλάθει τὰ πόδια αὐτὰ ἔρχεται ἀπὸ τὸ πόδι τοῦ Μοσχοφόρου καί τοῦ κούρου τῆς Ἀκρόπολης 665.

Μετὰ τὰ πόδια τῆς χαρακτῆς στήλης στὸ Λοῦβρο<sup>21</sup> ἡ καινούρια αἰσθησιὴ φανερώνεται καθαρότερα. Τὰ μακριὰ δάκτυλα εἶναι ὀρίζοντια καί τὰ ἄκρα στρέφουν κανονικὰ πὰ ἐπάνω.

Τὴ νέα αὐτὴ τάση ὀλοκληρώνουν, στήν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰῶνα, τὰ πόδια τοῦ Ἀριστοδίκου<sup>22</sup> καί τοῦ Ἀριστίωνος<sup>23</sup>. Τὸ ἐξαίρετο πλάσιμο τῶν δακτύλων, ἡ χαριτωμένη στροφὴ τῶν ἄκρων, ἡ κομψὴ ἀρθρωση, ὑπηρετοῦν μιὰ μεγαλύτερη ἐνότητα καί συγκέντρωση τῶν στοιχείων. Τὰ δάκτυλα παύουν νὰ ρέουν, τὸ ἄπλωμα, ἡ φυγόκεντρη τάση τῶν παλιότερων ἐδῶ ἀντιστρέφεται καί μετὰ μιὰ συκρατημένη ἔνταση τὰ στοιχεῖα συμμαζεύονται σὲ πυκνὴ συναρμογή. Τὰ ἀντίστοιχὰ τους στήν ἀγγειογραφία συναντοῦμε στὸν Εὐφρόνιο, στὸν Εὐθυμίδη καί στὸν Φιντία.

Ἡ χαριτωμένη καί φωτεινὴ ἔκφραση τῶν ποδιῶν αὐτῶν δὲν εἶναι ἡ τελευταία λέξη τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ἡ διάλυση τῆς γερῆς συναρμογῆς θὰ ἔρθη σὰν τελευταία φάση τῆς ἐξέλιξης καί σὰ φαινόμενο τῆς ἐκλέπτυνσης τοῦ τέλους τῆς ἐποχῆς. Τὸ θαμπωτικὸ

13. Richter, δ.π.π. ἀριθ. 27 εἰκ. 83 - 85.

14. Richter, Kouroi<sup>2</sup> εἰκ. 436, Buschor, Fr. Jünger. εἰκ. 112.

15. Richter, δ.π.π. εἰκ. 437.

16. Richter, Gravestones<sup>2</sup> εἰκ. 127.

17. Richter, δ.π.π. εἰκ. 131.

18. Richter, δ.π.π. εἰκ. 154.

19. Ἀριθ. 4097, 4098 Η. Payne, δ.π.π. πίν. 38, 1, 2, 6.

20. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ μήκους ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καί τὸ δεύτερο δάκτυλο βλ. Winter, AM XIII (1888) σ. 128 - 129, Dickins, Catalogue σ. 27 σημ. 1, F. Eichler, δ.π.π. σ. 91.

21. Βλ. σημ. 2.

22. Χ. Καρούζου, Ἀριστόδικος πίν. 4.

23. Richter, Gravestones<sup>2</sup> εἰκ. 156, 180.

πόδι από άγαλμα κόρης στην 'Ακρόπολη αριθ. 136<sup>24</sup> και το πόδι που ανήκει στην κόρη 674<sup>25</sup> αντιπροσωπεύουν το στάδιο τουτο. Με λυμένες σχεδόν τις άρθρώσεις και κρυμμένη ένταση πατούν τα πόδια με τη λεπτότατη πλαστική διατύπωση και την άκρα ευαισθησία. 'Η ύλική πυκνότητα λιώνει σε αλαβάστρινη διαφάνεια και μιá εσωτερική λάμψη τα περιχύνει μ' ένα φώς μελιχρό<sup>26</sup>. Μόνο μιá τέτοια εικόνα ποδιού είναι δυνατό ν' ακολουθήσε ή παράσταση στο θραύσμα τής στήλης. Πέρα από την όμοια καλλιτεχνική βούληση υπάρχουν και σε λεπτομέρειες συγγενικά στοιχεία : το φούσκωμα πλάι στο μικρό δάκτυλο, ή άνεπαίσθητη άρθρωση, ή πρὸς τὰ πάνω στροφή του μεγάλου και ή αντίθετη κλίση των άλλων είναι όμοια με τής κόρης αριθ. 136. 'Αλλά προσπαθώντας ο χαρακτήρας ν' αποδώσει την ίδια μορφική ιδέα, δὲν μπόρεσε νά φτάσει την ευαίσθητη παρατήρηση του γλύπτη τής κόρης, ούτε νά ξεπεράσει τη δική του άδεξιότητα. 'Η γραμμὴ των δακτύλων που έπρεπε νά γίνουν μακριά, άπαλά, είναι βασανισμένη. Κι από αδυναμία ν' αποδοθῆ με σχέδιο τὸ πλάτος του ποδιού, τὰ δάκτυλα, που γι' αυτό έγιναν τέσσερα, συσφίγγονται μεταξύ τους και τὸ μεγάλο μακραίνει τόσο, ὡστε χάνει την οργανική του συνοχή με τὸ σύνολο. 'Ετσι ο χαρακτήρας άποτυχαίνει νά στήση τὸ πόδι μέσα στο χώρο και νά δώσει μαζί την έννοια του βάθους στην παράσταση, ὅπως μερικά χρόνια πριν είχε θαυμαστά καταφέρει ο καλλιτέχνης τής στήλης στο Λούβρο.

Παράλληλες μορφές στην άγγειογραφία βρίσκονται σε άγγεία του τέλους του 6ου αιώνα και των άρχων του έπόμενου. Περισσότερο άπ' όλα ή κύλιξ του Πειθίνου στο Βερολίνο μᾶς δίνει μιá σειρά ποδιών και πρὸ πάντων του Πηλέως και τής Θέτιδος στην εσωτερική παράσταση<sup>27</sup> ( Π í ν. 47 β) που τὰ συνδέει με τὰ παραπάνω ὄχι μόνο ή έποχή, αλλά και ή ίδια καλλιτεχνική τάση.

'Αντιπροσωπευτικές έκφράσεις σάν αυτές άπηχούν τὰ πόδια τής στήλης<sup>28</sup>. Πρέπει για τουτο τὸ έργο νά τοποθετηθῆ ἴσα - ἴσα στα τέλη του αιώνα, σάν ένα από τὰ τελευταία τής άρχαϊκής επιτύμβιας τέχνης στην 'Αττική.

Τὸ είδος των χαρακτῶν επιτύμβιων στηλῶν, καλλιεργεῖται στην 'Αττική από τις άρχές του 6ου αιώνα. 'Η πόρινη στήλη του Κεραμεικού<sup>29</sup> με χαρακτὰ διακοσμητικά

24. Schrader, δ.π.π. πίν. 111, Payne, δ.π.π. πίν. 44.

25. 'Ακρόπολη αριθ. 479 Schrader, δ.π.π. πίν. 67, Payne, δ.π.π. πίν. 121, 3.

26. Την ίδια αυτή ποιότητα έχουν και τὰ πόδια του άρ. 510 ( Μ. 'Ακρόπολης ) ( Schrader, δ.π.π. πίν. 110 ) που πολὺ μοιάζουν με του άριθ. 136. Τὸ πόδι του Ἰπέα άρ. 700 ( έδῶ Π í ν. 48 δ ) ( Schrader, δ.π.π. άριθ. 314 πίν. 140 ) ανήκει στο ρυθμὸ τής έποχῆς αυτής, αλλά σε άλλη τεχνοτροπία· μαζί πάει και τὸ πόδι άριθ. 485 ( Schrader, δ.π.π. άριθ. 314 είκ. 254 ).

'Αμέσως μετά μπορούμε νά παρακολουθήσουμε, μέσα στην καθολική μεταβολή των πρώτων δεκαετιών του 5ου αιώνα και τη διαφορετική έκφραση στη μορφή του ποδιού. Τὰ πόδια τής κόρης τής 'Ακρόπολης άριθ. 684 ( Schrader, δ.π.π. άριθ. 55 πίν. 81 ) κρατούν άκόμη κάτι από την ελαστικότητα του τέλους του 6ου αιώνα, αλλά γίνανε άσφαλῶς πιὸ βαριά. Και τὰ πόδια τής κόρης του Εὐθυδίκου, ὅπως λέει ο Payne ( δ.π.π. σ. 29 ), είναι βαρύτερα, πιὸ συμπαγή, τονίζεται σ' αυτά περισσότερο ή στερεότητα παρά ή ελαστικότητα του ποδιού.

27. 'Αριθ. 2279 P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen πίν. 24, 1, 25, Pfuhl 417.

28. 'Η όμοιότητά τους με τὰ πόδια του Πειθίνου είναι έντονη και στη γενική μορφή και σε λεπτομέρειες.

29. Richter, Gravestones<sup>3</sup>, είκ. 29 - 30. Buschor, AM LI (1926) σ. 142 κ.έ. πίν. VIII 3. 'Από παρόμοια στήλη προέρχεται και τὸ κομμάτι με χαρακτὴ διακόσμηση στο Breitbrun. Buschor, δ.π.π. σ. 145 είκ. 4, Richter, Gravestones<sup>3</sup>, είκ. 26.

θέματα, πρέπει ν' ἀνήκη στο πρώτο τέταρτο και οί χαρακτές στήλες τοῦ Βερολίνου<sup>30</sup> και τῆς Πινύκας<sup>31</sup>, χρονολογοῦνται στο δεύτερο.

Ἡ στήλη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ποῦ δημοσιεύεται τώρα, και πρὸ πάντων ἡ στήλη τοῦ Λούβρου, σὰν ἔργο ἐξαιρετικῆς ποιότητος, δείχνουν τὴν ἀκμὴ τῆς τεχνικῆς αὐτῆς στὴν ἐπιτύμβια τέχνη ἕως τὸν ὕστερο 6ο αἰῶνα.

Στὶς τελευταῖες ἄλλωστε δεκαετίες παρατηρεῖται και μιὰ εὐρύτερη διάθεση γιὰ δημιουργία ζωγραφιστῶν στηλῶν. Ὅλα τὰ παραδείγματα ποῦ σώθηκαν προέρχονται ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο<sup>32</sup>. Τὸ γεγονός δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴ μεγάλη ἀκμὴ τῆς ζωγραφικῆς τὴν ἐποχὴ αὐτῆ· μάρτυρας τρανὸς εἶναι ἡ ἀνθησις τῆς ἐρυθρόμορφης ἀγγειογραφίας. Οἱ μορφὲς τῶν ζωγραφιστῶν στηλῶν σὲ τίποτε δὲ θὰ διέφεραν ἀπὸ παραστάσεις στὴ μνημειώδη ζωγραφικὴ.

Ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος, ἀναντίρρητη εἶναι ἡ συγγένεια ἐνὸς χαρακτοῦ ἔργου μὲ τὴ ζωγραφικὴ, ἀφοῦ ἔχουμε καθαρὸ σχέδιο και μάλιστα χρῆση χρώματος γιὰ τίς λεπτομέρειες και τὸ βάθος<sup>33</sup>. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ σχέση δημιουργεῖ, τώρα ποῦ ἀκμάζει ἡ ζωγραφικὴ, και χαρακτὲς μορφῆς τῆς στάθμης τοῦ νέου στὴ στήλη τοῦ Λούβρου. Ὁ Charbonneaux ἐτόνισε τίς ἀναλογίαις ἀνάμεσα στὴν παράσταση αὐτὴ και τὴν ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία<sup>34</sup> και ὁ Pfuhl<sup>35</sup> προσπάθησε ν' ἀναγνωρίσει ἐδῶ τὸ χέρι τοῦ ἀγγειογράφου Εὐφρονίου.

Ἦταν ὁμως οἱ χαρακτὲς ζωγράφοι ἢ γλύπτες ;

Ἡ ἀπάντηση τοῦ Charbonneaux στὸ ἐρώτημα τοῦτο<sup>36</sup>, ὅτι μᾶλλον γλύπτης πρέπει νὰ λογιστῆ ὁ κατασκευαστὴς ἐνὸς χαρακτοῦ ἔργου, ἔχει πολὺ βάρος. Ἡ ἐργασία στὸ μάρμαρο, ἡ ἀγαλματώδης ἐμφάνιση τῶν μορφῶν και ἡ ἐξοικείωση τῶν γλυπτῶν στὴ χρῆση τοῦ χαράγματος και τοῦ χρώματος, συνηγοροῦν. Πραγματικὰ ὁμως, ἡ χρωματικὴ διακόσμηση περιοπτῶν πλαστικῶν ἔργων, ὅπως ἐμφανίζεται πάντοτε και ἰδιαίτερα τὴν ἐποχὴ αὐτὴ στὰ ἐνδύματα π.χ. τῶν κορῶν, ἀπαιτεῖ πολλὰς φορὲς ἀληθινὴ ζωγραφικὴ ἀγωγή : Ἰδιαίτερα τονίστηκε ἐξ ἄλλου ἢ στενὴ ἐπαφὴ και ἡ ἐπίδραση ἀνάμεσα στοὺς ζωγράφους και τοὺς γλύπτες τὴν ἐποχὴ τούτη, ὅταν μάλιστα τόσα ζωγραφικὰ μέσα δανειζόταν ἢ πλαστικῆ<sup>37</sup>. Ὁ γλύπτης Ἐνδοῖος εἶναι πιθανῶς ὁ ζωγράφος τῆς ἐνθρονῆς μορφῆς στὴ βάση τοῦ κούρου τοῦ Νειλωνίδου<sup>38</sup> ποῦ εἶναι ἔργο δικό του. Στὸ κομμάτι τῆς ζωγραφιστῆς στήλης στὴ Ν. Ὑόρκη<sup>39</sup>, τὰ περιγράμματα, βαμμένα μαῦρα, ὅπως και οἱ ἐσωτερικὲς λεπτομέρειες, ἐξέχουν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μορφή και βρίσκονται στὸ ἐπίπεδο τοῦ κάμπου τῆς στήλης : εἶναι μιὰ τεχνικὴ ποῦ συνταιριάζει ἀνάγλυφο και

30. Richter, *Gravestones*<sup>2</sup>, εἰκ. 79. Buschor, *δ.π.π.* πίν. VIII, 1.

31. Ulf Jantzen, *Archaische Grabstele von der Pnyx* AA 1963 σ. 431 κ.έ.

32. Στήλη ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ (Richter, *Gravestones*<sup>2</sup>, εἰκ. 146), στήλη Ἀντιφάνου (δ.π.π. εἰκ. 137), στήλη Ἀντιγένου (δ.π.π. εἰκ. 147), στήλη Λυσέα (δ.π.π. εἰκ. 159-160), θραῦσμα ἀπὸ τὸ κατώτερο μέρος στήλης στὸ Ἐθν. Μουσ. ἀριθ. 31 (δ.π.π. εἰκ. 163-164), θραῦσμα στήλης στὸ Βερολίνο (δ.π.π. εἰκ. 167), θραῦσμα ἀπὸ τὸ κατώτερο μέρος στήλης στὴ Ν. Ὑόρκη (δ.π.π. εἰκ. 170 και σχ. στή σ. 49).

33. Ὅπως π.χ. στὴ στήλη τοῦ Λούβρου, Charbonneaux, *Mon. Piot* XXXVII (1940) σ. 58, 63-64.

34. Ὁ.π.π. σ. 64.

35. *Malerei und Zeichnung* σ. 74.

36. Ὁ.π.π. σ. 72.

37. K. Schefold, *Gr. Plastik I* σ. 24.

38. BCH 1922, 262 εἰκ. 8 πίν. 7.

39. Richter, *Gravestones*<sup>2</sup>, ἀριθ. 72 εἰκ. 170 και σχ. στή σ. 49.

ζωγραφική. Σύνθετη είναι ή εργασία και στη στήλη τοῦ Λούβρου (χάραγμα, χρώμα για ένταση τῶν χαρακτῶν γραμμῶν και δήλωση λεπτομερειῶν τοῦ ἐνδύματος).

Μπορεῖ ὁ χαρακτῆς νά ἦταν γλύπτης· ἀλλ' ὀρισμένοι καλλιτέχνες εἶχαν ἀσφαλῶς σύγκαιρη ἐπίδοση στη γλυπτική και στη ζωγραφική. Ἡ ἐκτέλεση μιᾶς χαρακτῆς παράστασης σὲ λίθινη στήλη θά μπορούσε νά εἶναι ἔργο δικό τους.

1965

*Ι. Α. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ*

## ΑΝΤΙΓΡΑΦΟ ΚΛΑΣΣΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

( Πί ν. 49 — 52 )

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1965, ἡ Διεύθυνση τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου ἀποφάσισε τὴν τακτοποίηση κάποιων ἀρχαίων λιθίνων, μεγάλων κυρίως κομματιῶν, ποὺ ἀπὸ πολλὰ χρόνια βρίσκονται στὴν ἐξωτερικὴ βόρεια αὐλὴ τοῦ Μουσείου, τὴ γνωστὴ σὰν Ἐνω Αὐλὴ, καὶ ἀνέθεσε στὸν γράφοντα τὶς σχετικὲς ἐργασίες.

Τὰ ἀρχαῖα αὐτὰ ἦταν κυρίως ἀρχιτεκτονικὰ μέλη καὶ μερικὰ γλυπτὰ δευτερώτερης σημασίας, στὴν πρώτη τουλάχιστον ματιὰ, τὰ περισσότερα ρωμαϊκῶν χρόνων. Ἀνάμεσά τους ὁμως βρέθηκε καὶ ὁ μαρμάρινος κορμὸς, ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ παρακάτω ( Πί ν. 49 - 51 ), ἔργο ἀσφαλῶς μὲ ἰδιαίτερη σημασία<sup>1</sup>.

Πρόκειται γιὰ ἀνδρικό ἄγαλμα ἀπὸ πεντελικὸ μάρμαρο, σὲ φυσικὸ περίπου μέγεθος. Λείπει τὸ πάνω μισὸ τοῦ στήθους μὲ τὸ κεφάλι καὶ τὰ χέρια, ποὺ κανένα ὑπόλειμμά τους δὲ φαίνεται παρακάτω, καὶ τὰ πόδια ἀπὸ σημεῖο λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα. Ἐπίσης ἔχουν σπάσει πολλὰ κομμάτια ἀπὸ τὶς πτυχές, ὅπου αὐτὲς ἐξεῖχαν, τὸ μεγαλύτερο μπροστὰ ἀπὸ τὸ δεξιὸ μηρὸ κι ἀνάμεσα στὰ πόδια.

Ἡ μορφή στεκόταν μὲ τὸ δεξιὸ πόδι στάσιμο<sup>2</sup>, ἐνῶ τὸ ἄνετο ἀριστερὸ φέρνει τὸ γόνατο ἀρκετὰ ἐμπρὸς καὶ λίγο ἀριστερά. Ἡ κνήμη θὰ ἐρχόταν κάθετη ἢ πίσω· περισσότερο ἀπίθανη θὰ ἦταν ἡ ὑπόθεση πὼς ἐρχόταν ἢ κνήμη ἀκόμη πιὸ ἐμπρὸς. Ὁ πάνω κορμὸς ρίχνει τὸ βάρος του ἀριστερὰ καὶ λίγο πίσω, ἀφήνοντας νὰ τονιστῇ ὁ δεξιὸς γοφός, καὶ στρέφει ἐλαφρὰ δεξιὰ. Αὐτὸ μᾶς ἀναγκάζει νὰ εἰκάσουμε πὼς πιθανότατα τὸ βάρος θὰ μεταβιβαζόταν ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ κάποιο στήριγμα. Ἡ ἔλλειψη ἰχνῶν πάλι στὴ δεξιὰ πλευρὰ κάνει βέβαιο, ὅτι τὸ κάτω τουλάχιστον μέρος τοῦ δεξιοῦ βραχίονα δὲν ἀκουμποῦσε στὸ κορμί.

Τὸ ἔνδυμα, ἀπὸ ἄδρὸ, χοντρὸ ὕφασμα, πορπώνεται στὸν ἀριστερὸ ὄμο καί, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ στήθους καὶ τὴ δεξιὰ ὀμοπλάτη, ὅπως καὶ ὅλο τὸ δεξιὸ πλευρὸ, ζώνεται στὴ μέση σχηματίζοντας μικρὸ κόλπο, καὶ φτάνει κάτω ὡς λίγο ψηλότερα ἀπὸ τὰ γόνατα. Ὁ κόλπος σκεπάζει παντοῦ τὴ ζώνη. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ κοντὴ ἐξωμίδα. Τὸ ροῦχο εἶναι ἀπὸ δυὸ κομμάτια μὲ δυὸ κατακόρυφες ραφές στὰ πλάγια, ποὺ διακρίνονται καὶ στὶς δυὸ πλευρές. Στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ κορμοῦ, τὸ πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη τμήμα, πέφτει κι ἀναδιπλώνεται, δείχνοντας τὴν ἐσωτερικὴ του ὄψη καὶ ἀρκετὸ μέρος τῆς ραφῆς ἀπὸ τὰ μέσα. Ἐτσι ἢ παρυφὴ ἐρχεται διαγώνια ἀπὸ ἐμπρὸς, κόβει τὸ

1. Ἰδιαίτερα εὐχαριστῶ τὸν Διευθύνοντα τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο κ. Β. Καλλιπολίτη, ὅπως καὶ τὴν Γενικὴ Ἐφορὰ κ. Σ. Παπασπυρίδη - Καρούζου γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς δημοσίευσης, ὅπως καὶ γιὰ τὴν κολακευτικὴ φροντίδα ποὺ ἔδειξε ἢ κ. Καρούζου γιὰ τὸ σωστὸ στήσιμο τοῦ ἔργου γιὰ χάρη μου, καθὼς καὶ γιὰ τὶς πολὺτιμες ὑποδείξεις τῆς. Ἐπίσης χρωστῶ εὐχαριστίες καὶ στὸν γλύπτη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου κ. Σ. Τριάντη γιὰ τὴ φροντίδα του στὸ στήσιμο καὶ γιὰ τὶς καίριες παρατηρήσεις του, ποὺ μοῦ ἀνακοίνωσε.

2. Τὸ δεξιὰ - ἀριστερὰ ἀναφέρεται πάντα ἐδῶ σὲ σχέση μὲ τὴ μορφή καὶ ὄχι μὲ τὸν θεατῆ.

στήθος και καμπυλώνεται ανεβαίνοντας στην πλευρά, ως τη ραφή. Μετά κατεβαίνει πάλι στο πίσω κομμάτι και ανεβαίνει από την πλάτη πιό απότομα. Έτσι μένει ξεσκεπαστο μικρότερο μέρος από την πλάτη παρά από το στήθος. Στην άριστερη για το άγαλμα πλευρά, οι πτυχές, που κρέμονται πάνω από τον κόλπο, παρουσιάζουν ελαφριά κλίση προς τα μέσα, που δηλώνει πως το ρούχο θα κρατιόταν μόνο στον ώμο και ίσως και πιό μέσα, πάντως καθόλου στο βραχίονα. Στο πλάι της ίδιας πλευράς φαίνεται το επάνω τέρμα της ραφής και παραπάνω σώζεται ένα μικρό τμήμα, όπου το ύφασμα φαίνεται πάλι να ανοίγει και να δείχνει την εσωτερική όψη και των δυο κομματιών. Μια λεπτή αυλακιά, χαραγμένη γραμμή σχεδόν, παρακολουθεί σε μικρή απόσταση τις παρυφές και στην έξω επιφάνεια του υφάσματος — στο κάτω μέρος — και στη μέσα, — αναδίπλωση —, καθώς και τη ραφή κι από τις δυο πλευρές της.

Πίσω από το δεξιό πόδι σώζεται το ανώτερο μέρος ενός στηρίγματος σε σχήμα κορμού δέντρου, σε τέτοια θέση που να φαίνεται από την κύρια όψη, όσο είναι δυνατό λιγότερο. Η κορυφή του φτάνει όχι πολύ πιό ψηλά από το κάτω όριο του ρούχου και δεν σκεπάζεται απ' αυτό· στην εξωτερική όψη οι πτυχές φαίνονται σά να κόβονται απότομα από την οριζόντια επιφάνεια του στηρίγματος, ενώ στη μέσα παριστάνεται το ύφασμα σαν να πιέζεται και να υποχωρεί.

Το μέγιστο σωζόμενο ύψος του αγάλματος είναι 0,87 μ. και δίχως το στήριγμα 0,855 μ. Οι πτυχές έχουν δουλεμένη βαθιά και τά πόδια είναι δουλεμένα από κάτω σε αρκετό μή όρατο ύψος, αφήνοντας τριγύρω το ένδυμα να κατεβαίνει. Αυτό είναι η αιτία που οι πτυχές παρουσιάζουν μεγάλη φθορά, γιατί κόπηκαν πολλά από τα μέρη τους που εξέιχαν, καθώς και πολλά στην κάτω περίμετρο.

Στην κύρια όψη μπορεί να παρατηρηθεί ή βαθμιαία μετάβαση από τις σχεδόν κάθετες γραμμές της πύκωσης στην άριστερη πλευρά του πάνω μισού, που το κάτω μέρος τους μάλιστα έρχεται λίγο προς τα έξω, ως την έντονα λοξή, ελαφρά καμπύλη γραμμή, που κόβει το στήθος διαγώνια. Στο κάτω από τη ζώνη μέρος οι πτυχές ανάμεσα στα πόδια σχηματίζουν ένα οξυκόρυφο τρίγωνο με την κορυφή προς τα κάτω, από την κοιλιά προς τα γόνατα, και αντίστροφα του ένα άλλο όρθιο από το άριστερό γόνατο προς τα πάνω. Ανάμεσά τους τονίζονται δυο ισχυρές πτυχές, που τη γραμμή τους συνεχίζει μια άλλη πτυχή, αρκετά πλατιά, στον πάνω κορμό, και που εξισοροπούνται από την κεκλιμένη γραμμή στην εξωτερική πλευρά του άριστερου μηρού, που τονίζεται από μια ομάδα βαριών πτυχών. Στη δεξιά για τη μορφή πλευρά του κάτω μέρους παρουσιάζεται άλλη μια έντονη ομάδα από σχεδόν κάθετες πτυχές.

Η ανταπόκριση του πάνω με το κάτω μέρος παρουσιάζει χιασμό· οι δυνατές κάθετες στην άριστερη μεριά του πάνω αντιστοιχούν στις όμοιες στη δεξιά του κάτω από τη ζώνη μέρους, ενώ οι λίγο - πολύ ταραγμένες και λοξές γραμμές στο μεσαίο και δεξιό τμήμα του πάνω βρίσκουν τις ανάλογές τους στις επίσης λοξές και ταραγμένες στο μέσο και άριστερο του κάτω. Τέλος, το άριστερο όριο του κάτω ήρεμει πάλι στο κατακόρυφο, αρμονιζόμενο με το ήρεμο περίγραμμα του γυμνού κορμού πάνω δεξιά.

Παρά την ήρεμη στάση της μορφής όλο το έργο διακατέχεται από εσωτερική ένταση, που δηλώνεται με το κάποιο τέντωμα του κορμιού προς τα πίσω, όπως σημειώσαμε παραπάνω, καθώς και με την πύκωση· ακόμα και οι « εθθεές » γραμμές της έχουν κάποια ελαφριά καμπυλότητα, λυγεράδα κι ένταση, όπως οι κάθετες στο άριστερο πάνω και δεξιά κάτω της κύριας όψης, οι δυο λοξές που σημειώσαμε στη δεξιά πλευρά του άριστερου μηρού, και ιδιαίτερα όλες οι κάθετες του πάνω κορμού στην άριστερη πλευρά

και στην πλάτη, με την απότομη καμπύλωσή τους προς τη ζώνη, όπως και οι κατακόρυφες κυρίως πίσω στο κάτω μισό, που διαγράφουν ένα ελαφρό S.

Η προέλευση του έργου δεν είναι γνωστή, αλλά μπορούμε, δίχως πιθανότατα να λαθέσουμε, να υποθέσουμε πως προέρχεται από την περιοχή της Αθήνας, αν κρίνουμε από τα άλλα κομμάτια που βρίσκονταν μαζί του στην Άνω Αύλη του Έθνικού Μουσείου πρώτα - πρώτα ο τρόπος που είχαν αποτεθεί εκεί τα αρχαία, φαίνεται να δείχνει πως δεν ήρθαν μεμονωμένα, αλλά σε ομάδες. Έπειτα το ότι δε βρίσκονταν σε χρονολογική σχέση μεταξύ τους, δείχνει, πως μάλλον δεν ήταν σύνολα ανασκαφικά, αλλά ότι οφείλονται σε περισυλλογή ή σε μεταφορά. Τέλος το ότι σχεδόν όλα, ενώ ήταν βαριά, μεγάλα κομμάτια, στο μέγιστο ποσοστό τους δεν ήταν διόλου ιδιαίτερα μεγάλης σημασίας, δείχνει, πως δεν είναι πιθανό να μεταφέρθηκαν από μακριά, γιατί βέβαια δε θα μπορούσε να κριθεί σκόπιμη ή δύσκολη και πολυδάπανη μεταφορά τους και μάλιστα για να τα αφήσουν τελικά στην εξωτερική αύλη του Μουσείου. Άλλωστε, όσα από αυτά μπορούν να τοποθετηθούν τοπικά από ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, όπως μερικά επιτύμβια, πάλι στην περιοχή της Αθήνας, ή έστω της Αττικής, οδηγούν.

Το στήριγμα που αναφέραμε, ανόργανα δεμένο με το έργο και τοποθετημένο έτσι, που να φαίνεται, όσο γίνεται λιγότερο, δείχνει πως πρόκειται για δουλειά υστεράτερης εποχής, κάποιου τεχνίτη που πρόσθεσε το στήριγμα στο πρότυπό του μὴν έχοντας εμπιστοσύνη στην ασφάλεια του έργου και πραγματικά, όταν παρατηρήσει κανείς το άγαλμα, νιώθει άμέσως πως του λείπει ή θέρμη και ή ανάσα του πρωτοτύπου, ότι αποπνέει μιὰ ψυχρότητα: τούτη ή ψυχρότητα όμως συνοδεύεται από πολλή ακρίβεια και επιμέλεια, ώστε να αποδίδει ακόμη και τις ελαφρές καμπυλώσεις που αναφέραμε, ή να πλάθει το κάτω από το ρούχο μέρος των ποδιών σε αρκετό βάθος. Οι παρατηρήσεις αυτές μᾶς οδηγούν σε μιὰν εποχή υψηλού κλασικισμού και ή παραβολή με άλλα έργα ρωμαϊκής εποχής από την Αθήνα (κι αυτό επειδή ή Αθήνα είναι φυσικό να εμφανίζει κάτι το ιδιαίτερο σ' αυτές τις εποχές απέναντι στις άλλες περιοχές<sup>3</sup>, κάτι το ξεχωριστό που διόλου δεν είναι άσχετο με τις μεγάλες παραδόσεις και το γεμάτο από δημιουργήματα του ενδόξου παρελθόντος περιβάλλον), ή παραβολή λοιπόν με τέτοια έργα δείχνει πως ή δουλειά φέρνει τον κορμό μας πολύ κοντά σε έργα της εποχής του Άδριανού, όπως ο εικονιστικός κορμός του ίδιου του αυτοκράτορα αυτού<sup>4</sup>, που βρίσκεται στημένος απέναντι στη ΒΑ. γωνία του Μητρώου στην αρχαία αθηναϊκή Άγορά<sup>5</sup>, ή λιγότερο ο κάπως υστερώτερος κορμός S936 του Μουσείου της Άγοράς<sup>6</sup>. Από τις παρατηρήσεις που ακολουθούν φαίνεται ακόμα πειστικότερη ή τοπική αυτή και χρονική τοποθέτηση του αντιγράφου μας<sup>7</sup>.

3. Σχετικά με την έλλειψη ακόμα εμπειριστατωμένης μελέτης για την αττική ανδριαντοποιία της εποχής βλ. Ev. B. Harrison, *Portrait Sculpture* (1953) (πρώτο τόμο της σειράς *The Athenian Agora*) σ. 1. Πάντως πρέπει να θυμόμαστε, πως οι αντιγραφείς που δούλευαν στην Ιταλία φαίνεται να το είχαν για καμάρι να ονομάζονται Αθηναίοι, και πιθανότατα αυτό σημαίνει, πως κάτι θα κρατούσαν οι Αθηναίοι από την προγονική τους κληρονομιά, ακόμη και αν αυτό περιοριζόταν στην ποιότητα μόνο του κλασικισμού τους. Για τα πορτραίτα αυτής της περιόδου βλ. Ev. B. Harrison, δ.π. 687 - 690.

4. Ev. B. Harrison, δ.π. αριθ. 57, σ. 75, πίν. 38 - 39.

5. American School of Classical Studies at Athens, *The Athenian Agora* (1962) σ. 51.

6. Αθήνα, Μουσείο Άγοράς, αρ. S166. Ev. B. Harrison, δ.π. αριθ. 56, σ. 71, πίν. 36 - 37.

7. Στην πρώτη ματιά το έργο δείχνει ιδιαίτερη μαλακότητα, που θα έπρεπε να άνεβάζει τη



Τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο κι ὄχι γιὰ πρωτότυπη δημιουργία αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, δείχνουν ἀκόμη τὰ παρακάτω :

Δὲν ἀνάγεται σὲ κανένα γνωστὸ τύπο, ποῦ θὰ δικαιολογοῦσε τὴν ἄποψη, πὼς πρόκειται γιὰ προσωπογραφικὸ ἄγαλμα, ὁπότε θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποπτευθῆ κάποια μετάπλαση μὲ σχετικὰ μεγάλο βαθμὸ πρωτοτυπίας, ἀφοῦ στὴν ἐποχὴ αὐτὴ τὰ προσωπογραφικὰ ἀνάγονται σὲ ἕναν ἀσφαλῶς περιορισμένο ἀριθμὸ ἀγαλματικῶν τύπων<sup>8</sup>.

Δὲν ὑπάρχει καμιά ἔνδειξη πὼς πρόκειται γιὰ ἄγαλμα αὐτοκράτορα, ὅπου μιὰ νέα δημιουργία θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἀναμένεται.

Ὅπως φάνηκε ἀπὸ τὴν παραπάνω ἐξέταση, παρουσιάζει μιὰ πολὺ σοφὴ καὶ ἀσθηρὴ σύνθεση, ποῦ δὲ θὰ περίμενε βέβαια κανεὶς νὰ εἶναι δημιουργία τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς.

Ἡ ἐγχάραξη ποῦ παρακολουθεῖ τὴν παρυφῆ, μιὰ μεταλλικότητα ποῦ δείχνουν οἱ πτυχές, κυρίως ἐκεῖ ποῦ σχηματίζεται ὁ κόλπος καὶ στὸ κάτω μέρος τῆς πίσω ὄψης, ὅπως καὶ τὸ σκάλισμα τῶν ποδιῶν κάτω ἀπὸ τὸ ροῦχο, κάνουν πολὺ πιθανὸ πὼς πρόκειται γιὰ μεταφορὰ στὸ μάρμαρο ἑνὸς μεταλλικοῦ, χάλκινου πιθανότατα, ἔργου. Γιὰ χάλκινο πρότυπο συνηγορεῖ ἀσφαλῶς περισσότερο καὶ τὸ στήριγμα ποῦ χρησιμοποίησε ὁ ἀντιγραφεάς.

Μετὰ τὶς παραπάνω παρατηρήσεις μπαίνει φυσικὰ τὸ πρόβλημα, ποῖο στάθηκε τὸ πρότυπο τοῦ ἔργου, χωρὶς βέβαια νὰ ἀποκλείουμε τὴν πιθανότητα — πολὺ μεγάλη ἄλλωστε — νὰ παραμένουν σχετικὰ μὲ αὐτὸ βουβὰ καὶ τὰ μνημεῖα καὶ ἡ φιλολογικὴ παράδοση.

Ἄν ἐξετάσουμε τὴ στάση, μπορούμε ἀπὸ δυὸ ἀπόψεις νὰ ἀναζητήσουμε παράλληλα. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ μεταφορὰ τοῦ βάρους πρὸς τὸ ἄνετο σκέλος, ἡ δευτέρη ἡ ἀρκετὰ ἔντονη προβολὴ τοῦ σκέλους αὐτοῦ.

Ἄναφορικὰ μὲ τὴν πρώτη μπορούμε νὰ βροῦμε παράλληλα στὴν Ἰθηνῶ Hope-Farnese<sup>9</sup> καὶ ἰδιαίτερα ἔντονα στὴν Ἄφροδίτη ἀπὸ τὴν Πέργαμο<sup>10</sup>, τὴ Θεὰ (Δήμητρα ἢ

χρονολογία τῆς κατασκευῆς του, νομίζω ὅμως, ὅτι πολὺ μέρος τῆς ἐντύπωσης αὐτῆς ὀφείλεται στὴν παραπλανητικὴν ἐπίδραση, ποῦ ἀσκεῖ στὸ μάτι ἡ σκούρα, ἀνομοιόμορφη ἀπόχρωση, ποῦ ἔδωσαν στὸ μάρμαρο ἡ σύσταση τοῦ ἐδάφους, ὅπου θὰ ἦταν θαμμένο καὶ ἴσως καὶ ἡ μακρόχρονη ἐκθεσὴ του στὸ ὑπαιθρο μετὰ τὴν εὑρεσὴ του, χωρὶς νὰ καθαριστῆ κανονικὰ στὴν ἀρχὴ καὶ χωρὶς τὴν ἀναγκαίαν περιποίησιν μετὰ.

8. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπόλυτο, ἔχει ὅμως τόση γενικότητα, ποῦ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ θεωροῦμε τουλάχιστον ἰσχυρὴ ἔνδειξη (ἂν ὄχι ἀπόδειξη), γιὰ τὸ ὅτι τὸ ἄγαλμά μας δὲν εἶναι προσωπογραφικὸ, τὴν διαπίστωση, ὅτι δὲν ἀνήκει σὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς τύπους αὐτούς.

9. Hope : Deepdene, Mus. A. Michaelis, Ancient Marbles of Great Britain ( 1882 ) σ. 290 ἀρ. 39 — JdI 27 ( 1912 ) σ. 88 πίν. 9 ( Preyss ) — Buschor, Phidias, σ. 21, εἰκ. 12, Neapóleως ( Albani, ἀπὸ λάθος ὀνομαζόμενῃ Farnese ) : A. Ruesch, Guida ( 1908 ) ἀρ. 133 — B. Majuri, Mus. Naz. di Napoli ( 1957 ) σ. 13 εἰκ. — Rodenwaldt, KdA<sup>2</sup> ( 1927 ) 315<sup>4</sup> ( 1944 ) 321 — Lippold, Gr. Pl. 190 Anm. 10, πίν. 66, 4 — Langlotz, BerlWPr. 1952, 9 κ.ε. — B. Schlörf, Bildhauergeneration nach Phidias ( 1964 ) σ. 28.

10. Altert. v. Perg. VII, 1, σ. 13, ἀρ. 22 — AD II, 22 — Schröder, Alkamenestud. 4, εἰκ. 3. Winter, KIB, I, 282, εἰκ. 6. — Kekulé, Griech. Sculptur<sup>8</sup> σ. 149 — Kraemer, RM 40 ( 1925 ) 84 — Blümel, Kat. d. ant. Skulpt. Berlin IV, 31 — Schrader, Phidias, σ. 187, εἰκ. 161, 162, 164, 169, 170 — Lippold, Kor. u. Umb. σ. 18 — Anti, Mon. Ant. 26 ( 1920 ) σ. 22 — Picard, Manuel II, 563, εἰκ. 230 — Götze, RM 53 ( 1938 ) σ. 225 Anm. 2.

Ἡρα) Boboli - Βερολίνου<sup>11</sup> καὶ τῆ Δήμητρα τῆς Ἐλευσίνας<sup>12</sup>. Τὸ σχῆμα κατόπιν συνεχίζεται σὲ ἔργα ὅπως ἡ Εἰρήνη τοῦ Κηφισοδότου<sup>13</sup>, γιὰ νὰ ἐπιβιώσῃ, ἀφοῦ ἀποδείχτηκε προσφορώτατο γιὰ ἡρεμές, μεγάλοπρεπες μορφές, σὲ ὄλη τὴν ὑστερώτερη πλαστικὴ, παραλλάσσοντας κάθε τόσο σύμφωνα μὲ τὶς ἰδιαίτερες ἀπαιτήσεις τῶν καιρῶν.

Ἐναφορικὰ μὲ τὴν προβολὴ τοῦ ἄνετου σκέλους, πρέπει νὰ ἀναφερθοῦμε σὲ ἔργα, ὅπως ἡ Κόρη τῆς Ariccia<sup>14</sup>, ἢ, μὲ ἀντιστροφὴ τοῦ ποδιοῦ, ἡ Διοτίμα στὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Μαντίνεια<sup>15</sup> καὶ ὁ Ἄρης Borghese<sup>16</sup>, ἢ ἀκόμα ὁ Δισκοβόλος τοῦ Βατικανοῦ<sup>17</sup>, ἂν καὶ ἐδῶ καὶ τὰ δύο σκέλη εἶναι τσακισμένα, πρᾶγμα ποῦ ἀσφαλῶς δὲ θὰ συνέβαινε στὸ ἔργο ποῦ ἐξετάζομε.

Τέλος καὶ τὰ δύο παραπάνω χαρακτηριστικὰ τῆς στάσης τὰ διακρίνουμε λ.χ. στὴ Φειδιακὴ Ἀμαζόνα<sup>18</sup> καὶ στὸ Δία τῆς Δρέσδης<sup>19</sup>, μόνο ποῦ στὰ δύο αὐτὰ ἔργα τὸ κορμὶ στρέφει πρὸς τὸ ἄνετο σκέλος καὶ τὸ στήριγμα, κάτι ποῦ δὲ γίνεται στὸ ἔργο ποῦ μελετᾶμε.

Ἡ πτυχολογία τοῦ ἔργου, μὲ τὴ βαρῦτητα ποῦ τὴ χαρακτηρίζει, τὸ μεγαλόγραμμα σχέδιο καὶ τὴν κρουστὴ ποιότητα τοῦ ρούχου, καθὼς καὶ μὲ τὴν ἡρεμία τῶν γραμμῶν της, μπορεῖ νὰ συσχετίσῃ τὸ ἄγαλμά μας μὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ παραπάνω, ὅπως ἡ θεὰ τοῦ Βερολίνου, ἡ Ἡρα τῆς Περγάμου, ἡ Κόρη τῆς Ariccia ἢ ἡ Διοτίμα καὶ ὁ Δίας τῆς Δρέσδης, καὶ ἀκόμα ἡ Εἰρήνη τοῦ Κηφισοδότου. Κυρίως οἱ πλατιές, ταινιωτές, μὲ ἐλαφρὴ κοιλότητα στὴ μέση πτυχές στὸ κάτω μέρος τῆς πίσω ὄψης, βρίσκουν πολὺ στενὰ παράλληλα στὶς ἀντίστοιχες πτυχές τῆς Ἡρας τῆς Περγάμου καὶ τῆς Κόρης τῆς Ariccia.

Ἐὰν τῶρα προσέξομε πὼς ἡ ἡρεμὴ, χιασμένη σύνθεση ποῦ παρουσιάζει τὸ ἔργο, καθόλου δὲν ταιριάζει μὲ τοὺς χρόνους μετὰ τὴν κλασσικὴ ἐποχὴ καὶ συνδυάσομε μὲ αὐτὸ τὶς παρατηρήσεις γιὰ τὶς ὁμοιότητες στὴ στάση καὶ στὴν πτυχολογία, ἀναγκαῖα δεχόμεστε, ὅτι γιὰ τὴν πιθανὴ ἀνεύρεση τοῦ δημιουργήματος ποῦ στάθηκε πρότυπο

11. (Δήμητρα ἢ Ἡρα) Boboli : EA 279. 3418 - 22 — Βερολίνου : Blümel, δ.π. IV ἀρ. 172. — Kleiner (A. 7) 198. Picard, Manuel II, σ. 669 εἰκ. 267 — Lippold, Gr. Pl. 185 — Schlörb, δ.π. σ. 32.

12. Ἐλευσίνα, Μουσεῖο. Κ. Κουρουνιάτου, Ὁδηγὸς τῆς Ἐλευσίνας (1924) σ. 53 εἰκ. 10 — Br. Br. 536 (P. Herrmann) — Schrader, Oest. Jahresh. 32 (1940) σ. 181 — L. Pallat, NGG (1941) σ. 204 — Lippold, δ.π. σ. 191 πίν. 70,1 — Schefold, Festschr. R. Boehringer (1957) σ. 563 εἰκ. 28 - 29 — Schlörb, δ.π. σ. 39.

13. Πaus. I. 8,2 IX. 16,2. Βιβλιογραφία ἐκτεταμένη δίνει ὁ Picard, Manuel III σ. 85 εἰκ. 19 - 23 πίν. I καὶ ὁ Lippold, δ.π. σ. 226 πίν. 83,1.

14. Brunn, Götterideale I — Br. Br. 414 — Winter, KiB 288, II — Picard, δ.π. II σ. 161 εἰκ. 245 - 246 — Lippold, δ.π. 173.

15. G. Fougères, BCH XII (1888) σ. 376 πίν. IV. — Picard, δ.π. II σ. 679 εἰκ. 272 — Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἀρ. 226 (Σβορώνος CLXXXIX) — Möbius, JdI 49, σ. 45 — Lippold, δ.π. σ. 185.

16. Λούβρο : Michon, Cat. Somm. (1922) σ. 50 ἀρ. 866 πίν. 36 — Br. Br. 63 — Picard, δ.π. II σ. 579 εἰκ. 237 — Lippold, δ.π. σ. 186 εἰκ. 68,1 — Winter, KiB 259,6 — Schlörb, δ.π. σ. 29.

17. Visconti, Mus. Pio - Clem. III 26 — Kekulé, AZ 24, 169 — Schrader, Phidias, σ. 280 εἰκ. 254 - 255 — Br. Br. 682 - 685 — Picard, δ.π. II σ. 580 εἰκ. 238 — Lippold, δ.π. σ. 199 πίν. 68,2.

18. Winter, KiB 256, εἰκ. 1 - 8 — Lippold, δ.π. σ. 171 (ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία).

19. P. Herrmann, Verzeichn. ant. Originalbildwerke, ἀρ. 68 μὲ πίνακα — Schrader, Oest. Jahresh. 14 (1911) σ. 77 εἰκ. 83, Phidias, εἰκ. 36/7 — Κολοσσαῖος κορμὸς Ὀλυμπίας : Ol. III (1897) σ. 225 πίν. 58,1 — Schrader, Phidias εἰκ. 35 — Ol. Bericht III σ. 71 πίν. 14 - 16 — Schlörb, δ.π. σ. 31. Ἡ γνώμη πὼς πρόκειται γιὰ Ἀσκληπιό : Mustilli, BCH 61 (1933) σ. 7.

του πρέπει να ερευνησουμε ανάμεσα στα έργα της άττικής φειδιακής σχολής και μάλιστα του κλάδου της, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε καθαρά άττικό και που περνά από τα Φειδιακά στην ομάδα των έργων που αποδίδονται στον Άλκαμένη και στους συγγενικούς με αυτόν πλάστες, για να συνεχιστή στον Κηφισόδοτο<sup>20</sup>.

Στην προσπάθεια τούτη μας βοηθάει πολύ το θέμα, αφού μιιά μορφή μόνη της — όχι δηλαδή σαν μέλος άφηγηματικού συνόλου — και σε στάση που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε σαν « επιδεικτική », καθώς ή στάση όλων των άγαλμάτων που προαναφέραμε και του κορμού μας, και όχι « άφηγηματική », με έξωμίδα, τρία μόνο θέματα μπορεί να παρουσιάζει : ένα στρατηγό ή τον Όδυσσέα ή τον Ήφαιστο<sup>21</sup>. Το έργο που μελετάμε δέ φαίνεται να παριστάνη στρατηγό, γιατί σε μιιά τέτοια περίπτωση θα περίμενε κανείς κάποια πολυτελέστερη εμφάνιση<sup>22</sup>, ενώ εδώ έχομε ένα άδρό, από χοντρό ύφασμα ρούχο. Αντίθετα θα μπορούσε θαυμάσια να πρόκειται για τον Όδυσσέα, αλλά και για τον Ήφαιστο, αφού, αν και δέν μπορούμε να άπορρίψουμε την άποψη πως ό Ήφαιστος θα έπρεπε σ' αυτή την εποχή να παρουσιάζεται με μακρύ, έπίσημο ένδυμα, όταν πρόκειται για τέτοιου είδους άγαλμα<sup>23</sup>, υπάρχει, και φαίνεται μάλιστα και άξιοπιστότερη, ή άποψη ότι, τουλάχιστον σε όρισμένες περιπτώσεις, δέν υπήρχε καμιιά δυσκολία να παρασταθί ό θεός - μεταλλουργός σαν ό πρώτος των μεταλλουργών<sup>24</sup>.

Άπό τα παραπάνω βλέπουμε, ότι πρέπει να άναζητήσουμε ένα άττικό έργο κλασσικής μεταπαρθενώνειας εποχής, που θα παρίστανε Όδυσσέα ή Ήφαιστο και μάλλον θα ήταν χάλκινο.

Τέτοιο έργο μόνο ένα άναφέρει ή φιλολογική παράδοση: τον χάλκινο Ήφαιστο που έπλασε ό Άλκαμένης και που στεκόταν σά λατρευτικό άγαλμα μαζί με εκείνο της Άθηνάς Ήφαιστίας μέσα στο σηκό του ναού των θεών αυτών στον Άγοραίο Κολωνό, τή συνοικία των μεταλλουργών, του ναού που ως τα σήμερα δεσπόζει πάνω άπό τήν περιοχή τής άρχαίας άθηναϊκής Άγοράς<sup>25</sup>.

Στόν Ήφαιστο αυτόν έχει άποδοθί μιιά κεφαλή του Βατικανού και, παρά τις άντιρρήσεις που διατυπώθηκαν, φαίνεται να γίνεται τώρα παραδεκτό, πως πραγματικά πρέπει να σχετίζεται με αυτόν<sup>26</sup>.

20. Βλ. σχετικά Schlörb, δ.π. σ. 27 και 47.

21. Σε μιιά περίπτωση και ό Άρης παρουσιάζεται με έξωμίδα, όπως ένας στρατηγός. Βλ. το στόμιο πηγαδιού Νεαπόλεως άρ. 6670, Museo Borbonico I, πίν. XLIX — Overbeck, Kunstmythologie, Zeus 171, άριθ. 5 πίν. III, άριθ. 16 — Ruesch, Guida del Museo di Napoli, άριθ. 289 — Bieber, AM 38 ( 1913 ) σ. 268 εικ. 2.

22. Βλ. Bieber, AM 38 ( 1913 ) σ. 264 και 270.

23. Sauer, Theseion 250 — Cook, Zeus 214 εικ. 136 — Reisch, Oest. Jahresh. I ( 1898 ) σ. 87 — Bieber, δ.π. σ. 263.

24. Furtwängler, Meisterw. σ. 119. — S. Papaspyridi — Karousou, AM 69 - 70 ( 1954 - 55 ) σ. 69.

25. Overbeck, Schriftquell. σ. 821 - 822 — Πρβλ. Amelung, στο Thieme — Becker, Künstlerlexikon, λ. Alkamenes σ. 295 — Picard, Manuel II, σ. 575 — Morgan, Hesp. 32 ( 1963 ) σ. 96 — Schlörb, δ.π. σ. 28. Έπιγραφικές μαρτυρίες για τα άγάλματα IG I<sup>3</sup> 370 - 371 — Reisch I, δ.π. σ. 55 κ.έ. — Picard, δ.π. σ. 576 και CRAI ( 1938 ) σ. 384 — Becatti, Crit. d'Arte 4 ( 1939 ) σ. 746 — Stevens, Hesp. 19 ( 1950 ) σ. 154.

26. Brunn, Griech. Götterideale, σ. 16 και πίν. 2 — Helbig<sup>3</sup> σ. 86 — Br. Br. 244 — Reisch, δ.π. σ. 87 — Furtwängler, δ.π. εικ. 22 — Collignon, Hist. de la Sculpt. gr. II, σ. 123 — Schröder, 79 BerWPrgr σ. 10 — Picard, Manuel II, σ. 573 εικ. 235 — Lippold, δ.π. σ. 186.

Στόν ίδιο Ἡφαιστο εἶχε ἀποδώσει ὁ Furtwängler καὶ ἕναν κορμό τοῦ Cassel, γιὰ ἕναν τέτοιο ὅμως συσχετισμὸ διατυπώθηκαν καὶ διατυπώνονται πολλὲς ἐπιφυλάξεις καὶ ἀντιρρήσεις<sup>27</sup>. Ὁ κορμὸς αὐτὸς εἶναι ὀλοφάνερο, ὅτι δὲν ἀνάγεται στὸν ἴδιο τύπο μὲ τὸν δημοσιευόμενον ἐδῶ.

Σὲ κάποιον ἄλλον τύπο πιστεύει ἡ Σ. Παπασπυρίδη - Καρούζου πὼς ἀναγνωρίζει τὸν τύπο τῆς ἀλκαμένειας δημιουργίας: στὸ ἀνάγλυφο τοῦ καλύμματος ἐνὸς λύχνου τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους ( Πί ν. 52 α ). Ὅλα τὰ στοιχεῖα φαίνονται νὰ ταιριάζουν πολὺ καλά μὲ μιὰ τέτοια ἀναγνώριση<sup>28</sup>.

Σὲ ἕνα σημεῖο θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξῃ ἀντίρρηση· ἡ ἐκδότρια, στηριγμένη στὸ χρῶμα τοῦ πηλοῦ καὶ σὲ δευτερεύοντα συμπεράσματα γιὰ τὸν τόπο εὐρέσεως, δέχεται ἀττική προέλευση τοῦ λύχνου, παρὰ τὴν κορινθιακὴ του τεχνικὴ<sup>29</sup>. Χωρὶς νὰ ἀπορρίπτῃ τὴν παραδοχὴ μιᾶς τέτοιας προέλευσης, προσθέτει ἐπιφυλάξεις τὸ γεγονός πὼς ἕνας λύχνος ἀπὸ τὴν ἴδια πιθανότατα μήτρα, ποὺ βρισκόταν πρὶν ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο στὸ Μουσεῖο τῆς Πρέβεζας, προερχόταν ἀπὸ τὴν Νικόπολη<sup>30</sup> ( Πί ν. 52 β ) καὶ ἄλλος ἕνας μὲ παράσταση τοῦ ἴδιου ἀκριβῶς θέματος, ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ ἄλλη μήτρα, ποὺ βρίσκεται στὸ Λονδίνο, προέρχεται ἀπὸ τὴν Κέρκυρα<sup>31</sup> ( Πί ν. 52 γ ). Ἡ προέλευση τῶν δύο αὐτῶν παραδειγμάτων, ποὺ ἔχω τουλάχιστον ὑπόψη μου, συνδυασμένη μὲ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀττικὴ προέλευση τοῦ παραδείγματος τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους εἶναι πολὺ πιθανή, ἀλλὰ ὄχι βέβαιη, δείχνει μιὰ μεγαλύτερη σχέση μὲ τὴν Κόρινθο μᾶλλον, ἀφοῦ καὶ ἡ τεχνικὴ εἶναι κορινθιακὴ, ἂν καὶ ἀσφαλῶς δὲν ἀποκλείῃ τὴ δυνατότητα νὰ φτιάχτηκαν στὴν Ἀθήνα οἱ ἴδιοι οἱ λύχνοι, ἢ ἔστω τὰ ἐνδιάμεσα τυχὸν πρότυπά τους ( ἀνάμεσα σὲ αὐτοὺς καὶ τὸ ἄγαλμα ), εἴτε λύχνοι ἦταν αὐτὰ, εἴτε ὀτιδήποτε ἄλλο.

Ἐνα ἀκόμη ἐμπόδιο στὴ σύνδεση τῆς παράστασης τοῦ λύχνου μὲ τὸ ἄγαλμα τοῦ

27. Furtwängler, δ.π. — Bieber, Ant. Sculpt. u. Br. in Cassel 16, ἀρ. 15 καὶ AM 38 ( 1913 ) σ. 263. Πρβλ. Reisch, δ.π.

28. S. Papaspyridi - Karousou, δ.π. σ. 67.

29. Τὸ ἴδιο, σ. 68.

30. Φιλαδέλφους, AE 1922, σ. 69 εἰκ. 9, 3. Τὸ Μουσεῖο τῆς Πρέβεζας βομβαρδίστηκε στὸν Ἑλληνοϊταλικὸ πόλεμο καὶ τὸ λυχνάρι χάθηκε ( Βλ. Φ. Πέτσα, AE 1950 - 51, παρ. σ. 33 ). Ὁ ἐκδότης τοῦ δυστυχῶς δὲν ἀναφέρει τὸ εἶδος τοῦ πηλοῦ. Ἡ φωτογραφία δείχνει, ἂν καὶ πολὺ κακῆ, ὅτι μᾶλλον ἔχουμε ἀποτύπωμα τῆς ἴδιας μήτρας μὲ τὸ λυχνάρι τῆς Συλλ. Ἐμπεδοκλέους, ἀλλὰ φαίνεται, πὼς δὲν θὰ ἦταν τόσο πετυχημένο, γιὰτί ἄλλιῶς θὰ ἔμενε ἀνερμήνευτη ἡ ὀλοκληρωτικὴ παρερμηνεία τῆς παράστασης ἀπὸ τὸν ἐκδότη. Τώρα βέβαια, μετὰ τὴν εὐρεση τοῦ λυχνarioῦ τῆς Ἀθήνας, δὲ νομίζω ὅτι χωραεὶ ἀντίρρηση γιὰ τὴ σημασία τῆς παράστασής του. Τὸ περίεργο εἶναι, πὼς στὴν πρώτη, σύντομη, ἀμέσως μετὰ τὴν εὐρεση ἀναφορὰ τοῦ λυχνarioῦ ἡ παράσταση ἀναγνωρίζεται σωστά ( ΠΑΕ 1913, σ. 100 ).

31. Br. Mus., Cat. of Lamps, ἀριθ. 1361 εἰκ. 308. Ὁ κατάλογος δὲν ἀναφέρει τὸ εἶδος τοῦ πηλοῦ. Δυστυχῶς δὲν ἔχω φωτογραφία τοῦ κομματιοῦ καὶ ἀναγκάζομαι νὰ στηριχθῶ στὸ δημοσιευόμενον στὸν κατάλογο σχέδιο. Ἐτσι θὰ μπορούσε νὰ ὑποτεθῆ, ὅτι οἱ διαφορὲς ποὺ μὲ κάνουν νὰ δέχομαι, ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἄλλη μήτρα ἀπὸ τοὺς λύχνους Ἀθήνας — Πρέβεζας, δὲν εἶναι πραγματικὲς, ἀλλὰ ὀφείλονται στὸν σχεδιαστή. Θὰ μπορούσα νὰ δεχθῶ κάτι τέτοιο γιὰ τὴν κάπως διαφορετικὴ θέση τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ὅπου μάλιστα ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὸν σχεδιαστὴ τὸ ὅτι ἡ παλάμη φαίνεται ἀνοιχτὴ μὲ τὰ δάχτυλα πρὸς τὰ κάτω, γιὰτί φαίνεται, πὼς ἀποδόθηκε σὰν μεσαῖο δάχτυλο τὸ ὑπόλειμμα τοῦ στελλοῦ τοῦ σφυριοῦ, λάθος εὐνόητο, ἀφοῦ τὸ ἀντικείμενον ἔχει σπάσει ἀκριβῶς σύρριζα στὴν ἄκρη τοῦ χεριοῦ, ἢ τὴν διαφορετικὴ ἀπόδοση τῆς κόμης καὶ τοῦ γενιοῦ, ἢ ἀκόμα τὶς πτυχολογικὲς διαφορὲς στὴν ἀναδίπλωση. Ὅμως τὸ ὅτι τὸ κάλυμμα τοῦ κεφαλιοῦ παρουσιάζεται διμερὲς, ἐνῶ στὰ ἄλλα εἶναι ἐνιαῖο, δὲν μπορῶ νὰ δεχθῶ, πὼς ὀφείλεται στὸν σχεδιαστὴ, ὅπως καὶ ἡ ἐντονα διαφορετικὴ πτυχολογία τοῦ κάτω μέρους τοῦ ρούχου.

Ἡφαιστείου εἶναι ἓνα ἄλλο λυχνάρι με παράσταση Ἡφαιστου, πού βρέθηκε στήν ἴδια τήν Ἀγορά τῆς Ἀθήνας<sup>32</sup> ( Π ί ν. 52 δ ). Εἰκονίζει τὸ πάνω μέρος τοῦ στήθους καί τὸ κεφάλι τοῦ Θεοῦ τελείως καταπρόσωπο. Ἀριστερά του παριστάνεται δάδα καί δεξιά του σφυρί. Ἡ τεχνική εἶναι πάλι κορινθιακή καί ὁ πηλὸς ἀττικός. Οἱ δύο παραστάσεις δὲν μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν στὸν ἴδιο τύπο· ἡ δυσκολία δὲ βρίσκεται τόσο στὸ ὅτι στήν παράσταση τῆς Ἀγορᾶς δὲν κλίνει καί δὲ στρέφει ἡ κεφαλὴ, ἢ στὸ ὅτι τὰ χέρια δὲν μποροῦν νὰ νοηθοῦν στήν ἴδια θέση ( διαφορὲς πού θὰ μπορούσαν νὰ ὀφείλωνται ἴσως στήν προσπάθεια τοῦ τεχνίτη νὰ προσαρμόση καλύτερα τὴν προτομὴ μόνο τοῦ προτύπου του στὸν κυκλικὸ χῶρο τοῦ λυχναριοῦ ), ὅσο στὸ ὅτι διαφέρει ὁ τύπος τῆς κεφαλῆς, ὅπου δὲν ἐμφανίζεται κόμη στὸ μέτωπο στήν παράσταση τῆς Ἀγορᾶς, ἐνῶ κάτι τέτοιο εἶναι ἀναμφισβήτητο στὰ ἄλλα, καί στὸ ὅτι ὁ τύπος τῆς Ἀθήνας - Πρέβεζας - Λονδίνου κρατᾶ στὸ ἀριστερὸ χέρι σκῆπτρο ἢ ἴσως δόρυ — ἂν καί μιὰ τέτοια ἐρμηνεία θὰ ἦταν ἀπίθανη — καί ἀσφαλῶς ὄχι δάδα, ὅπως ὁ Ἡφαιστος τῆς Ἀγορᾶς.

Ἔτσι ὁ τελευταῖος αὐτὸς φαίνεται πὼς θὰ μπορούσε νὰ διεκδικήσῃ τὴ θέση τοῦ ἄλλου καί νὰ ὑποτεθῇ ὅτι αὐτὸς διασώζει τὸν τύπο τοῦ ἀλκαμένειου ἔργου. Μιὰ τέτοια ἄποψη μάλιστα φαίνεται νὰ ὑποστηρίζεται στήν πρώτη σύντομη δημοσίευσή του<sup>33</sup>. Μὲ αὐτὴ τὴν ἄποψη συνηγορεῖ ὁ τόπος εὐρέσεως τοῦ λύχνου. Τὴν ὑποψηφιότητα τοῦ ἄλλου ὅμως στηρίζουν πολὺ σημαντικότερα στοιχεῖα, ὅπως ἡ ὁμοιότητα τοῦ τύπου καί τῆς θέσης τῆς κεφαλῆς τοῦ Βατικανοῦ, πού ἡ ἀπόδοσή της στὸν Ἀλκαμένη βασίστηκε βέβαια σὲ ἄλλα δεδομένα καί ἐγινε σὲ χρόνον τελείως ἀνύποπτο, ἢ « ἀλκαμένεια » στάση καί ἀκόμα οἱ παρατηρήσεις πού ἀκολουθοῦν πιὸ κάτω.

Ἄν τώρα προχωρήσουμε στήν παραβολὴ τῆς παράστασης τοῦ λύχνου τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους με τὸ ἄγαλμά μας, διαπιστώνουμε ὅτι, στὸ μέτρο πού μᾶς ἐπιτρέπει, ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἢ διατήρηση τοῦ ἀγάλματος καί ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ κάπως γενικὴ ἀντιστοιχία πού μπορεῖ κανεὶς νὰ περιμένῃ ἀπὸ τὴν παράσταση στὸ κάλυμμα ἑνὸς λυχναριοῦ, σὲ σχέση με πρότυπο μεγάλου μεγέθους — ὑπερφυσικοῦ ἀσφαλῶς στήν περίπτωση πού θὰ δεχτοῦμε πὼς πρόκειται γιὰ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἡφαιστείου — καί μάλιστα περίοπτο, ἔχομε νὰ κάνουμε με ἔργα πού ἀντιγράφουν τὸ ἴδιο πρότυπο.

Ἡ στάση με τὴ στήριξη στὸ δεξιὸ πόδι καί με τὸ ἄνετο ἀριστερὸ νὰ φέρῃ τὸ γόνατο ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔξω — τὸ ἂν ἔρχεται καί ἐμπρὸς δὲν μπορεῖ με βεβαιότητα νὰ διακρίνῃ κανεὶς στὸ λυχνάρι, ἀλλὰ καί τίποτα δὲν τὸ ἀποκλείει — με τὸ δεξιὸ γοφὸ τονισμένο καί τὸ κορμὶ νὰ ρίχνῃ τὸ βάρος του ἀριστερὰ καί νὰ στρέφῃ ἐλαφρὰ δεξιά, εἶναι ἀκριβῶς ὅμοια στὸ ἀνάγλυφο καί στὸ ἄγαλμα. Ἡ θέση τῶν χειρῶν στὸ λυχνάρι ταιριάζει ἐπίσης με τὸ γεγονὸς ὅτι δὲ φαίνεται κανένα ἴχνος τους στὸ σωζόμενο τμῆμα τοῦ ἀγάλματος. Τὸ ροῦχο εἶναι καί αὐτὸ ὅμοιο καί στὰ δύο, σὲ γενικὲς βέβαια γραμμὲς· πορπώνεται στὸν ὄμο, ἀναδιπλώνεται καί κόβει τὸ στήθος διαγώνια ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς μέσης, σχηματίζει μικρὸ κόλπο καί κατεβαίνει σκεπάζοντας τοὺς μηροὺς καί ἀφήνοντας ἀκάλυπτα τὰ γόνατα.

32. Amer. School of Class. Studies at Athens, Lamps from the Athenian Agora, Picture Book ἀριθ. 9 εικ. 128. Μουσείο Ἀγορᾶς L 5413, ὅπου πραγματικὰ δίνεται ἡ γνώμη, ὅτι ἀνάγεται στὸ ἄγαλμα τοῦ Ἡφαιστείου.

Εὐχαριστίες ὀφείλω στὸ προσωπικὸ τῆς Ἀμερικανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς τῆς Ἀθήνας καί στὸν διευθυντὴ τῆς κ. Η. Thompson γιὰ τὴν ὀλοπρόθυμη ἐξυπηρέτησή μου, ὅταν ζήτησα νὰ δῶ τὸ ἀντικείμενο, ὅπως καί γιὰ τὴν προσφορὰ τῆς δημοσιευόμενης φωτογραφίας.

33. Βλ. τὴν λεζάντα στήν εἰκόνα πού ἀναφέρει ἡ σημ. 32.

Στήν πρώτη ματιά όμως δημιουργείται ή εντύπωση, πώς υπάρχουν κάποιες διαφορές, αν όχι πολύ, πάντως αρκετά σημαντικές :

α'. Η αναδίπλωση του ελεύθερου μέρους του ρούχου στο εμπρός άριστερά του αγάλματος φαίνεται να σχηματίζει γωνία, που δεν υπάρχει στο λυχνάρι. Προσεκτικότερη όμως παρατήρηση δείχνει πώς εδώ ή παρυφή είναι σπασμένη από σημείο αρκετά ψηλά ως την άκρη τής γωνίας που αναφέραμε, και θα πρέπει να την αναπαραστήσουμε πιο πέρα από το σημερινό της όριο· θα έρχόταν, καθώς δείχνει το σπάσιμο, παράλληλα με την εμπρός επιφάνεια και έπειτα μάλλον, αν κρίνουμε από το αντίστοιχο μέρος στην πλάτη και από το ότι οί πτυχές που πρέπει να προχωρούσαν πίσω της είναι αρκετά καλά δουλεμένες, θα έρχόταν κάπως προς τα εμπρός, κάθετα προς το επίπεδο τής κύριας όψης. Έτσι ή γωνία, και αν υπήρχε, θα ήταν πολύ μαλακότερη και δε θα περίμενε βέβαια κανείς να απεικονιστή στο μικρό ανάγλυφο του λυχναριού.

β'. Μικρότερη αναδίπλωση υπάρχει και στην άριστερή πλευρά στο ανάγλυφο, ενώ δε φαίνεται κάτι τέτοιο στο άγαλμα. Παρατηρήσαμε όμως ότι κοντά στο επάνω σπάσιμο από την άριστερή πλευρά διακρίνεται το κάτω άκρο μιας αναδίπλωσης προς τα εμπρός και πίσω, όπου πάλι το ρούχο δείχνει την εσωτερική του επιφάνεια. Έτσι, το πιθανότερο είναι πώς, αν σωζόταν, το πάνω μέρος του κορμού θα έδινε εικόνα παρόμοια με εκείνη στο λυχνάρι.

γ'. Το κάτω μέρος του ρούχου στο λύχνο παρουσιάζει δύο βαθιές πτυχές στη μέση, και γύρω τους άλλες μικρότερες. Στο άγαλμα δε συμβαίνει ακριβώς το ίδιο. Βέβαια θα πρέπει να είναι πολύ αδύστηρή ή κριτική, που θα λογαριάση για βασική την κάποια διαφορά τής πτυχολογίας, όταν έχουμε να κάνουμε με το ανάγλυφο στο κάλυμμα ενός λύχνου, αλλά μπορούμε να τη δεχτούμε με την έννοια, ότι οί δύο αυτές βασικές πτυχές είναι αρκετά σημαντικό στοιχείο για ολόκληρη τη σύνθεση. Υπάρχει όμως και ή παρακάτω άποψη, που μπορεί να παραμερίση και αυτό το μικρό εμπόδιο : Ίσως ό κατασκευαστής τής μήτρας, δουλεύοντας βέβαια από μνήμη, απόδωσε με αυτό τον τρόπο τις δυο δεσπόζουσες πτυχές, που χωρίζουν τα δυο αντίστροφα τρίγωνα που αναφέραμε, στον άριστερό μηρό το ένα και ανάμεσα στους μηρούς το άλλο. Ότι δε θα έπρεπε να ζητήσουμε μεγάλη ακρίβεια στην απόδοση των πτυχών στο ανάγλυφο, δείχνει και ή διαφορά ανάμεσα στο λυχνάρι τής Συλλογής Έμπεδοκλέους και στο άλλο του Λονδίνου αναφορικά με αυτό το σημείο<sup>34</sup>.

Μετά τις παραπάνω διαπιστώσεις μπορούμε, νομίζω, να ισχυριστούμε ότι κατέχουμε το πρώτο γνωστό λίθινο περίοπτο και μεγάλου μεγέθους αντίγραφο του τύπου που παρουσιάζεται στους λύχνους Άθήνας - Πρέβεζας - Λονδίνου. Δεν αποκλείεται βέβαια έντελώς να είναι το άγαλμά μας μετάπλαση ή έργο έκλεκτικό, αλλά και σε μια τέτοια περίπτωση θα πρέπει να υποθέσουμε ότι τα μεταπλασμένα ή διαλεγμένα από άλλου σημεία θα βρίσκονταν στα τμήματα του αγάλματος που δεν σώθηκαν, αν και ή εποχή και ή, όσο μπορούμε να κρίνουμε, πιστότητα στο πρωτότυπο στα μέρη που έχουμε, ενισχύουν την άποψη πώς πρόκειται για αντίγραφο.

Μετά την ταύτιση του αναγλύφου και του αγάλματος θα ήταν σκόπιμο να κάνουμε μερικές παρατηρήσεις σχετικά με τα μερικότερα συμπεράσματα που έβγαλε για το πρότυπο ή Σ. Καρούζου με τη μελέτη του λυχναριού<sup>35</sup>.

34. Βλ. σημ. 31.

35. S. Papaspyridi - Karousou, ό.π. σ. 72.

Ἐναφορικὰ μὲ τὴ στάση θὰ εἶχαμε νὰ σημειώσουμε πὼς ἡ μόνη νέα βεβαιότητα ποὺ ἀποκτοῦμε, εἶναι ὅτι τὸ ἄνετο σκέλος φέρνει τὸ γόνατο πρὸς τὰ ἔμπρός. Γιὰ τὴν ἀκριβῆ ὁμῶς θέση τῆς κνήμης δὲ μᾶς δίνει ὁ κορμὸς καμιά κάπως σίγουρη ἔνδειξη, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ παρατηρήσαμε στὴν ἀρχή, ὅτι δηλαδὴ ἡ ἰσχυρὴ προβολὴ τοῦ γόνατος κάνει ἀπίθανη τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ κνήμη θὰ ἐρχόταν ἀκόμη πιὸ μπροστά.

Στὸ σημεῖο ὁμῶς αὐτὸ πρέπει νὰ ἀνοίξουμε μιὰ παρένθεση, γιατί, ὅπως φαίνεται, τὰ μνημεῖα δὲ μένουν τελείως βουβὰ ἀναφορικὰ καὶ μὲ αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια τῆς στάσης. Στὴν παρυφῆ τοῦ κλασσικοῦ κόσμου, κοντὰ στὸ *limes* τῆς Γερμανίας, στὴ μακρινὴ Μαγεντία, στεκόταν ἕνα μνημεῖο χρονολογημένο στὰ χρόνια τοῦ Νέρωνα ἀπὸ ἐπιγραφὴ, ποὺ βρέθηκε σὲ πλῆθος κομμάτια καὶ συγκολλήθηκε. Ἦταν ἕνας ψηλὸς κίονας πάνω σὲ διμερές τετράπλευρο βᾶθρο καὶ στὴν κορυφὴ του ὑπῆρχε χάλκινο ἄγαλμα, ποὺ μόνο μικρὰ ὑπολείμματα του σώθηκαν. Τὸ βᾶθρο καὶ ὁ κίονας εἶναι κατὰ κοσμο μὲ ἀνάγλυφα, ποὺ παριστάνουν θεοὺς — ὁ κίονας σὲ ζῶνες. Ἐκεῖ, στὴ δευτέρη ἀπὸ τὰ κάτω ζώνη, ἀνάμεσα, σὲ μιὰ Νίκη καὶ μιὰ τοπικὴ θεότητα εἰκονίζεται ὁ Ἡφαιστος. Ἡ στάση εἶναι ὁμοία μὲ αὐτὴν ποὺ δίνει τὸ ἄγαλμά μας καὶ οἱ παραστάσεις τῶν λυχνარიῶν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι ποὺ φέρνει τὸν ἀγκῶνα χαμηλότερα, διαφορὰ ὅπως δὴποτε μικρὴ. Τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς κεφαλῆς, ἡ στροφὴ καὶ ἡ ἐλαφριά κλίση τῆς συμφωνοῦν μὲ τὰ γνωρίσματα τῆς κεφαλῆς *Chiaramonti* καὶ μὲ τὴν παράσταση τῶν λυχνარიῶν. Τὸ ροῦχο πάλι εἶναι τὸ ἴδιο, ἐκτὸς ἀπὸ κάποιες διαφορὲς στὴ διάπλαση (κυρίως διαφέρει ἡ ἀναδίπλωση στὰ δεξιὰ) καὶ στὴν πτυχολογία. Ἐὰν καὶ ἀπλή, γραμμικὴ καὶ ἀσφαλῶς συμβατικὴ, κυρίως στὸ πάνω μέρος, διατηρεῖ κάποιες ἀναμνήσεις, ἰδίως στὴ διαμόρφωση τοῦ κόλπου, ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ πρέπει, καθὼς φαίνεται, νὰ θεωρήσουμε κοινὸ πρότυπο αὐτοῦ τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ κορμοῦ μας καθὼς καὶ τῶν λυχνარიῶν<sup>36</sup>. Μιὰ ἀκόμη διαφορὰ τῆς μορφῆς αὐτῆς ἀπὸ τὴν παράσταση τῶν λυχνარიῶν βρίσκεται στὰ πόδια ποὺ ἐκεῖ παρασταίνονται γυμνά, ἐνῶ ἐδῶ φοροῦν ψηλὰ ὑποδήματα. Ἐτσι φαίνεται σχεδὸν βέβαιον, ὅτι ὁ τεχνίτης ποὺ ἔπλασε τὸ ἀνάγλυφο εἶχε στὸ νοῦ του τὸ ἴδιο τὸ πρότυπο ἢ ἴσως κάποιον ἀντίγραφο τοῦ ἀγάλματος ποὺ μελετοῦμε. Ἐδῶ λοιπόν, ἂν καὶ δυστυχῶς πάλι εἶναι σπασμένο τὸ ἀριστερὸ πόδι, τὰ σωζόμενα ὑπολείμματα καὶ τὰ ἴχνη του πάνω στὸ βᾶθος δείχνουν (ὅσο τουλάχιστο μπορῶ νὰ διακρίνω ἀπὸ τὶς φωτογραφίες), πὼς μᾶλλον ἔφερε τὴν κνήμη πίσω, ὅπως θεώρησε πιθανὸ καὶ ἡ ἐκδότρια τοῦ λυχνარიῶ<sup>37</sup>.

Ὅσο γιὰ τὴν πτυχολογία, μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι εἶναι φανερὴ μὲ τὴν πρώτη ματιὰ ἡ σχέση τῆς μὲ τὰ ἀλκαμένεια ἔργα, ὅπως καὶ παραπάνω σημειώσαμε. Ἐὰν ἀρούμε γιὰ παράδειγμα τὴν Πρόκνη<sup>38</sup>, βλέπομε ὅτι καὶ στὰ δύο ἔργα ὑπάρχει ἡ βαρύτητα καὶ ὁ κρουστὸς χαρακτήρας τῶν πτυχῶν, ἡ μεγαλόγραμμη σύνθεση καὶ ἡ στήριξη τῆς σύνθεσης αὐτῆς σὲ καίριες, ἔντονες, καθαρὲς καὶ ἤρεμες γραμμές, γνωρίσματα ὅλα μιᾶς ἀντρίκειας, ρωμαλέας ἰδιοσυγκρασίας, ὅπου τὸ λεπτεπίλεπτο — καὶ ὅταν σπάνια ἐμφανίζεται — δὲν ἀποκτᾶ μεγάλη σημασία καὶ περιορίζεται στὴν ἐπι-

36. Kœber, *Mainzer Zeitschrift*, 1906, σ. 54 πίν. 3-4 (βλ. Amelung, *RM* 1906, σ. 232) — Domaszewski, *Arch. für Religionswissenschaft*, IX (1906) σ. 305—E. Maass, *Oest. Jahresh.* X (1907) σ. 85—S. Reinach, *Répertoire des reliefs*, I (1909) σ. 186.

37. S. Papaspyridi — Karousou, ὁ.π. σ. 72.

38. Πανσ. I 24,3. Ἀθήνα, Μουσ. Ἀκροπ. ἀρ. 1358, 2789 — Praschniker, *Oest. Jahresh.* 16 (1913) σ. 121 πίν. 3—Schrader, *Phidias* εἰκ. 163, 165, 265 — Lippold, ὁ.π. σ. 185 — Dohrn, *Attische Plastik* (1957) σ. 70 — Schlörb, ὁ.π. σ. 28.

φάνεια, χωρίς να παίξει κανέναν οδσιαστικό ρόλο, χωρίς να λειτουργή ( πρόκειται δηλαδή για την ιδιοσυγκρασία που παραπάνω χαρακτηρίσαμε καθαρά άττική σε αντιπαράθεση κυρίως με τις επιδράσεις της λεπτόγραμμης ή καλλιγραφικής κομψότητας που κάποτε φτάνει ως το έξεζητημένο και που εμφανίζεται στα ίδια αυτά χρόνια στην άττική πλαστική, ίσως σαν κάποια επάνοδος του ιωνικού πνεύματος ή και σε συνδυασμό με ένα είδος αντίδρασης στην έντονη ρωμαλότητα και σοβαρότητα της φειδιακής παράδοσης — κι ως είχε ή ίδια ή κληρονομιά αυτή μέσα της σπερματικά τις τάσεις έτουτες<sup>39</sup>). Έκτός όμως από τις παραπάνω γενικές ομοιότητες μπορούμε, ανάμεσα στον Ήφαιστο και στην Πρόκνη, να διακρίνουμε και άλλες, όπως το ότι αντιπαραθέτονται και στα δύο έργα οι λοξές γραμμές και οι πλατιές επιφάνειες του πάνω κορμού ( απόπτυγμα στην Πρόκνη και αναδίπλωση στον Ήφαιστο ) προς τις λίγο - πολύ κατακόρυφες εθθείες του κάτω.

Όμως θα μπορούσε να παρατηρηθεί και μία διαφορά: οι μεγάλες, ως πούμε σταγονόσχημες, ομόκεντρες, έντονες πτυχές, που σχηματίζει το ρούχο της Πρόκνης, καθώς κρεμιέται στις πλευρές, και που πάντοτε θεωρήθηκαν στοιχείο αρκετά βασικό για την αλκαμένεια τεχνοτροπία και πάνω του πολύ στηρίχτηκαν οι περισσότερες από τις σχετικές αποδόσεις αντιγράφων, δε βρίσκουν τίποτα παράλληλο στον Ήφαιστο, αν και το θέμα έδινε μέρη πρόσφορα για τέτοια εκμετάλλευση, όπως είναι οι αναδιπλώσεις δεξιά στο στήθος και στην πλάτη και στην άριστερη μασχάλη. Στον Ήφαιστο αντίθετα τονίζονται οι κατά κάποιον τρόπο τριγωνικές διατάξεις των πτυχών, όπως μπορεί να δει κανείς στο στήθος κυρίως και στην άριστερη μασχάλη.

Έδώ όμως μπορεί να γίνει μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση: τα στοιχεία ακριβώς, που το έργο φαίνεται να απομακρύνεται από τα άλλα αλκαμένεια, είναι τα ίδια που δυσκολεύουν την απόδοση σ' αυτό τον πλάστη του άλλου τύπου, που συνήθως συνδέεται με το δεύτερο μέλος του συντάγματος του Ήφαιστείου, του τύπου δηλαδή της Αθηνᾶς του Cherchel<sup>40</sup>. Με το έργο αυτό συγγενεύει ο Ήφαιστος και στα γενικά θεωρούμενα για αλκαμένεια χαρακτηριστικά και στην κάποια προτίμηση για τριγωνικές, ως πούμε, διατάξεις στην πτύχωση και σε άλλα, όπως στη γενική σύνθεση, καθώς αναλύει ή Σ. Καρούζου<sup>41</sup>, ή στο ότι είναι το μόνο από τα έργα που συνδέθηκαν με τον Αλκαμένη που παρουσιάζει αρκετά έντονα ένα κυρίαρχο μοτίβο του Ήφαιστου, τις κάθετες δηλαδή βαθιές πτυχές, που κάμπτονται απότομα σε έντυπωσιακά δυναμική καμπύλη, για να οδηγηθούν προς τη ζώνη. Όμοια είναι αποδομένη στην Αθηνᾶ ή ομάδα των πτυχών που κατεβαίνουν από τον άριστερο ώμο, για να οδηγηθούν κατόπιν με έντονη κάμψη στο πάνω όριο της αϊγίδας, χαμηλότερα από τον άριστερο μαστό, μπροστά στο βραχίονα.

39. Το γεγονός ότι, όπως φαίνεται, εκπρόσωπος του ρεύματος αυτού, του ως πούμε ασητρά άττικού, ήταν ο Αλκαμένης, δίνει ίσως και τον λόγο, που τόσο πολλές παραγγελίες για λατρευτικά κυρίως αγάλματα πέτυχε αυτός ο γλύπτης, ώστε να φτάνη να θεωρηθεί ο πιο ευνοούμενος από τους Αθηναίους πλάστης μετά τον Φειδία ( Overbeck, Schriftquell. 812 - 822 ) — S. Papaspyridi - Karousou, δ.π. σ. 75 — Schlörb, δ.π. σ. 31 ).

Για τις τάσεις της μεταφειδιακής άττικής πλαστικής βλ. το βιβλίο της Schlörb που αναφέραμε.

40. P. Gauckler, Mus. de Cherchel ( 1895 ) σ. 193 πίν. 15,1 — M. Durry, Mus. de Cherchel, Suppl. ( 1924 ) σ. 26 — Reisch, Oest. Jahresh. I ( 1898 ) σ. 55 — Για τη σύνθεση της Hope - Farnese και όχι της Cherchel με την Ήφαιστεια βλ. Langlotz, BerlWProgr 1952 σ. 9 — Schlörb, δ.π. σ. 28.

41. S. Papaspyridi - Karousou, δ.π. σ. 78.



Συνοψίζοντας μπορούμε να πούμε, πώς έχουμε ένα αντίγραφο έργου, πού παρίστανε πιθανότατα τὸν Ἡφαιστο καὶ ἀνήκε στὸν ἀλκαμένειο κύκλο, καὶ ἀκόμη πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ παρουσιάζει ἰδιαίτερη συγγένεια πρὸς τὸν τύπο τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Cherehel, γεγονός πὸ ἐνισχύει τὴ δυνατότητα νὰ συνδεθοῦν καὶ οἱ δύο τύποι μὲ τὰ ἀγάλματα τοῦ λατρευτικοῦ συντάγματος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἡφαιστου στὸν Ἀγοραῖο Κολωνό, ἔργα πὸ ἡ παράδοση ἀποδίδει, ἂν καὶ ὄχι μὲ βεβαιότητα καὶ τὰ δυὸ (ἐπιφυλάξεις ὑπάρχουν γιὰ τὴν Ἀθηνᾶ, ἀφοῦ σχετικὰ μὲ αὐτὴν ἡ παράδοση δὲν εἶναι ρητὴ), στὸν Ἀλκαμένη.

Ἐφ' ὅσον ὁμως θὰ δεχτοῦμε, ἔστω καὶ μὲ τὶς ἀναγκαῖες ἐπιφυλάξεις, τὴ σχέση τοῦ ἔργου μας μὲ τὸν ἀλκαμένειο Ἡφαιστο, ἐνισχύεται ἀντίστροφα ἡ γνώμη πὸ παραπάνω διατυπώσαμε γιὰ τὴν προέλευσή του ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ὅπως καὶ γιὰ τὴ χρονικὴ του τοποθέτηση στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ, ἀφοῦ κάθε ἄλλο παρά ἐκπληκτικὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ πὼς κατασκευάστηκε στὴν Ἀθήνα τὸ ἀντίγραφο ἐνὸς ἔργου τοῦ Ἀλκαμένη, πὸ στεκόταν σ' ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ἱερά μέσα στὴν ἴδια τὴν πόλη, καὶ πὼς κατασκευάστηκε στὴν ἐποχὴ τοῦ αὐτοκράτορα πὸ μὲ τὴ μακρόχρονη παραμονὴ του στὴν πόλη τῆς Παλλάδος καὶ μὲ τὴ θερμὴ του ἀγάπη γι' αὐτὴν ἔδωσε νέα ὥθηση στὴν ἀνάπτυξή της, τόσο πὸ νὰ μπορούμε νὰ μιλάμε γιὰ ἓνα εἶδος ἀκμῆς της, καὶ μάλιστα ἀκμῆς πρῶτα καλλιτεχνικῆς.

*N. ΦΑΡΑΚΛΑΣ*

ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ ΑΝΕΚΔΟΤΟΙ  
ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΕΚΔΕΔΟΜΕΝΑΣ

( Πί v. 53 )

Α' ΑΤΤΙΚΗΣ

ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ

Στήλη λευκοῦ μαρμάρου ἑλλιπῆς ἄνω, ὕψους ( σφζ. ) 0,60, πλάτους ( ἄνω ) 0,360, ( κάτω ) 0,375 καὶ πάχους 0,12.

Προσθία ὄψις : ἐπὶ ταύτης φέρεται κεχαραγμένη πολύστιχος ἐπιγραφή περιγραφομένη κατωτέρω.

Ὅπισθία ὄψις· παρὰ τὴν δεξιὰν κάθετον ἀκμὴν ἔχει λαξευθῆ λωρίς πλάτους  $\pm 0,12$ , ἡ δὲ λοιπὴ ἐπιφάνεια ἔχει ὑποστῆ ἀδρομερῆ ἐξεργασίαν. Ἡ λάξευσις αὕτη ὀφείλεται πιθανῶς εἰς μεταγενεστέραν χρῆσιν τῆς στήλης.

Ἡ ἐπιγραφή εὐρέθη κατὰ Φεβρουάριον τοῦ ἔτους 1964 ὑπὸ μαθητῶν τοῦ δημοσίου γυμνασίου Ἀμαρουσίου ἐπὶ λόφου τινὸς ἐντὸς τοῦ « κτήματος Συγγροῦ » ἐν Ἀμαρουσίῳ, μετεφέρθη δὲ φροντίδι τοῦ ἐπιμελητοῦ ἀρχαιοτήτων Κωνσταντίνου Δαβάρρα εἰς τὰ γραφεῖα τῆς Β' Ἐφορείας Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων Ἀττικῆς ( ἀριθ. εἰρ. 2283 ).

Δημοσιεύω τὴν ἐπιγραφὴν κατὰ παραχώρησιν τοῦ Κ. Δαβάρρα, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ θερμῶς καὶ ἀπὸ τῆς θέσεως ταύτης.

Ἐπὶ τῆς προσθίας ἐπιφανείας τῆς στήλης φέρεται ἐπιμελῶς κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων ὕψους  $\pm 0,007$ , διάστιχ. 0,005, ἡ ἐπιγραφή·

Στοιχηδόν.

Ἀρχαὶ 4<sup>ου</sup> αἰ. π.Χ.

Οἴδε ὑπὲρ αὐτοῦ ?

ἐτάξ[αντο ?

Θρασυκλῆς Θρασύλλο

Εὐθύδικος Ἀκασάνδρο

Vacat.

5 Εὐτροπος Κολοιο

Θουγείτων Θεοδώρο

Εὐδημίδης Εὐδήμο

Ὀνήσιππος Ὀνάσαντος

Φιλέας Αἰχμοκλείδο

10 Φάλανθος Δημητρίο

Ἀγαθαρχίδης Εὐφόροβο

Ἀγνίδωρος Ἐργοτέλο

Ἰσοτιμίδης Σμικροίο

— οἴδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο·

- 15 Ἴσοκλῆς, Σμικρίων, Φιλιστίδης —  
 Εὐθύδημος Ἀκ(ε)σάνδρῳ  
 Χαιρίας Πυρρίῳ  
 Πρωτόμαχος Πρωτίῳ  
 (Ε)ὐδράμων Παρμονίδῳ
- 20 Μνησίμαχος ΣΑΛΑΙΠΩΝΟΣ  
 Πιστοκλῆς Πιστίῳ  
 Καλλίας Ἀπολλοδώρῳ  
 Ναυσίστρατος Στρόμβωνος  
 Κολλυτίδης Μηδιμάχῳ
- 25 Εὐξίθεος Καλλίῳ  
 Δερκυλίδης Δερκύλῳ  
 Πιστίας Κόθωνος  
 Κτήσων Εὐτόχῳ  
 Λυσιμαχίδης Καλλίῳ
- 30 Ἱεροκλῆς Ἀρχεστράτῳ  
 Ἄνδρων Αἰσχύλῳ  
 Εὐκλείδης Εὐκλείδῳ  
 Ἀρίστων Ἀδείστῳ  
 Ἀμεινίας Θεοδώρῳ
- 35 Θουγείτων Θεοδώρῳ  
 Διόδοτος Δίωνος  
 Σωσίβιος Σωσιμένῳ

Vasat. 0,16

### Παρατηρήσεις

Ἡ ἐπιγραφή ἔχει χαραχθῆ ἐπιμελῶς καὶ ἄνευ σφαλμάτων. Παρατηροῦμεν διατάραξιν τοῦ στοιχηδῶν τῆς ἐπιγραφῆς εἰς τὸν 15ον στίχον καὶ συγκεκριμένως διὰ τὴν ἀπόληξιν *ΙΑΙΣΤΙΔΗΣ*. Τρις δὲν ἔχει χαραχθῆ ἡ μεσαία κεραία εἰς τὸ γράμμα Ε, εἰς τὸν 16ον στίχον (Ε)ὐθύδημος Ἀκ(ε)σάνδρῳ, καὶ εἰς τὸν 19ον στίχον, (Ε)ὐδράμων.

Ἐν τῇ ἐπιγραφῇ παρέχονται, στίχ. 3 - 13 καὶ 16 - 37 κύρια ὀνόματα ἀνδρῶν μετὰ τῶν πατρωνύμων των. Εἰς τὸν 15ον στίχον παρέχονται τρία κύρια ὀνόματα ἄνευ πατρωνύμων. Εἰς τὸν 14ον στίχον φέρεται ἡ φράσις : *Οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο* καὶ ἀκολουθοῦσι (στίχ. 15) τὰ τρία ἄνευ πατρωνύμων ὀνόματα. Εἰς τοὺς στίχους 1 - 2 θὰ ὑπῆρχε παρομοία φράσις πιθανῶς :

*Οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ  
 ἐτάξαντο?*

Ἐκ τῆς ἑρμηνείας τῆς φράσεως ταύτης θὰ προκύψῃ καὶ ἡ ἑρμηνεία τοῦ συνόλου τῆς ἐπιγραφῆς· διὸ καὶ θὰ ἀσχοληθῶμεν ἐκτενέστερον κατωτέρω, ἀφοῦ προηγουμένως ἐξετάσωμεν ἄλλα τινὰ προβλήματα τῆς ἐπιγραφῆς.

Ἐπειδὴ ἐν τῇ ἐπιγραφῇ οὐδὲν δημοτικὸν σημειοῦται καὶ ἐπειδὴ αὕτη δὲν φαίνεται ὅτι ἔχει μετακινηθῆ μακρὰν τοῦ τόπου ἔνθα ἀρχικῶς ἴστατο, ἤκαστα οἱ ἐν αὐτῇ μνημονεύομενοι Ἀθηναῖοι πολῖται θὰ ἀνήκον εἰς τὸν ἀρχαῖον δῆμον τοῦ τόπου τῆς εὐρέσεως τῆς ἐπιγραφῆς, ὅτι δηλαδὴ οὗτοι θὰ ἦσαν Ἀθμονεῖς τὸν δῆμον. Ὅντως τινὲς ἐξ αὐτῶν ἀναγνωρίζονται προσωπογραφικῶς ὡς ἀναμφιβόλως Ἀθμονεῖς, ἄλλοι δὲ πιθανῶς.

I Ἄνδρων Αἰσχόλου, στίχ. 31.

Πιθανῶς ἔχει σχέσιν πρὸς τὸν ἐν Pros. Att. 918 (=IG, II<sup>2</sup>, 523) Ἄνδρωνα Ἀνδρέου Ἀθμονέα, τέλη 4ου αἰ. π. Χ.

II Ἀρίστων Ἀδείστου, στίχ. 33.

Ἐν Pros. Att. 205 ἀναφέρεται Ἀδείστος Ἀντιμάχου Ἀθμονεύς, σωφρονιστῆς ἐφήβων κατὰ τὸ 334/3 π. Χ. Ἐπειδὴ τὸ ὄνομα Ἀδείστος δὲν εἶναι κοινόν, πιστεύω ὅτι ὁ ἐν τῇ νῦν δημοσιευομένη ἐπιγραφῇ Ἀρίστων Ἀδείστου ἔχει σχέσιν πρὸς τὸν ἐν Pros. Att. 205 :

Ἀδείστος (I)

Ἀρίστων Ἀδείστου (I)

Ἀντιμάχου Ἀδείστου(I)

Ἀδείστος (II) Ἀντιμάχου.

III Ἱεροκλῆς Ἀρχεστράτου, στίχ. 30.

Ἄνευ ἀμφιβολίας πρέπει νὰ ταυτισθῆ πρὸς τὸν ἐν Pros. Att. 7485 (=IG, I<sup>2</sup>, 302, στίχ. 3,19, 418/7 π. Χ.) Ἱεροκλῆ Ἀρχιστράτου (I) Ἀθμονέα, πάρεδρον ἐλληνοταμιῶν.

IV Ἰσοτιμίδης Σμικρίου, στίχ. 13.

Πρβλ. Σμικρίας Ἀθμονεύς, ἐπιστάτης προέδρων, 369/8 π. Χ., Pros. Att. 12742.

V Πιστοκλῆς Πιστίου, στίχ. 21.

Πιστίας Κόθωνος, στίχ. 27.

Πιθανῶς οὗτοι πρέπει νὰ ἔχωσι σχέσιν τινὰ πρὸς τὸν Πιστοκλῆ Πισθεταίρου, Ἀθμονέα, Pros. Att. 11829 (= IG, II<sup>2</sup>, 5347, ἐπιγρ. ἐπιτύμβιος, 4ου αἰ. π. Χ.).

VI Σωσίβιος Σωσισμένος, στίχ. 37.

Πρβλ. Σωσισμένης Ἀθμονεύς, IG, II<sup>2</sup>, 5352, 390 - 365 π. Χ., ἐπιγρ. ἐπιτύμβιος.

VII Φάλανθος Δημητρίου, στίχ. 10.

Πρβλ. Σμικυθίων (I) Φ[α]λάνθου (I) Ἀθμονεύς, μεράρχης, Pros. Att. 12767 (=IG, II<sup>2</sup>, 1203, στίχ. 13) 324/3 π. Χ.

Ἄλλαι προσωπογραφικαὶ παρατηρήσεις.

α) Εὐθύδικος Ἀκεσάνδρ[ο], στίχ. 4.

(Ε)ὐθύδημος Ἀκ(ε)σάνδρo, στίχ. 16.

Πιθανῶς πρόκειται περὶ ἀδελφῶν.

β) *Θουγείτων Θεοδώρο*, στίχ. 6.  
*Θουγείτων Θεοδώρο*, στίχ. 35.

Δέν εἶναι δυνατόν νά ἀποδειχθῆ, ἄν πρόκειται περὶ ὁμωνυμίας, περὶ τοῦ αὐτοῦ προσώπου ἢ περὶ συγγενῶν, π.χ. πάππου καὶ ἐγγονοῦ. Τείνω νά πιστεύσω τὸ τελευταῖον καὶ νά θεωρήσω τὸν ἐν στίχῳ 34φ *Ἀμεινίαν Θεοδώρο* ἀδελφὸν τοῦ ἐν στίχῳ 35φ *Θουγείτονος Θεοδώρο*.

(;) *Θεόδωρος* (I), στίχ. 6.

(;) *Θουγείτων* (I) *Θεοδώρου* (I) στίχ. 6.

*Θεόδωρος* (II), στίχ. 35.

*Θουγείτων* (II) *Θεοδώρου* (II), στίχ. 35 *Ἀμεινίας Θεοδώρου* (II), στίχ. 34.

γ) *Λυσιμαχίδης Καλλίω*, στίχ. 29.

Παρά Πausanias, X 18 (= Pros. Att. 7828), παρέχεται *Καλλίας Λυσιμαχίδου Ἀθηναῖος*: *Τὸν δὲ Ἴππον, δς ἐφεξῆς τῇ εἰκόνι ἐστὶ τοῦ Σάρδων, Ἀθηναῖος Καλλίας Λυσιμαχίδου πατρὸς ἀναθῆναι φησιν...*

Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα πρόκειται περὶ τοῦ αὐτοῦ προσώπου, δηλαδή περὶ τοῦ πατρὸς τοῦ ἐν τῇ ἡμετέρᾳ ἐπιγραφῇ *Λυσιμαχίδου*.

Ἦτοι ἔχομεν

*Λυσιμαχίδης* (I), Pros. Att. 9477

*Καλλίας Λυσιμαχίδου* (I), Pros. Att. 7828

*Λυσιμαχίδης* (II) *Καλλίον*, στίχ. 29.

Ὅνόματα ἀξιοπρόσεκτα

1) *Αἰχμοκλείδης*, στίχ. 9. Τὸ ὄνομα δὲν φέρεται παρὰ Bechtel, ἀλλὰ ἔχει πλασθῆ παρὰ τὸ μαρτυρούμενον *Αἰχμοκλῆς*.

2) *Κολλυτίδης Μηδιμάχο*, στίχ. 24.

Ἀμφότερα τὰ ὀνόματα εἶναι ἀμάρτυρα κατ' ἐμὴν γνώσιν. Τὸ μὲν *Κολλυτίδης* ἔχει πλασθῆ παρὰ τὸ *Κόλλυτος* (Κόλλυτος), ἐπώνυμος ἥρωος Κολλυτέων, Ἦσυχ. ἐν λ. *Διομεῖς*: *Δῆμος Ἀθήνησιν, ἀπὸ τοῦ Διόμου τοῦ Κολύττου παιδός*.

Τὸ *Μηδίμαχος* ἔχει ὡς πρῶτον συνθετικὸν τὴν λ. *Μῆδος* καὶ ἔχει πλασθῆ κατὰ τὰ *Νικασί-μαχος*, *Καλλί-μαχος* κ. ἄ.

3) *ΜΝΗΣΙΜΑΧΟΣ ΣΑΛΑΙΠΩΝΟΣ*. Τὸ μὲν πρῶτον ὄνομα ἀναγινώσκειται εὐκόλως: *Μνησίμαχος*. Τὸ δεύτερον θὰ ἔπρεπε νά ἀναγνωσθῆ *Σαλαίπωνος*. Δὲν ἀντιλαμβάνομαι τί σημαίνει τὸ ὄνομα τοῦτο.

Ὡς ἐλέχθη ἀνωτέρω, πρέπει νά δεχθῶμεν ὅτι ὁ κατάλογος οὗτος περιέχει ἀποκλειστικῶς ὀνόματα δημοτῶν Ἀθμονέων. Ὁ προορισμὸς καὶ ἡ σημασία τοῦ καταλόγου τούτου θὰ προκύψῃ, ὡς εἶπον, ἐκ τῆς ἐρμηνείας τῆς ἐν στίχῳ 14φ φράσεως *οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο*. Παρατηροῦμεν ὅτι ἡ φράσις αὕτη ἀκολουθεῖται ὑπὸ τριῶν ὀνομάτων ἄνευ πατρωνύμων, προηγεῖται δ' αὐτῆς ὄνομα μετὰ πατρωνύμου:

*Ἰσοτιμίδης Σμικροῖο*

14 — *Οἶδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο*

*Ἰσοκλῆς, Σμικρίων, Φλιστίδης* —

Παράλληλος φράσις εὑρίσκεται καὶ ἐν τοῖς στίχοις 1 - 2 κατὰ πᾶσαν πιθανότητα. Ἀὕτη ἠκολουθεῖτο ὑπὸ δύο ὀνομάτων μετὰ πατρωνύμων μετὰ τὸ δευτερον ὄνομα ἀκολουθεῖ κενὸν στίχου. Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τῆς φράσεως προηγεῖτο ὄνομα μετὰ πατρωνύμου :

(\*Όνομα, πατρώνυμον)

2 Οἴδε ὑπὲρ αὐτοῦ?  
 ἐτάξ[αντο]  
 Θρασυκλῆς Θρασύλλο  
 Εὐθύδικος Ἀκεσάνδρο[ο  
 Vacat.

Πέραν τῆς ἐρμηνείας τῆς φράσεως οἴδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι εἰς τοὺς στίχους 13 - 15 ὁ Ἴσοκλῆς, ὁ Σμικρίων καὶ ὁ Φιλιστιδῆς εἶναι οἱ ταξάμενοι ὑπὲρ τοῦ Ἴσοτιμίδου Σμικρίου. Ἐπίσης πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι εἰς τοὺς στίχους 1 - 4, ὁ Θρασυκλῆς Θρασύλλου καὶ ὁ Εὐθύδικος Ἀκεσάνδρου εἶναι οἱ ταξάμενοι ὑπὲρ τινος Ἀθμονέως, οὗ τὸ ὄνομα δὲν ἐσώθη ἐπὶ τοῦ λίθου.

Νομίζω ὅτι ἐν τῇ ἡμετέρᾳ ἐπιγραφῇ ἡ λέξις ἐτάξαντο ἔχει τὴν σημασίαν τοῦ ἐπλήρωσαν, κατέβαλον χρηματικὸν τι ποσόν, ὡς ἐν P. Eleph. XIV, 18 (3ος αἰ. π.Χ.) : τῆς δὲ τιμῆς τάξονται παραχρῆμα τὸ δ' μέρος, τὸ δὲ λοιπὸν ἐν ἔτεσι γ' (Liddell - Scott ἐν λ. τάσσω III 3c).

Τὸ ὑπὲρ ἐνταῦθα ἐτέθη ἐπὶ τῆς σημασίας τοῦ ἀντί (Liddell - Scott, II 2)<sup>1</sup>.

Οὕτως ἡ φράσις οἴδε ὑπὲρ αὐτοῦ ἐτάξαντο πρέπει νὰ μεταφρασθῇ : Οὗτοι ἐπλήρωσαν ἀντὶ αὐτοῦ. Ἦτοι διὰ τοὺς στίχους 13 - 15 τὸ νόημα τῆς ἐπιγραφῆς θὰ εἶναι τοῦτο : Ὁ Ἴσοκλῆς, ὁ Σμικρίων καὶ ὁ Φιλιστιδῆς ἐπλήρωσαν ἀντὶ τοῦ Ἴσοτιμίδου Σμικρίου.

Τείνω νὰ πιστεύσω ὅτι ὁ κατάλογος οὗτος περιέχει ὀνόματα Ἀθμονέων, οἵτινες εἰσήνεγκον χρηματικὸν τι ποσόν πρὸς κάλυψιν ἀνάγκης τινὸς τοῦ δήμου των.

Ἦτος ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι παρὰ τὰ ὀνόματα τῶν εἰσηνεγκόντων δὲν ἀναγράφεται τὸ εἰσηνεχθὲν ποσόν, θὰ πρέπη νὰ εἰκάσωμεν ὅτι τὸ ποσόν τοῦτο ἦτο τὸ αὐτὸ δι' ὄλους τοὺς δημότας.

Ἐκ τῆς γραφῆς καὶ τῶν προσωπογραφικῶν συσχετισμῶν δυνάμεθα νὰ θέσωμεν τὴν ἐπιγραφὴν εἰς τοὺς μετὰ τὸ 403 π. Χ. χρόνους· πάντως δὲν εἶναι νεώτερα τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

Τολμηρότερος ἐμοῦ θὰ ἠδύνατο νὰ εἰκάσῃ ὅτι οἱ Ἀθμονεῖς πρὸς ἐπανόρθωσιν ζημιῶν ἐπενεχθεισῶν εἰς οἰκοδομήματα ἢ ἄλλα πράγματα τοῦ δήμου κατὰ τὴν διάρκειαν ἰδίως τῶν τελευταίων ἐτῶν τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου ἐπέβαλον ὑποχρεωτικὴν εἰσφορὰν εἰς ὄλους τοὺς δημότας, τὴν αὐτὴν κατὰ ποσόν.

#### ΠΙΝΑΞ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΕΠΙΓΡΑΦΗΣ

- 1 Ἀγαθαρχίδης Εὐφόρβου, στίχ. 11
- 2 Ἀδειςτος, πατήρ τοῦ Ἀρίστωνος
- 3 Αἰσχύλος, πατήρ τοῦ Ἀνδρωνος

1. Πρβλ. καὶ τοὺς ἐν IG, II<sup>2</sup>, 2332, 2333, 2334, 2335 καταλόγους ἐπιδόσεων, ἐνθα μαρτυρεῖται ἡ τοιαύτη χρῆσις τῆς ὑπὲρ.

- 4 Αίχμοκλείδης, πατήρ τοῦ Φιλέου  
 5 Ἀκέσανδρος, πατήρ τοῦ Εἰθυδήμου  
     καὶ τοῦ Εἰθυδίου  
 6 Ἀμεινίας Θεοδώρου (II), στίχ. 34  
 7 Ἄνδρων Αἰσχύλου, στίχ. 31  
 8 Ἀντίδωρος Ἐργοτέλους, στίχ. 12  
 9 Ἀπολλόδωρος, πατήρ τοῦ Καλλίου  
 10 Ἀρίστων Ἀδείστου, στίχ. 33  
 11 Ἀρχέστρατος, πατήρ τοῦ Ἱεροκλέους  
 12 Δερκυλίδης Δερκύλου, στίχ. 26  
 13 Δερκύλος, πατήρ τοῦ Δερκυλίδου  
 14 Δημήτριος, πατήρ τοῦ Φαλάνθου  
 15 Διόδωτος Δίωνος, στίχ. 36  
 16 Δίων, πατήρ τοῦ Διοδότου  
 17 Ἐργοτέλης, πατήρ τοῦ Ἀντιδώρου  
 18 Εἰδημος, πατήρ τοῦ Εἰδημίδου  
 19 Εἰδημίδης Εἰδήμου, στίχ. 7  
 20 Εἰδράμων Παρμονίδου, στίχ. 19  
 21 Εἰθύδημος Ἀκεσάνδρου, στίχ. 16  
 22 Εἰθύδικος Ἀκεσάνδρου, στίχ. 4  
 23 Εἰκλείδης (I), πατήρ τοῦ Εἰκλείδου (II)  
 24 Εἰκλείδης (II) Εἰκλείδου (I), στίχ. 32  
 25 Εἰξιθεὸς Καλλίου, στίχ. 25  
 26 Εἰτροπος Κολοιοῦ, στίχ. 5  
 27 Εἰτυχος, πατήρ τοῦ Κτήσωνος  
 28 Εἰφορβος, πατήρ τοῦ Ἀγαθαρχίδου  
 29 Θεόδωρος (I), πατήρ τοῦ Θουγείτωνος (I)  
 30 Θεόδωρος (II), πατήρ τοῦ Θουγείτωνος (II)  
     καὶ τοῦ Ἀμεινίου  
 31 Θουγείτων (I) Θεοδώρου (I), στίχ. 6  
 32 Θουγείτων (II) Θεοδώρου (II), στίχ. 35  
 33 Θρασυκλῆς Θρασύλλου, στίχ. 3  
 34 Θρασύλλος, πατήρ τοῦ Θρασυκλέους  
 35 Ἱεροκλῆς Ἀρχεστράτου, στίχ. 30  
 36 Ἱσοκλῆς, στίχ. 15  
 37 Ἱσοτιμίδης Σμικρίου, στίχ. 13  
 38 Καλλίας, πατήρ τοῦ Εἰξιθέου  
 39 Καλλίας, πατήρ τοῦ Λυσιμαχίδου  
 40 Καλλίας Ἀπολλοδώρου, στίχ. 22  
 41 Κόθων, πατήρ τοῦ Πιστίου  
 42 Κολλυτίδης Μηδιμάχου, στίχ. 24  
 43 Κολοίως, πατήρ τοῦ Εἰτροπού  
 44 Κτήσων Εἰτόχου, στίχ. 28  
 45 Λυσιμαχίδης Καλλίου, στίχ. 29  
 46 Μηδιμάχος, πατήρ τοῦ Κολλυτίδου

- 47 *Μνησίμαχος ΣΑΛΑΙΠΩΝΟΣ, στίχ. 20*  
 48 *Ναυσίστρατος Στρόμβωνος, στίχ. 23*  
 49 *΄Ονάσας, πατήρ τοῦ ΄Ονησίππου*  
 50 *΄Ονήσιππος ΄Ονάσαντος, στίχ. 8*  
 51 *Παρμονίδης, πατήρ τοῦ Εὐδράμωνος*  
 52 *Πιστίας, πατήρ τοῦ Πιστοκλέους*  
 53 *Πιστίας Κόθωνος, στίχ. 27*  
 54 *Πιστοκλῆς Πιστίου, στίχ. 21*  
 55 *Πρωτίας, πατήρ τοῦ Πρωτομάχου*  
 56 *Πρωτόμαχος Πρωτίου, στίχ. 18*  
 57 *Πυρρίας, πατήρ τοῦ Χαιρία*  
 58 *ΣΑΛΑΙΠΩΝΟΣ (γεν.), πατήρ τοῦ Μνησιμάχου*  
 59 *Σμικρίας, πατήρ τοῦ ΄Ισοτιμίδου*  
 60 *Σμικρίων, στίχ. 15*  
 61 *Στρόμβων, πατήρ τοῦ Ναυσιστράτου*  
 62 *Σωσίβιος Σωσιμένους, στίχ. 37*  
 63 *Σωσιμένης, πατήρ τοῦ Σωσιβίου*  
 64 *Φάλανθος Δημητρίου, στίχ. 10*  
 65 *Φιλέας Αἰχμοκλείδου, στίχ. 9*  
 66 *Φιλιστίδης, στίχ. 15*  
 67 *Χαιρίας Πυρρίου, στίχ. 17*

## ΑΦΙΔΝΩΝ

Ἄνω ἀριστερόν ἤμισυ ἐπιτυμβίου στήλης μετ' ἀνθεμίου, λευκοῦ μαρμάρου, ἀποκεκρουμένον καὶ ἐλλιπές ἄνω, κάτω καὶ δεξιὰ. Ὑπὸ τὸ ἀνθέμιον καὶ κάτω τοῦ σφωμένου ἐνὸς ρόδακος φέρεται κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων ὕψους 0,017 ἢ ἐπιγραφὴ :

*Ἄγαθόκρι[ος] | [··] ρ [··] ιοσ[ - - ] 4ου αἰ. π.Χ.*

Ἡ στήλη ἔχει ἐντειχισθῆ μετ' ὀριζόντιον τὸν κύριον ἄξονα αὐτῆς ὡς οἰκοδομικὸν ὕλικὸν παραστάδος θύρας οἰκίας τοῦ χωρίου Ἀφίδναι (= Κιούρκα). Ἐκδίδεται κατ' ἀπόγραφον καὶ περιγραφὴν τοῦ Ἰωάννου Ν. Κουμανούδη.

## ΕΛΕΥΣΙΝΟΣ

1. Τεμάχιον βάρου ἀναθήματος ἡμηττίου μαρμάρου ἀποκεκρουμένον καὶ ἐλλιπές δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ὕψους 0,125 (σφζ. ;), πλάτους (σφζ.) 0,175 καὶ πάχους (σφζ.) 0,18· ἐν τῇ κάτω ἐπιφανείᾳ τοῦ βάρου ὑπάρχουσιν ἴχνη παραλληλογράμμου τόρμου βάρους 0,065. Ἐπὶ τῆς προσθίας ἐπιφανείας φέρεται διὰ γραμμάτων ὕψους α) 1ος στίχος 0,014 β) οἱ λοιποὶ στίχοι ± 0,01, διάστιχ. 0,007 ἢ ἐπιγραφὴ :

Μὴ στοιχηδόν.

— — ἀνέθε]σαν Δή[μητρι καὶ Κόρη]  
 [ἐκ Κο]ίλης — — — —  
 3 — — — — ]ς Νεοκλείδου — — — —  
 — — — — ΔΗΜ ~ ΠΙΟΣ — — — —  
 — — — — Θεολλίδου — — — —  
 6 — — — — Μυρωνίδου — — — —



## Παρατηρήσεις

Τὸ συλλογικὸν τοῦτο ἀνάθημα εἰς τὴν Δήμητρα καὶ τὴν Κόρην, οὐδὲν εἶδος δὲν εἶναι σαφές, παρέχει ἀπὸ τοῦ δευτέρου στίχου καὶ ἐξῆς δημότας Ἀθηναίους ἐκ Κοίλης. Δὲν δύναται νὰ γνωρίζω ἂν πρέπει ἡ ἐπιγραφή νὰ θεωρηθῆ ἀνάθημα τῆς Ἴπποθωντίδος φυλῆς, ἐφ' ὅσον οἱ ἐκ Κοίλης δημόται ἀνήκουσιν εἰς τὴν τριττὴν τοῦ ἄστεως τῆς φυλῆς αὐτῆς, ἢ νὰ ὑποθέσω ἄλλο τι.

Ἡ ἐπιγραφή ὡς ἐκ τοῦ σχήματος τῶν γραμμάτων φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι παλαιότερα τῶν μέσων τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος.

Στίχ. 3: ——— ]<sub>ς</sub> Νεοκλείδου· ἄγνωστος ἡμῖν ἄλλοθεν.

Στίχ. 4: ΔΗΜ<sup>Α</sup> ΠΙΟΣ· ἀναγνωστέον Δήμωνος, Φιλήμονος καὶ εἶ τι ἄλλο.

Στίχ. 5: Θεολλίδου· τὸ ὄνομα δὲν μοι εἶναι γνωστὸν ἄλλοθεν ἀλλὰ πρέπει νὰ συσχετισθῆ πρὸς τὸ Θεόλλος (Pros. Att. 6952).

Στίχ. 6: ——— ] Μυρωνίδου[υ]· οὗτος κατὰ πᾶσαν πιθανότητα πρέπει νὰ ἀνήκῃ εἰς τὴν οἰκογένειαν τοῦ διασήμου Ἀρχίνου τοῦ ἐκ Κοίλης (Pros. Att. 2526), ὅστις ἔσχεν υἱὸν καλούμενον Μυρωνίδην<sup>2</sup>. Νομίζω ὅτι οἱ χρόνοι τῆς ἐπιγραφῆς ἐπιτρέπουν νὰ ταυτίσωμεν τὸν ἐν τῇ ἡμετέρᾳ ἐπιγραφῇ Μυρωνίδην πρὸς τὸν υἱὸν τοῦ Ἀρχίνου.

2. Ἐπιτύμβιον κίονιον πεντεληκοῦ μαρμάρου ἀκέραιον, διαμ. ἄνω 0,165, ὕψους 0,565 φέρων διὰ γραμμάτων ὕψους 0,008 (τὸ Ο) — 0,02 (τὸ Κ) τὴν ἐπιγραφὴν :

Δημόστρατος / Δημοκύδου / Παιανιεύς 3ου αἰ. π.Χ.

Ἀνευρέθη εἰς τὸν κατεδαφισθέντα μεσαιωνικὸν πύργον Ἐλευσίνος καὶ μετεφέρθη εἰς τὸ αὐτόθι Μουσεῖον.

3. Τεμάχιον κίονος ἀρραβδώτου ἑλλιποῦς κατὰ τὴν διάμετρον, πεντεληκοῦ μαρμάρου, ὕψους 0,185 καὶ διαμέτρου (ἄνω σφζ.) 0,09. Ἐπὶ τῆς ἄνω ἐπιφανείας ὑπάρχει ἀναθύρωσις 0,02· ἐπὶ τῆς κυρτῆς ἐπιφανείας φέρεται διὰ γραμμάτων ὕψους 0,016 (τὸ Ο) — 0,02 (τὸ Σ), διάστιχον 0,013 ἢ ἐπιγραφή :

	— — — — — ρίδου — — — — —	
	— — — — — ΛΟΠΑ — — — — —	
3	— — — — — Ἐλε. Εῦ — — — — —	Τέλη 2ου αἰ. μ.Χ.
	— — — — — Μο]σχίωνος — — — — —	
	— — — — — τίας Μ — — — — —	
6	— — — — — Δήμητρι]καὶ Κόρ[η — — — — —	

Ἡ ἐπιγραφή πιθανῶς προέρχεται ἐκ τοῦ κατεδαφισθέντος μεσαιωνικοῦ πύργου Ἐλευσίνος καὶ νῦν εὑρίσκεται ἐν τῷ Μουσεῖῳ Ἐλευσίνος.

Πρόκειται περὶ συλλογικοῦ ἀναθήματος εἰς τὴν Δήμητρα καὶ τὴν Κόρην, ὡς προκύπτει ἐκ τοῦ ἔκτου στίχου. Ἀναγράφονται οἱ ἀναθέται μετὰ τῶν πατρωνύμων καὶ τῶν δημοτικῶν αὐτῶν· οὕτως ἐν τῷ 3ῳ στίχῳ ἔχομεν ἓνα δημότην ἐξ Ἐλευσίνος : [(ὄνομα, πατρώνυμον) ] Ἐλε(υσίνιος), Εῦ — — — — —

Ὁ ἀκρωτηριασμός τῆς ἐπιγραφῆς δὲν ἐπιτρέπει νὰ ἐξαγάγωμεν πλείονα συμπεράσματα περὶ αὐτῆς καὶ τῶν ἀναγραφομένων προσώπων.

2. Δημοσθ. «κατὰ Τιμοκράτους» 135 : «καὶ Μυρωνίδης ὁ Ἀρχίνου, υἱὸς τοῦ καταλαβόντος Φυλῆν...» Παρὰ Πλουτ., Σωκρ. δαιμ. 1, μαρτυροῦνται «Ἀρχίνου παῖδες».

## ΧΑΛΑΝΔΡΙΟΥ

Ἐπιτύμβιον κίονιον λευκοφαίου ἀσβεστολίθου ἀποκεκρουμένον ἄνω, ὕψους 0,72 καὶ διαμ. (κάτω) 0,20, φέρον διὰ γραμμάτων ὕψους  $\pm 0,025$  τὴν ἐπιγραφὴν

*Μηνά[κων  
Μηνάκων[τος 1ου/2ου αἰ. μ.Χ.  
χρηστός*

Εἶδον τὴν ἐπιγραφὴν πρὸ τοῦ ἱεροῦ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγ. Νικολάου καὶ Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης ἐν Χαλανδρίῳ. Μετεφέρθη εἰς τὰ γραφεῖα τῆς Β' Ἐφορείας Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων Ἀττικῆς.

## Β' ΩΡΩΠΟΥ

1. Ἐπιτύμβιος στήλη μετ' ἀετώματος ὕψους 0,76, πλάτους 0,41 καὶ πάχους 0,08. Ἐπὶ ταύτης φέρεται διὰ γραμμάτων ὕψους  $\pm 0,018$  ἡ ἐπιγραφὴ :

*Δημήτριος ) ΠΑ////////// 3ου αἰ. μ.Χ. (;)  
ΤΛΔΗC ὁ καὶ Εὔκολ[ος]*

Ἡ στήλη ἀπέκειτο πρὸ ἐνὸς σταύλου τοῦ χωρίου Σκάλα Ὠρωποῦ, ἐκδίδεται δὲ κατ' ἀπόγραφον Ἰωάννου Ν. Κουμανούδη.

Πιθανῶς δυνάμεθα νὰ ἀποκαταστήσωμεν τὴν ἐπιγραφὴν οὕτως :

*Δημήτριος ) (Πα)[μβω]  
τ(ά)δης ὁ καὶ Εὔκολ[ος]*

2. Ἐπιτύμβιος στήλη ἄνευ ἀετώματος ἐκ λευκοῦ πεντεληκοῦ μαρμάρου ὕψους 0,55 πλάτους (ἄνω ὑπὸ τὴν στέψιν) 0,25 — 0,27 (κάτω) καὶ 0,085. Ἐπὶ ταύτης φέρεται διὰ γραμμάτων ὕψους 0,022 ἐπιμελῶς κεχαραγμένη ἡ ἐπιγραφὴ :

*Ὀλυμπιόδωρος 3ου αἰ. π.Χ. (;)  
υυ  
Φηγα<sup>υυ</sup> ιεύς*

Ὁ Φηγαιεύς οὗτος δὲν μοι εἶναι γνωστός ἄλλοθεν.

Ἡ στήλη εὑρέθη μεταξὺ τῶν ἐρειπίων τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἐν Ὠρωπῷ, δημοσιεύεται δὲ κατὰ περιγραφὴν καὶ ἀπόγραφον Ἰωάννου Ν. Κουμανούδη.

## Γ' ΑΙΛΗΨΟΥ

1. Βάθρον λευκοφαίου λίθου, ὕψους 1,17, πλ. (ἄνω) 0,78 καὶ πάχους  $\pm 0,65$ , ἐλλιπὲς κατὰ τὴν κάτω δεξιὰν γωνίαν. Τὴν προσθίαν καὶ τὰς δύο πλαγίας ὄψεις, ἄνω καὶ κάτω, κοσμεῖ κυμάτιον. Ἡ ὀπισθία ὄψις ἦτο ἐπίπεδος καὶ πιθανῶς ἀδρομερῶς εἰργασμένη, διότι φαίνεται ὅτι τὸ βάθρον ἐφήπτετο τοίχου.

Ἐπὶ τῆς ἄνω ἐπιφανείας φέρονται ἕξ μικροὶ κυκλικοὶ τορμίσκοι, δι' ὧν προσηλοῦτο χαλκοῦς ἀνδριάς.

Ἐπὶ τῆς προσθίας ἐπιφανείας τοῦ βάθρου καὶ συγκεκριμένως κάτωθεν τοῦ κυματίου, φέρεται ἐπιμελῶς κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων ὕψους  $\pm 0,036$ , διάστιχον  $\pm 0,025$  ἡ ἐπιγραφὴ (Πί ν. 53 α) :

*Τι. Κλαύδιον Ἀσιατικὸν*  
*Τι. Κλαύδιος Ἀσιατικός,*  
 3            *ὁ πατήρ,*  
               *καὶ Κλαυδία Ἰταλική*  
               *τὸν ἔκγονον*  
 6            *δόγματι βουλῆς*  
               <sup>υ</sup>  
               *καὶ δήμου.*

### Παρατηρήσεις

ἌΟ τιμώμενος *Τι(βέριος) Κλαύδιος Ἀσιατικός*, ὁ πατήρ του *Τι(βέριος) Κλαύδιος Ἀσιατικός*, καὶ ἡ *Κλαυδία Ἰταλική*, ἥτις κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἶναι ἡ μήτηρ τοῦ τιμωμένου, δὲν μοῦ εἶναι γνωστοὶ ἐξ ἄλλων ἐπιγραφικῶν κειμένων ἐξ Εὐβοίας<sup>3</sup>.

Ἡ ἐπιγραφή πρέπει νὰ τεθῆ μετὰ τὰ μέσα πιθανῶς τοῦ 1ου αἰ. μ. Χ.

2. Βάθρον λευκοφαίου λίθου ὕψους 1,325, πλάτους 0,60 καὶ πάχους 0,525.

Τὴν προσθίαν καὶ τὰς δύο πλαγίας ὄψεις, ἄνω καὶ κάτω, κοσμεῖ κυμάτιον.

Ἡ ὀπισθία ὄψις εἶναι ἐπίπεδος καὶ ἀδρομερῶς εἰργασμένη, διότι φαίνεται ὅτι τὸ βάθρον ἐφήπτετο τοίχου.

Ἐπὶ τῆς ἄνω ἐπιφανείας τοῦ βάθρου φέρονται δύο μικροὶ κυκλικοὶ τόρμοι, δι' ὧν προσηλοῦντο οἱ πόδες χαλκοῦ ἀνδριάντος.

Ἐπὶ τῆς προσθίας ἐπιφανείας φέρεται ἐπιμελῶς κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων α) ὕψους  $\pm 0,05$  ( ἐπὶ τοῦ κυματίου ) β) ὕψους  $\pm 0,025$  ( κάτωθεν τοῦ κυματίου ) ἡ ἐπιγραφή ( Πί ν. 53 β ) :

α)                             $\Psi$              $B$              $K$              $\Delta$

β)                            *Ἡ κρατίστη Φλ. Φιλείνα,*  
                               *θυγάτηρ τῶν λαμπροτάτων*  
 3                            *ὄπατικῶν Φλαβίων Φιλείνου*  
                               *καὶ Ἀμφικλείας, Μάρκον υ*  
                               *Ἀδρήλιον Ὀλυμπιόδωρον,*  
 6                            *ἔκγονον Ἰπποδρόμου, τὸν*  
                               *πάντα ἐν πᾶσιν ἄριστον, τὸν*  
                               *γλυκύτετον καὶ σεμνότατον*  
 9                            *ἄνδρα, κατὰ τὸ τῆς ἰερωτάτης*  
                               *βουλῆς καὶ τοῦ σεμνοτάτου*  
                               *δήμου ψήφισμα τῆς Ἑστι-*  
 12                            *εῶν πόλεως.*

3. Κλαυδία Ἰταλική μαρτυρεῖται ἐν IG, XII 9, 1145 ( Χαλκίς ) : « Τιβ (έριος) Κλαύδιος Δημόνικος καὶ Κλαυδία Ἰταλική, Τιβ (έριον) Κλαύδιον Δημόνικον, τὸν ἑαυτῶν υἱόν ». Αὕτη δὲν νομίζω ὅτι δύναται νὰ ταυτισθῆ πρὸς τὴν ἐνταῦθα παρεχομένην τὸ πρῶτον Κλαυδίαν Ἰταλικὴν λόγῳ διαφορᾶς ὀνόματος συζύγου.

**Παρατηρήσεις**

Ἐπί κεφαλῆς τῆς ἐπιγραφῆς ἀναγνωστέον:

Ψ(ηφίσματι) Β(ουλῆς) Κ(αί) Δ(ήμου) (φύλλον κισσοῦ).

Εἰς τοὺς στίχους 2, 4, 5, καὶ 6 διὰ τὴν στενότητα τοῦ χώρου ὁ χαρακτήρας ἔχει χαράξει τὸ τελευταῖον γράμμα ἐντὸς τοῦ προτελευταίου. Εἰς τὸν 2ον στίχον ἔχει χαράξει τὸ τελευταῖον γράμμα ὑπεράνω τοῦ προτελευταίου.

Ἡ ἐπιγραφή μᾶς γνωρίζει πέντε πρόσωπα, ἀνήκοντα εἰς δύο οἰκογενεῖας :

Φλ. Φιλῆϊνος	~	Ἀμφίκλεια
		Ἴπποδρομος
Φλ. Φιλείνα	~	Μ. Ἀδρ. Ὀλυμπιόδωρος

Ἐκ τῶν προσώπων τούτων ὁ Φλάβιος Φιλῆϊνος εἶναι γνωστός ἐξ ἐπιγραφῆς Θεσπιῶν : *Τί(τον) Φλ(άουιον) Φιλῆϊνον, τὸν κράτιστον ταμιεύσαντα Ἀσίας, τριβούνον, πράιτορα, πρεσβεύσαντα Κύπρον, ἀνθυπεύσαντα Λυκίας Πανφυλίας, ἢ πατρὶς τὸν εὐεργέτην* (Ὀλίγον μετὰ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. μ. Χ., IG, VII, 1866)<sup>4</sup>.

Ὡς προκύπτει ἐκ τῆς θεσπικῆς ἐπιγραφῆς, ὁ *Τ. Φλ. Φιλῆϊνος* ὑπῆρξε πολίτης τῆς πόλεως αὐτῆς. Οὕτως ἡ ἐπιγραφή γνωρίζει ἡμῖν τρεῖς Θεσπιεῖς, ἦτοι τὸν (*Τίτον*) *Φλ(άουιον) Φιλῆϊνον*, τὴν σύζυγον αὐτοῦ Ἀμφίκλειαν καὶ τὴν θυγατέρα αὐτῶν *Φλ. Φιλείναν*.

Οὐδὲν γνωρίζω περὶ τῆς καταγωγῆς τοῦ *Μ. Ἀδρ. Ὀλυμπιόδωρου* καὶ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ *Ἴπποδρόμου*.

Λόγῳ τοῦ προσωπογραφικοῦ συσχετισμοῦ, δι' ὃν ἐγένετο λόγος ἀνωτέρω, δυνάμεθα νὰ χρονολογήσωμεν τὴν ἐπιγραφὴν εἰς τὸ α' ἡμισυ τοῦ 3ου αἰ. μ. Χ.

Αἱ δύο αὐταὶ ἐπιγραφαὶ εὐρέθησαν ἐν Αἰδηψῷ τὴν 24ην Ἰουνίου 1964 εἰς οἰκόπεδον ἰδιοκτησίας Γ. Ἰωαννίδου καὶ Σ. Μουγγρίδη, εἰς τὸ 20ὸν οἰκοδομικὸν τετράγωνον τῆς πόλεως κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν ἐκσκαφῶν. Φαίνεται ὅτι ἔκειντο κατὰ χώραν ἐντὸς τοῦ περιβόλου ἱεροῦ τιнос. Μετ' αὐτῶν εὐρέθησαν καὶ τινα μέλη ἀρχιτεκτονικὰ καὶ ἐφθαρμένον ἀνάγλυφον, ἐφ' οὗ διέκρινα λεοντήν. Ἐπειδὴ ὁ τόπος πρόκειται νὰ ἐρευνηθῆ ὑπὸ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, δὲν κρίνω σκόπιμον νὰ προτρέξω ἐκφέρων γνώμας καὶ περιορίζομαι εἰς ἀπλὴν παρουσίαν τῶν εὑρεθεισῶν ἐπιγραφῶν εὐχαριστῶν θερμῶς καὶ ἀπὸ τῆς θέσεως ταύτης τὸν φίλον ἐπιμελητὴν ἀρχαιοτήτων Κ. Δαβάραν διὰ τὴν παραχώρησιν τῆς δημοσιεύσεώς των.

**Δ' ΣΠΑΡΤΗΣ**

Εἰς τὸ χωρίον Ἄη - Γιάννης Σπάρτης, εἰς τὸ δάπεδον τῆς ἐκκλησίας τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ὑπάρχει ἡ κάτωθι ἐπιγραφή ἐπὶ ἐπιτυμβίου στήλης :

*Νυμφόδοτε*  
*χαῖρε·*                      3ου αἰ. μ.Χ.  
*ἔτη βιώσας*  
*κη'.*

Ἐκδίδεται κατὰ περιγραφὴν καὶ ἀπόγραφον Ἰωάννου Ν. Κουμανούδη.

4. Ἴδὲ τὸ στέμμα τῆς οἰκογενεῖας ταύτης ἐν IG, VII, 1830.

## Ε' ΘΗΒΩΝ

Τὸ θέρος τοῦ ἔτους 1961, κατὰ τὴν κατασκευὴν μεγάλης ἀποστραγγιστικῆς αὐλακός (Πί ν. 53δ) εἰς θέσιν «Καναπίτσα» βορείως τῆς πόλεως τῶν Θηβῶν, ὁ μηχανικὸς ἐκσκαφεὺς ἔφερον εἰς φῶς ἠκρωτηριασμένον ἄγαλμα λέοντος μήκους σφζομένου  $\pm 2,50$  μ., τοῦ ὁποίου ἔλλείπουσιν οἱ πόδες, ἢ οὐρὰ καὶ ἢ ποτὲ ἔνθετος κεφαλὴ. Ὁ λέων εὐρίσκετο πλησίον μεγάλου βάρθρου ἐκ λαξευτῶν πωρολίθων, ἐπὶ τοῦ ὁποίου φαίνεται ὅτι ἀρχικῶς ἴστατο. Τὸ βάρθρον τοῦτο, ὡς ἐπληροφορήθην, κατεστράφη, τὸ δὲ ἄγαλμα τοῦ λέοντος (Πί ν. 53γ) μετεφέρθη ὑπὸ τῶν ὑδάτων μακρὰν τοῦ τόπου εὐρέσεώς του.

Νομίζω ὅτι τὸ μνημεῖον τοῦτο ἔχει ἐξαιρετικὴν σπουδαιότητα διὰ τὴν θηβαϊκὴν ἱστορίαν καὶ ἀρχαιολογίαν. Ἐπὶ τοῦ στήθους τοῦ λέοντος φέρεται ἐπιμελῶς κεχαραγμένη διὰ γραμμάτων ὕψους 0,06 (τὸ F καὶ τὸ A) 0,065 (τὸ T καὶ τὸ I) καὶ 0,075 (τὸ Σ) ἢ ἐπιγραφὴ ΦΑΣΤΙΑΣ (= Ἀστίας), τῆς ὁποίας θὰ καταδείξω τὴν σπουδαιότητα, ἀφοῦ προηγουμένως ἐξετάσω τὸ μνημεῖον αὐτὸ καθ' αὐτό.

Ἀγάλματα λέοντων χρησιμοποιοῦνται ὑπὸ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ὡς σήματα εἰς τάφους ἀνδρῶν ἐπιφανῶν καὶ ἀνδρῶν θανόντων ἐν πολέμῳ. Ὁ γενναίως πολεμῶν παρομοιάζεται ὑπὸ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων πρὸς λέοντα.

Ὁ Ἀριστοφάνης, Εἰρήνη, στίχ. 1189, ὁμιλῶν περὶ δειλῶν λέγει :

*οἴκοι μὲν λέοντες, ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκες.*

Σκοπὸς μου δὲν εἶναι νὰ συγκεντρώσω πάντα τὰ χωρία τῶν ἀρχαίων συγγραφέων, τὰ σχετικὰ πρὸς τὴν ἀντίληψιν αὐτὴν, διότι τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα μαρτυροῦν σαφῶς περὶ αὐτῆς.

Τὸ παλαιότερον παράδειγμα λέοντος λιθίνου ἰδρυμένου ἐπὶ τοῦ τάφου ἀνδρὸς ἐπιφανοῦς πεσόντος ἐν πολέμῳ εἶναι τὸ τοῦ Σπαρτιάτου βασιλέως Λεωνίδου ἐν Θερμοπύλαις, συμφώνως πρὸς τὴν μαρτυρίαν τοῦ Ἡροδότου VIII, 225 : «ὁ δὲ κολωνός ἐστὶ ἐν τῇ ἐσόδῳ, ὅπου νῦν ὁ λίθινος λέων ἔστηκε ἐπὶ Λεωνίδῃ».

Ἄλλο δεῖγμα παρομοίου μνημείου εἶναι ὁ λέων τῆς Χαιρωνείας, τὸν ὁποῖον ἰδρύσαντο οἱ Θηβαῖοι εἰς μνήμην τῶν αὐτόθι πεσόντων Θηβαίων ἐν τῇ ὁμωνύμῳ μάχῃ κατὰ τὸ 338 π. Χ.

Ἔτερον δεῖγμα ὁ λέων τῆς Ἀμφιπόλεως<sup>5</sup>.

Τὰ τρία ταῦτα ἐπιφανῆ καὶ γνωστὰ εἰς ὅλους παραδείγματα δεικνύουν σαφῶς τὴν ταφικὴν χρῆσιν τῶν ἀγαλμάτων τῶν λέοντων παρ' ἀρχαίοις.

Ἐν Βοιωτίᾳ τὸ ἔθιμον ἦτο λίαν διαδεδομένον. Τὸ Μουσεῖον τῶν Θηβῶν κατέχει ἀριθμὸν τινα τοιούτων ἀγαλμάτων, ἀλλὰ καὶ αἱ ἀνασκαφαὶ ἔφερον εἰς φῶς τὸ πολυάνδριον τῶν Θεσπιῶν, ἦτοι τάφον δημόσιον Θεσπιέων θανόντων ἐν πολέμῳ, ὅστις ἐκοσμεῖτο δι' ἀγάλματος λέοντος.

Πρέπει νὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ λέων τῶν Θηβῶν εἶναι καὶ αὐτὸς ἐπιτύμβιον μνημεῖον ἀνδρὸς ἐπιφανοῦς θανόντος ἐν πολέμῳ.

Συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφὴν τὸ ἄγαλμα πρέπει νὰ ἔχη γίνῃ περὶ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. π. Χ. καὶ πάντως ἀποκλείεται νὰ εἶναι νεώτερον τοῦ 335 π.Χ., ὅτε ἡ πόλις τῶν Θηβῶν κατελήφθη καὶ κατεστράφη ὑπὸ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου.

Πρέπει νὰ εἰκάσωμεν ὅτι ὁ Φαστίας, ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ ὁποίου εἶχεν ἰδρυθῆ ὁ λίθινος λέων τῶν Θηβῶν, ἦτο πρόσωπον ἐπιφανὲς τῆς ἐποχῆς τῆς ἀκμῆς τῶν Θηβῶν, ἦτοι 379 - 338 π. Χ.

5. Broneer, The lion monument at Amphipolis, 1941.

Ἐκ τῆς περιόδου ταύτης εἶναι γνωστοὶ διάφοροι Θηβαῖοι, οἵτινες ἔφερον τὸ ὄνομα *Φαστίας*. Μεταξὺ αὐτῶν διακρίνομεν τὸν βοιωτάρχη *ΦΑΣΤ*. ἦτοι *Φαστι(αν)*, ὅστις ὑπῆρξεν ὑπεύθυνος τῆς κοπῆς Θηβαϊκῶν νομισμάτων<sup>6</sup> τῆς περιόδου 379 - 338 π. Χ., καὶ τὸν ὁποῖον δυνάμεθα νὰ ταυτίσωμεν ἄνευ δυσκολίας πρὸς τὸν *Φαστίαν* τῆς νῦν δημοσιευομένης ἐπιγραφῆς.

Κατόπιν τούτων τὸ εὔρημα τοῦ λέοντος τῶν Θηβῶν ἀποκτᾶ ἰδιόζουσαν σημασίαν.

1ον Ἀναγνωρίζεται ὅτι ἦτο τὸ ἐπιτύμβιον σῆμα τοῦ τάφου τοῦ Θηβαίου Βοιωτάρχου Ἀστίου καὶ χρονολογεῖται εἰς τοὺς μεταξὺ 379 - 338 π. Χ. χρόνους.

2ον Ἐξάγεται ὅτι ὁ Ἀστίας κατὰ πᾶσαν πιθανότητα θανὼν ἐν πολέμῳ ἔτυχε ταφῆς δημοσίᾳ ἐν πολυανδρίῳ<sup>7</sup>.

3ον Ὑπάρχει μεγάλη πιθανότης ὁ λέων τῶν Θηβῶν νὰ ὀρίζῃ τὴν περιοχὴν τοῦ δημοσίου σήματος τῆς πόλεως καὶ ὑπάρχει μεγάλη πιθανότης, ἂν γίνουν ἐκεῖ ἀνασκαφαί, νὰ ἀποκαλυφθοῦν τὰ ἅγια τῶν ἁγίων τῆς ἱστορικῆς αὐτῆς πόλεως.

### Σημείωσις

Στοιχεῖα τῆς παρουσίας ἐργασίας ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Μ. Παρασκευαΐδη, ἐν τῇ ἐφημερίδι «Ἡ Καθημερινή» τῆς 8ης Ἰανουαρίου 1965. Ἀνεγράφετο ἐκεῖ ὅτι ὁ λέων ἐπρόκειτο νὰ μεταφερθῇ ὑπὸ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας εἰς τὸ Μουσεῖον τῶν Θηβῶν. Ἦδη χάρις εἰς τὰς φροντίδας τῆς Κας Εὔης Στασινοπούλου — Τουλούπα, εἰς τὴν ὁποίαν αἱ βοιωτικαὶ ἀρχαιοτῆτες πολλὰ ὀφείλουν, ἡ μεταφορὰ ἐξετελέσθη.

### Σ' ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΕΙΣ ΕΚΔΕΔΟΜΕΝΑΣ ΕΠΙΓΡΑΦΑΣ

1. Εἰς IG, Π<sup>2</sup>, 2839.

Ἐνταῦθα, στίχ. 3 - 5, φέρονται τὰ κάτωθι :

Στοιχ. 27

Ol. 114, 3	τῆς [A]
a. 322	[ἰγνίδος? φυλῆς ἐπὶ Φιλ]οκλέος ἄ[ρχ]
	[οντος]

V. 4 ἐπὶ *Φιλοκλέος*: De hac scriptura etiam sub finem saeculi quarti obvia cf. n. 1629 (a 325/4) v. 220. 256. 522. 536. 849. 914. Meisterhans<sup>3</sup> 6<sup>22</sup>.

Ἐν τῷ στίχῳ 4 ἀνέγνωμεν σαφῶς *ΥΚΛΕΟΣΑ* καὶ κατὰ συνέπειαν ἢ συμπλήρωσις ἐπὶ *Φιλ]οκλέος* δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ ὀρθή. Ἐξ ἄλλου συμφώνως πρὸς τὸ στοιχηδὸν τῆς ἐπιγραφῆς θὰ ἠδύνατο νὰ συμπληρωθῇ καὶ *Νικ]οκλέος* (ἄρχων ἔτους 302/1).

Ἐκ τῶν ἀρχόντων τῆς τετάρτης ἑκατονταετηρίδος π. Χ. τὸ ἐν τῇ ἐπιγραφῇ *ΥΚΛΕΟΣ* μόνον εἰς *Εὐθ]υκλέος* δύναται νὰ συμπληρωθῇ. Ὁ Εὐθυκλῆς = Pros. Att. 5575) διετε-

6. Head, Hist. Num.<sup>2</sup>, σ. 351 : Hill, Hist. Gr. Coins, σ. 70 : Münsterberg, Num. Zeitschr. 44 (1911) σ. 113.

Πρέπει νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι οἱ ὑπεύθυνοι τῆς κοπῆς βοιωτικῶν καὶ δὴ καὶ θηβαϊκῶν νομισμάτων τῆς περιόδου ταύτης ἦσαν βοιωτάρχαι. Ἐπιφυλάσσομαι νὰ παρουσιάσω πλήρη κατὰλογον ἐπιφανῶν Θηβαίων τῆς περιόδου 379 - 338 π.Χ., οἵτινες ὑπῆρξαν βοιωτάρχαι καὶ τὸ ὄνόματά των φέρονται ἐπὶ νομισμάτων τῆς αὐτῆς περιόδου.

7. Ἐν Θήβαις πολυάνδριον μαρτυρεῖται παρὰ Πausanία, IX 9, 10 : « Πολυάνδριον δὲ οὐ μακρὰν ἀπὸ τῶν πυλῶν ἐστὶ· κείνται δὲ ὀπόσους κατέλαβεν ἀποθανεῖν Ἀλεξάνδρῳ καὶ Μακεδόσιν ἀντιτεταγμένους ». Φαίνεται ὅτι τὸ πολυάνδριον τοῦτο πιθανῶς ἔκειτο παρὰ τὰς Ὀμολωίδας πύλας.

λεσεν ἄρχων κατὰ τὸ ἔτος 398/7· τὸ σχῆμα τῶν γραμμάτων τῆς ἐπιγραφῆς ἐπιτρέπει τὴν ἀναγωγὴν τῆς εἰς τοὺς χρόνους τούτους, οὕτω δὲ καὶ ἡ γραφή -κλέος ἀντὶ -κλέους εἶναι ὁμαλωτάτη.

3. Εἰς IG, II<sup>2</sup>, 8409

Ἐνταῦθα παρέχεται κατὰ συμπλήρωσιν τοῦ Koehler ἢ κάτωθι ἐπιγραφὴ :

Ἄριστομέν[ης]  
Βι[[ο]]θ[[ρ]]ων[ός] (= Βιθυνός) s. IV α.

Περὶ τοῦ στίχου 2 παρατηρεῖται : *ΒΙΘΡΥΝ* litterae tertia et quinta in rasura. Ἡ διόρθωσις φαίνεται μοι τολμηρά· ἡ ἐπιγραφὴ εὑρέθη ἐν τῷ χωρίῳ Σπάτα, ὅπερ κεῖται πλησίον τοῦ δήμου τῶν Ὀτρυνέων λαμβανομένων ὑπ' ὄψιν τῶν φθορῶν τῶν γραμμάτων δυνάμεθα νὰ ἀποκαταστήσωμεν τὸν β' στίχον ὡς ἐξῆς :

*Βίω Ὀ[τ]ρων[εύς]*

Τὸ ὄνομα Βίος μαρτυρεῖται ὡς Ἀττικὸν ἐν Pros. Att. 2852. Οἱ δύο οὗτοι Ὀτρυνεῖς δὲν μοι εἶναι γνωστοὶ ἄλλοθεν.

3. Εἰς IG, II<sup>2</sup>, 9085

Ἐνταῦθα παρέχεται ἡ ἐξῆς ἐπιγραφὴ :

Ἄριστοδίκη  
Κρήτη.

Ὁ J. Kirchner παρατηρεῖ σχετικῶς πρὸς τὸν δεύτερον στίχον : Notandum hoc ethnicum generis fem. insolitum.

Τὸ Κρήτη εἶναι κύριον ὄνομα γυναικός, ὡς ἐν IG, II<sup>2</sup>, 8516 *Κρήτη Ἐφεσία*, καὶ ὄχι ἐθνικόν. Συνεπῶς ἡ ἐπιγραφὴ πρέπει νὰ τεθῆ ἐν «Tituli sepulcrales hominum originis incertae» καὶ νὰ στιχθῆ οὕτω :

Ἄριστοδίκη.  
Κρήτη.

Πρόκειται περὶ δύο κυρίων ὀνομάτων γυναικῶν.

4. Εἰς IG, VII, 2443 β, 10 - 11.

Ἐνταῦθα φέρονται τὰ ἐξῆς :

Ὀνήσιμος [ — — — ]  
κας Ὀνησίμου

Τὸ *κας* τοῦ 11ου στίχου πρέπει νὰ ἀποτελῆ τὴν κατ' ὀνομαστικὴν ἀπόληξιν κυρίου ὀνόματος· τὸ ἀκολουθοῦν Ὀνησίμου μᾶς ἐπιτρέπει νὰ εἰκάσωμεν ὅτι ὁ Ὀνήσιμος τοῦ 10ου στίχου καὶ ὁ — — — ]κας τοῦ 10ου - 11ου ἦσαν ἀδελφοί, τὸ δὲ Ὀνησίμου εἶναι κοινὸν πατρῶνυμον τούτων ὡς ἐν

IG, VII, 2433<sub>1-2</sub> *Φι]φικρατίδας καὶ Ἀγείσιππος*  
*Νο]μεινίω [ — — — ]*

IG, VII, 2444 VI α *Ἀγαθοκλῆς καὶ*  
*Διοκλῆς οἱ Ἀρίστωνος*

Ἐκ τῶν θηβαϊκῶν καὶ ἐν γένει βοιωτικῶν ὀνομάτων τὸ Ἄσ[τ]οκᾶς, μαρτυρούμενον ἐν IG, VII, 2444 I α, 1 θὰ πρέπη νὰ θεωρηθῆ κατάλληλον διὰ τὴν συμπλήρωσιν τοῦ στίχου 10 :

Ἵονῆσιμος [καὶ Ἵαστο]  
κᾶς Ἵονῆσιμου]

5. Εἰς IG, VII, 2444 II.

Ἵενταῦθα φέρεται TE//// 2N<sup>υ</sup> ΛΕΥΚΙΟΣ

Τοῦτο ἀνεγνώσθη οὕτω : Τέ[λ]ων Λευκί(ν)

ἽΗ ὀνομαστικὴ Λεύκιος διορθώθη εἰς γενικὴν, ἐπειδὴ ἡ λέξις ἐθεωρήθη ὡς πατρώνυμον τοῦ Τέ[λ]ων. Πρόκειται περὶ δύο χωριστῶν προσώπων κατ' ὀνομαστικὴν ἄνευ πατρωνύμων, ὡς εἶναι σύνηθες ἐν τῇ ἐπιγραφῇ. ἽΕκδοτέον

Τέ[λ]ων, <sup>υ</sup> Λεύκιος

6. Εἰς IG, VII, 2444 II.

ἽΕπὶ τοῦ λίθου φέρεται συμφώνως πρὸς τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ Lolling ΦΙΑΕ///Ω//// ////

Τοῦτο συνεπληρώθη ὑπὸ τοῦ Dittenberger ὡς ἐξῆς : Φιλε[ίνου(?)]

Συμφώνως πρὸς τὰ σφῶζόμενα γράμματα δυνάμεθα νὰ συμπληρώσωμεν ἄνευ διορθώσεως : Φιλέ[ρ]ω[τος].

7. Εἰς IG, VII, 2444 III.

Συμφώνως πρὸς τὸ ἀπόγραφον τοῦ Lolling ἐπὶ τοῦ λίθου ἐφέρετο

..//ΘC////ΔΙΩΝΥΣΙΟΥ.

Τοῦτο μετεγράφη ὡς ἐξῆς : . . . . θο . . . . Διωνυσίου.

Λαμβανομένων ὑπ' ὄψιν τῶν ἐπὶ τοῦ λίθου ἰχνῶν δυνάμεθα νὰ συμπληρώσωμεν ἀσφαλῶς :

Βό]ηθο[ς] Διωνυσίου.

8. Εἰς IG VII, 2444 IV β.

ἽΕπὶ τοῦ λίθου ἐφέροντο τὰ ἐξῆς (Lolling) :

ΦΙΑΑΙ//////////ΙΣΤΟΝΟΣ

ἽΕγράφη Φιλά(ρ)[γυρος ἽΑρ]ίστονος διορθωθέντος τοῦ I εἰς P.

ἽΗ τοιαύτη διόρθωσις δὲν εἶναι ἐπιβεβλημένη, διότι δυνάμεθα νὰ συμπληρώσωμεν Φίλαι[γος ἽΑρ]ίστονος ἄνευ οὐδεμιᾶς διορθώσεως. Περὶ τοῦ βοιωτικοῦ ὀνόματος Φίλαιγος — Φίληγος ἰδὲ L. καὶ J. Robert, Bull. Épig. RÉG 72 (1959) ἀριθ. 184, σ. 194. Τὸ ἐν IG, II<sup>2</sup>, 1750 [Φ]ίλαιγίδης Λεωκήδου (4ος αἰ. π. X.) δεικνύει ὅτι τοῦτο δὲν ἦτο ἄγνωστον καὶ εἰς ἄλλας περιοχάς.

9. Εἰς IG, VII, 2646.

ἽΕνταῦθα παρέχεται τὸ ἀπόγραφον ἐπιγραφῆς ἀντιγραφείσης ὑπὸ τοῦ Roscoe.

ἽΗ ἐπιγραφὴ αὕτη δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν ἐν IG, IX 2, 83 ἐπιγραφὴν :



IG, VII, 2646

ΠΟΡΗΚΙΑΣ

ΥΖΤΙΜΟΥ

ΚΛΕΙΤΩ

ΠΗΠΑΡΧΟΥ

ΚΛΕΙΤΩ

ΠΑΡΜΕΝΙΣΚΟΥ

IG, IX 2, 83

ΓΟΡΓΙΑΣ

ΜΕΓΙΛΛΟΥ

ΚΛΕΙΤΩ

ΠΗΠΑΡΧΟΥ

ΚΛΕΙΤΩ

ΠΑΡΜΕΝΙΣΚΟΥ

Κατόπιν τούτων ἢ ἐν IG, VII, 2646 ἐπιγραφή δὲν πρέπει νὰ θεωρῆται πλέον θηβαϊκή.

10. Εἰς IG, VII, 2466<sub>4</sub>.

Ἡ ἐπιγραφή αὕτη σφύζεται ἐξ ἀπογράφου τοῦ Κυριακοῦ τοῦ ἐξ Ἀγκῶνος, ὁ ὁποῖος διὰ τὸν 4ον στίχον δίδει·

ΠΑΤΩΝ ΔΑΜΑΡΧΩ, ὅπερ διωρθώθη εἰς Πά(γ)ων. Τὸ ὄνομα Πάγων μαρτυρεῖται ἀπαξ ἔτι κατ' ἐμὴν γνῶσιν ἐπὶ ὀστράκου ἐκ τοῦ Καβειρίου τῶν Θηβῶν, IG, VII, 3656 : Wolters, Kabirenheiligtum, ἀριθ. 214, ΠΑΓΟ, ὅπερ συνεπληρώθη εἰς Πάγω[ν]. Ἀλλὰ δυνάμεθα νὰ συμπληρώσωμεν τὸ ὄνομα τοῦτο καὶ ὡς ἐξῆς : Παγώ[ν]δας. Τὸ ὄνομα Παγόνδας εἶναι γνωστὸν ἐκ τῆς φιλολογικῆς παραδόσεως, Θουκ. IV 91, 1 κτλ.

Νομίζω ὅτι μᾶλλον πρέπει νὰ γράψωμεν Πάτ(ρ)ων εἰσάγοντες ὄνομα παρεχόμενον συχνάκις ὑπὸ τῶν βοιωτικῶν ἐπιγραφῶν (Δεκάκις ἐν IG, VII).

## 11. Εἰς IG, VII, 3614.

Ἐπὶ δύο συνανηκόντων ὀστράκων κανθάρου φέρεται τὸ ἐξῆς ὑπόλειμμα ὀνόματος : ΑΥΤΩΝ— ——. Τοῦτο συνεπληρώθη εἰς Αὐτόν[ομος]?. Τὸ ὄνομα τοῦτο τυγχάνει ἀμάρτυρον κατ' ἐμὴν γνῶσιν ἐν Βοιωτίᾳ· ἀντιθέτως ἐν IG, VII, 2428 I, 9 παρέχεται τὸ Αὐτόνοος (μέσα 3ου αἰ. π. Χ.).

Νομίζω ὅθεν καὶ ἐν IG, VII, 3614 πρέπει νὰ συμπληρώσωμεν Αὐτόν[οος].

## 12. Εἰς Πρακτ. Ἀρχ. Ἔτ. 1930, σ. 82, ἀριθ. 6 (= SEG XI, ἀριθ. 1276).

Ἐνταῦθα ἐξεδόθη ἡ ἐξῆς ἐπιτυμβία ἐπιγραφή ἐκ Πελλήνης Ἀχαΐας :  
Ματρίχα Τιμόλα Θηβαί[ο]. Συμπληρωτέον ὀρθῶς Θηβαί[α].

13. Εἰς Fraser-Röhne, Boeotian... tombstones, ἀριθ. 4 καὶ ὑπόμνημα ἐν σελ. 104. Δημοσιεύεται ἡ ἐπιγραφή Εὐ[ρ]υτίδας. Οἱ ἐκδόται προέβησαν εἰς τὴν συμπλήρωσιν κατόπιν ὑπολογισμοῦ τοῦ κενοῦ χώρου. Τὸ ὄνομα Εὐρυτίδας εἶναι ἀμάρτυρον ἐν Βοιωτίᾳ· ἀντιθέτως μαρτυρεῖται τὸ Εὐνοστίδας πολλάκις (IG, VII, 3626, 3627, 3071, 3080 κτλ.). Πρέπει, νομίζω, νὰ συμπληρώσωμεν συμφώνως τῷ λίθῳ Εὐν[οσ]τίδας.

## 14. Εἰς Corinth, VIII 1, ἀριθ. 199.

Ἐνταῦθα δημοσιεύεται τὸ κάτωθι χριστιανικὸν χάραγμα :

ἔσκουε

(χονδροειδῆς παράστασις ὠτός)

Κ(ύρι)ε βοήθι τοῦ δ -

σύλου σο(υ)·

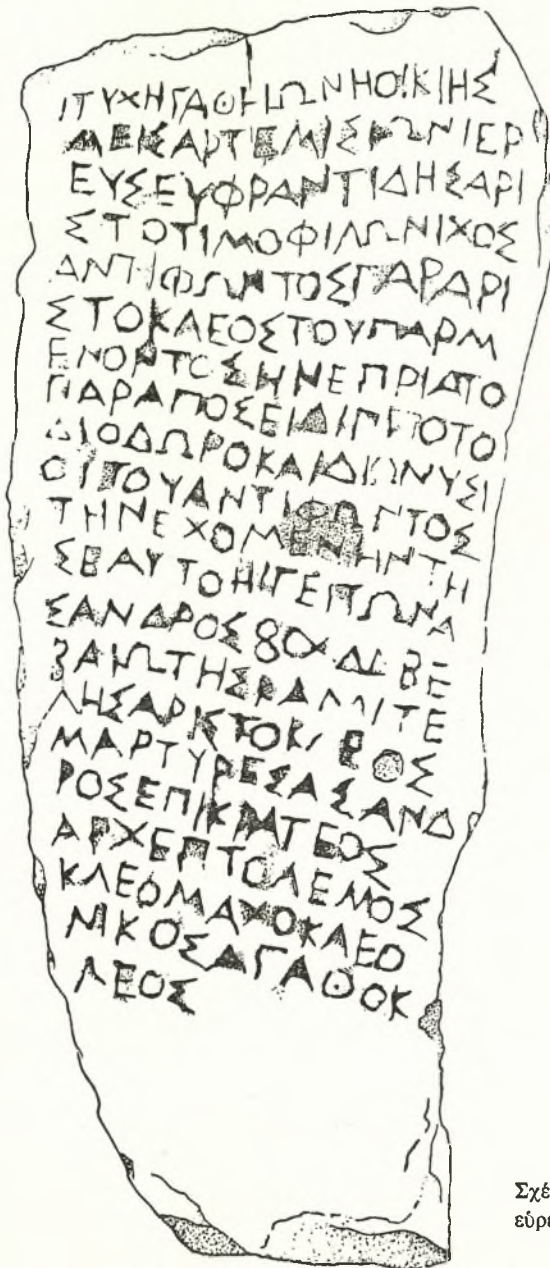
Διὰ τὴν λέξιν ἔσκουε οὐδεμία ἐδόθη ἐρμηνεία. Τὸ παρὰ τὴν λέξιν σχεδιογράφημα ὧτὸς μᾶς ἐπιτρέπει νὰ γράψωμεν *ε(ι)σ(ά)κουε* καὶ νὰ νοήσωμεν τὸ ὄλον οὕτως. Ὁ ἀφελής, ὁ χαράζας τὴν ἐπιγραφὴν, ἐσχεδίασε καὶ τὸ ὄδς τοῦ Θεοῦ καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰ εἰσακούσῃ τὴν παράκλησίν του, τὴν ὁποῖαν διατυπώνει εἰς τοὺς στίχους 2 καὶ 3. Ἡ ἐπιγραφὴ γίνεται ἀντιληπτὴ, ἂν τὴν συσχετίσωμεν πρὸς τὰς γνωστὰς εὐχὰς «*Κόριε, εἰσάκουσόν μου*», «*ἀπὸ τὸ στόμα σου καὶ στοῦ Θεοῦ τ' ἀπ' αὐτί*».

Σ. Ν. ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ

# ΩΝΗ ΕΚ ΤΟΡΩΝΗΣ

(Π (v. 54)

Κατά τὸν Μάϊον τοῦ 1964 πλησίον τοῦ συνοικισμοῦ Τορώνη Σιθωνίας (Χαλκιδικῆς)  
ἀνευρέθη τυχαίως ὑπὸ τοῦ ἀγρότου Ἀχιλλέως Κληματσίδα, καλλιεργοῦντος τὸν ἀγρόν



Σχέδ. 1. Ἐπιγραφὸς πλάξ  
εὑρεθεῖσα πλησίον τοῦ συν-  
οικισμοῦ Τορώνη

του, ἐνεπίγραφος πλάξ, ἣς τὸ κείμενον περιέχει ὠνὴν οἰκίας ( Πί ν. 54α· Σ χ έ δ. 1 ), ὡς καὶ μικρὸν σταθμίον χαλκοῦ, κυλινδρικοῦ σχήματος, φέρον εἰς τὴν ἄνω ἐπιφάνειαν ἀριθμητικὰ σύμβολα. Τὰ ἀνωτέρω παρέδωκεν οὗτος εἰς τὸν Σταθμὸν Χωροφυλακῆς Συκιᾶς, ἐκ τοῦ ὁποίου μετεφέρθησαν μερίμνη ἡμῶν εἰς τὸ Μουσεῖον Θεσσαλονίκης.

Ἡ θέσις, ἔνθα ἀνευρέθη ἡ ὡς ἄνω πλάξ, κεῖται κατὰ τὸ ἄκρον τῆς χερσονήσου Σιθωνίας, περὶ τὰ 3 χιλιόμετρα ΒΔ. τοῦ φυσικοῦ λιμένος Πόρτο - Κουφὸ, ἀνήκει δὲ εἰς τὴν ἀρχαίαν Τορώνην<sup>1</sup>, τῆς ὁποίας σφύζονται ἐρείπια τοῦ τείχους τῆς πόλεως καὶ τοῦ φρουρίου αὐτῆς Ληκύθου, χρονολογούμενα εἰς τὸν 4ον π. Χ. αἰῶνα, γνωστὸν ὑπὸ τὸ ὄνομα Κάστρο. Ὁ γεινιάζων σημερινὸς συνοικισμὸς, ὁ ὁποῖος ὑπάγεται εἰς τὴν κοινότητα Συκιᾶς, φέρει τώρα τὸ ἀρχαῖον ὄνομα τῆς Τορώνης καὶ ἀποτελεῖται ἐξ ὀλίγων οἰκίσκων ( κάτοικοι 59 κατὰ τὴν ἀπογραφὴν τοῦ 1961 )<sup>2</sup>.

Ἄριθμὸς Εὐρετηρίου Μουσείου Θεσσαλονίκης 4396.

Πλάξ ἐκ σχιστολίθου φαιοχρόου, τετραπλεύρου σχήματος περίπου, ἔχουσα ἀκανόνιστα καὶ ἀδιαμόρφωτα πέρατα. Διαστάσεις : μέγιστον ὕψος 0,775, μέγιστον πλάτος 0,325, πᾶχος 0,057 μ. Κατὰ τὰ ἄκρα ἐνιαχοῦ ἐλαφρῶς ἀποκεκρουμένη. Λόγῳ τῆς φύσεως τοῦ λίθου ἡ ἐπιφάνεια τῆς πλακὸς εἶναι εἰς πλείστα σημεῖα ἀπολελεπισμένη. Ἡ ἀπολέπισις ὅμως καὶ αἱ ἀποκρούσεις φαίνεται ὅτι ἐγένοντο κατὰ τὴν κοπὴν τῆς πλακὸς ἢ τὴν χάραξιν τῶν γραμμάτων, ὡς ἀποδεικνύει καὶ τὸ κείμενον τῆς ἐπιγραφῆς, τὸ ὁποῖον εἶναι πλήρες.

1. Τύχη ἴγαθή· ὠνὴ οἰκίης·  
μεις Ἄρτεμισίων· ἱερ-  
εὺς Εὐφραντίδης Ἄρι-  
στοτίμο· Φιλώνιχος
5. Ἄντιφῶντος παρ' Ἄρι-  
στοκλέος, ἣν ἐπρίατο  
παρὰ Ποσειδίππο το  
Διοδώρο καὶ Διονυσί-  
ου τοῦ Ἄντιφῶντος,
10. τὴν ἐχομένην τῆ-  
ς ἑαυτο ἢ γείτων Ἄ-  
σανδρος· 8ΧΔΔ. Βε-  
βαιωτῆς Καλλιτέ-  
λης Ἄριστοκλέος·
15. Μάρτυρες Ἄσανδ-  
ρος Ἐπιγράτεος  
Ἄρχεπτόλεμος  
Κλεομάχο, Κλεό-  
νικος Ἄγαθοκ-  
λέος.

1. Pauly Wissowa, RE VI A 2, 1795.

Εἰς Τορώνην ἀνευρέθη κατὰ τὸ 1960 τάφος, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ὑπῆρχε χαλκῆ ὕδρια, τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., ἡ κάθετος λαβὴ τῆς ὁποίας κατέληγεν εἰς Σειρήνα (ΑΔ 16 (1960) : Χρονικά, σ. 212).

2. Στοιχεῖα Συστάσεως καὶ Ἐξελίξεως Δήμων καὶ Κοινοτήτων, τ. 48. Ἐκδοσις Κεντρικῆς Ἐνώσεως Δήμων καὶ Κοινοτήτων τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι (1962), σ. 167.

\*Υψος γραμμάτων 0,02 - 0,025 μ. Ο : 0,018 μ. Σ : 0,025 - 0,03 μ. Διάστιχα : 0,01 μ.

\*Η επιγραφή καταλαμβάνει ολόκληρον σχεδόν την επιφάνειαν τῆς πλακός, ἀφῆ-  
νουσα μικρὸν περιθώριον ἄνω μὲν 0,03-0,035 μ., ἀριστερὰ 0,02 μ., δεξιὰ 0,03-0,065 μ.  
\*Απόστασις ἀπὸ τοῦ τελευταίου στίχου μέχρι τοῦ κάτω ἄκρου τῆς πλακός : 0,15 μ.

\*Η χάραξις, παρά τὴν φαινομενικὴν ἀμέλειαν, ὀφειλομένην εἰς τὴν φύσιν τοῦ  
λίθου, ἔχει ἐκτελεσθῆ ἀπὸ ἔμπειρον χαρακτὴν. Αἱ ἀκραῖαι κεραῖαι τοῦ Σ καὶ τοῦ Μ  
ἐξαιρετικῶς ἀποκλίνουσαι. Τὸ Ν σκάζει. Τὸ Ω αἰσθητῶς ἀνοικτόν. \*Η μεσαία κεραία  
τοῦ Ε ἰσομήκης πρὸς τὰς ἐτέρας. Τὰ σκέλη τοῦ Π ἰσομήκη. Τὸ Χ ἐξαιρετικῶς ἀνοικτόν.

Χαρακτηριστικὸν εἶναι ὅτι ἡ επιγραφή δὲν παρουσιάζει λάθη ἢ ἀνορθογραφίας.

Τὸ κείμενον εἶναι ἐκ τῶν πλέον τυπικῶν τοῦ εἶδους<sup>3</sup> περιέχει ἐν ἀρχῇ τὴν συνήθη  
ἐπίκλησιν, εἶτα τὸν τίτλον τῆς ἐπιγραφῆς, τὴν χρονολογίαν μὲ ἐπώνυμον ἱερέα, τὸ κυ-  
ρίως κείμενον τῆς ὥνης, τὸν προσδιορισμὸν τόπου τῆς οἰκίας, τὴν τιμὴν, τὸν βεβαιω-  
τὴν καὶ τοὺς μάρτυρας.

**Στ. 1.** Τύχη ἴαθῆ. \*Η ἐπίκλησις κατ' ὀνομαστικὴν ἀντὶ τῆς κανονικῆς δοτικῆς  
δὲν εἶναι σπανία<sup>4</sup>.

Οἱ τύποι οἰκίης καὶ μεις εἶναι ἰωνικοί, ἀπαντῶνται δὲ ἄνευ ἐξαιρέσεως εἰς τὰς ἐξ  
\*Ολύθου ὁμοίας ἐπιγραφάς<sup>5</sup>.

**Στ. 2.** \*Αρτεμισιῶν. \*Ο τέταρτος μὴν τοῦ νησιωτικοῦ ἡμερολογίου, ἀντιστοιχῶν  
πρὸς τὸν Ἀπρίλιον τοῦ Ἰουλιανοῦ<sup>6</sup>. Εἰς τὰς ἐξ \*Ολύθου ἐπιγραφάς, μὲ τὰς ὁποίας ἡ  
ἡμετέρα ἔχει πλείστας ὁμοιότητας, ἀπαντοῦν μῆνες ἀνήκοντες εἰς τὸ εὐβοϊκὸν - νη-  
σιωτικὸν ἡμερολόγιον<sup>7</sup>.

**Στ. 3.** Εὐφραντίδης ὄνομα σπάνιον<sup>8</sup>. Τὸ ὄνομα Εὐφραντος συναντῶμεν εἰς ἐπι-  
γραφὴν ἐκ Θεσσαλονίκης<sup>9</sup>.

**Στ. 4.** \*Αριστότιμος ὄνομα ὄχι πολὺ συχνόν<sup>10</sup>. Εὐφραντίδης \*Αριστοτίμου ἱερεὺς  
ἀναφέρεται εἰς ἐπιγραφὴν ἐκ Βραστίνων Καλυβιδῶν<sup>11</sup>. Κατὰ τὴν γνώμην μου ἡ ταύτισις  
δὲν φαίνεται πιθανή, καθ' ὅσον οἱ τόποι εἰς τοὺς ὁποίους ἀνευρέθησαν αἱ δύο αὐται  
ἐπιγραφαὶ ἀπέχουν πλέον τῶν 100 χιλιομέτρων. Εἶναι λοιπὸν ἀπίθανον, πόλεις ἀπέ-  
χουσαι τοσοῦτον, νὰ εἶχον κοινὸν ἱερόν. \*Εξ ἴσου ἀπίθανον θεωρῶ τὴν ἐκδοχὴν νὰ  
μετεφέρθησαν ἐνεπίγραφοι πλάκες ἐκ τοῦ ἐνὸς τόπου εἰς τὸν ἄλλον.

Φιλώνιχος ὄνομα σπάνιον. \*Η κατάληξις ὁμοίως -ιχος δὲν εἶναι ἀσυνήθης<sup>12</sup>.

**Στ. 5.** \*Αντιφῶν ὄνομα κοινόν. \*Εν Μακεδονίᾳ ἀπαντᾷ σπανίως, εἶναι ὁμοίως κοινό-

3. Κατάλογον ὄλων τῶν γνωστῶν συμβολαίων πράσεως δίδει ὁ Δ. Λαζαρίδης εἰς τὴν « \*Επιγραφὴν  
ἐξ Ἀμφιπόλεως », Γέρας Κεραμοπούλλου, Ἀθῆναι 1953, σ. 161 ὑποσημ. 1. Νεώτερα κείμενα μετὰ σχε-  
τικῆς βιβλιογραφίας : α) Δ. Λαζαρίδου « Trois nouveaux contrats de vente à Amphipolis » BCH  
LXXXV (1961) σ. 426 καὶ β) Φ. Πέτσα, « Ὁνομα ἐκ τῆς Ἡμαθίας » AE 1961, σ. 1 κέ.

4. D. M. Robinson, Transactions of the American Philological Association τ. LXV ἔτος 1934, σ. 124, ἀριθ. 3, TAPA LXII (1931) σ. 43, ἀριθ. 2.

5. D. M. Robinson, TAPA LIX (1928) σ. 225, LXII (1931) ἀριθ. 2, 3, 4, LXV (1934)  
ἀριθ. 3, 4 LXIX (1938) ἀριθ. 3, 4, 5.

6. RE ἐν λ. Ἀρτεμισίων τ. II 2 στηλ. 1442 - 43.

7. RE ἐν λ. Kalender τ. X 2 στηλ. 1594.

8. Pape - Benseler, Wörterbuch der griechischen Eigennamen ἐν λ.

9. Μ. Δήμιτσα, Μακεδονία, Ἀθῆναι 1896, σ. 524, ἀριθ. 596.

10. Pape - Benseler, ἑ.ἀ. ἐν λ.

11. E. Πελεκίδης, AD 1924 - 25 Παράρτημα σ. 40, ἀριθ. 2.

12. Buck - Petersen, A reverse index, σ. 681.

τατον εἰς Θάσον, ἔνθα ἡ κατάληξις ὀνομάτων εἰς -φῶν εἶναι συνήθης<sup>13</sup>. Ἐνταῦθα μετὰ τὸ ὄνομα Ἀντιφῶν δέον ὄπως ἐννοηθῆ ἔπριετο τὴν οἰκίην.

**Στ. 6.** Ἀριστοκλέος· ὄνομα σύνηθες. Ἡ γενικὴ Ἀριστοκλέος ἀπαντᾷ ἐν Ἀττικῇ εἰς τὰς μέχρι τοῦ 350 π. Χ. ἐπιγραφάς<sup>14</sup>.

**Στ. 7.** Παρμένοντος· τὸ ὄνομα Παρμένων κοινόν<sup>15</sup>. Εἰς Θάσον καὶ ἀλλαγῶν ἀπαντᾷ τὸ θηλυκὸν Παρμένουσα<sup>16</sup>.

**Στ. 8.** Ποσειδίππος· ὄνομα θεοφόρον κοινόν.

**Στ. 9.** Διόδωρος καὶ Διονύσιος· ὀνόματα ἀμφοτέρω θεοφόρα συνηθέστατα.

**Στ. 10.** Ἄσανδρος· ὄνομα μακεδονικὸν κοινόν<sup>17</sup>. Ἀναφέρεται καὶ εἰς ὦνῆν ἐξ Ἀμφιπόλεως<sup>18</sup>.

Τὸ κείμενον τῆς κυρίως ὦνῆς περιέχεται εἰς τοὺς στίχους 4 ἕως 13 : Φιλώνιχος ὁ Ἀντιφῶντος ἠγόρασεν οἰκίαν παρ' Ἀριστοκλέους τοῦ Παρμένοντος, τὴν ὁποίαν οὗτος παλαιότερον εἶχεν ἀγοράσει παρὰ Ποσειδίππου τοῦ Διοδώρου καὶ Διονυσίου τοῦ Ἀντιφῶντος. Ἡ οἰκία ἐγεινιάζε πρὸς τὴν τοῦ ἀγοραστοῦ Φιλωνίχου, ἀνῆκε δὲ παλαιότερον εἰς τὸν πιθανῶς ἀδελφὸν αὐτοῦ Διονύσιον τοῦ Ἀντιφῶντος ( ἡ ὑπόθεσις βασίζεται εἰς τὸ κοινὸν πατρωνυμικόν ). Κατ' ἐξαίρεσιν εἰς τὴν ἐκ Τορώνης ἐπιγραφὴν ἀναφέρονται οἱ Ποσειδίππος καὶ Διονύσιος, οἱ ὅποιοι κατεῖχον τὴν οἰκίαν πρὶν ἢ αὕτη περιέλθῃ εἰς τὸν πωλητὴν Ἀριστοκλῆν<sup>19</sup>. Οἱ Dareste — Haussoulier — Reinach, σχολιάζοντες ἐπιγραφὴν ἐκ Τήνου, ἀναφέρουν ὅτι ὁ πωλητὴς εἰς πολλὰς περιπτώσεις ἐξέλεγε ὡς ἐγγυητὰς πολίτας, οἱ ὅποιοι εἶχον κατὰ τὸ παρελθὸν ἢ κατὰ τὸν χρόνον τῆς συνάψεως τοῦ συμβολαίου σχέσιν μὲ τὸ ἀκίνητον<sup>20</sup>. Ἡ ἀνάμιξις τῶν παρεῖχε μίαν ἐπὶ πλέον ἐγγύησιν εἰς τὸν ἀγοραστὴν διὰ τὴν ἐξασφαλισθῆ οὗτος ἀπὸ τυχόν μὴ νόμιμον ἀγορὰν τοῦ ἀκινήτου. Εἰς τὴν ἡμετέραν ἐπιγραφὴν οἱ προκάτοχοι δὲν ἀναγράφονται ὡς τυπικοὶ βεβαιωταί, ἀναφέρονται ὅμως εἰς τὴν πρᾶξιν τῆς ὦνῆς ἀπλῶς ὑπὸ τὴν ιδιότητα τῶν πρῶην ἰδιοκτητῶν.

**Στ. 12.** ἡ γείτων Ἄσανδρος. Κατὰ κανόνα ἡ θέσις τοῦ ἀγοραζομένου ἀκινήτου προσδιορίζεται ἐκ τοῦ ἀκινήτου τοῦ γείτονος. Ἡ ὡς ἄνω ἔκφρασις ἡ γείτων, ἐνίοτε καὶ κατὰ γενικὴν, ἀπαντᾷ εἰς ὄλας τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως γνωστὰς ὠνάς<sup>21</sup>. Εἰς τὴν μεγάλην ἐκ Τήνου ἐπιγραφὴν ἡ θέσις τοῦ ἀκινήτου προσδιορίζεται πάντοτε διὰ τῆς αὐτῆς ἐκφράσεως<sup>22</sup>. Ἀντιθέτως εἰς τὰς ἐξ Ὀλύνθου ὠνάς ὁ προσδιορισμὸς διατυπῶνται διὰ τῆς ἐκφράσεως : τὴν οἰκίην τὴν ἐχομένην τῆς . . . Ἡ αὐτὴ ἔκφρασις, τὴν ἐχομένην κλπ., ἀπαντᾷ καὶ εἰς τὴν ἐκ Βασιλικῶν Χαλκιδικῆς ἐπιγραφὴν<sup>23</sup>, ἐκ τῆς ὁποίας δὲν σφύζονται

13. Δήμιτσα, Μακεδονία, passim.

14. Meisterhans, Grammatik der attischen Inschriften, σ. 104.

15. Pape — Benseler, ἔ.ἀ. ἐν λ.

16. Δήμιτσα, ἔ.ἀ. σ. 854 ἀριθ. 1130.

17. Hoffmann, Die Makedonen, Göttingen 1906, σ. 193, 194. G. Kalleris, Les anciens Macédoniens I, Ἀθήναι (1954), σ. 291 κ.ἐ.

18. Perdrizet, Études Amphipolitaines, BCH XLVI (1922) σ. 36 καὶ Ditt. Syll<sup>3</sup> 832.

19. Ἰδιοκτῆται κατέχοντες παλαιότερον τὸ ὑπὸ πώλησιν ἀκίνητον ἀναφέρονται καὶ εἰς τὴν ἐκ Βραστινῶν Καλυβιδῶν ἐπιγραφὴν ( Πελεκίδης ἔ.ἀ. σ. 6 ).

20. Dareste — Haussoulier — Reinach, Inscriptions Juridiques Grecques τ. I, Paris 1891, σ. 99.

21. Δ. Λαζαρίδης, Ἐπιγραφὴ ἐξ Ἀμφιπόλεως, ἔ.ἀ. καὶ Trois nouveaux contrats de vente ἔ.ἀ.

22. Dareste — Haussoulier — Reinach, ἔ.ἀ. σ. 64 κ.ἐ.

23. Χ. Μακαρόνας, Χρονικὰ Ἀρχαιολογικὰ 1940 - 50, Μακεδονικὰ τ. Β' 621.

ἀκέραιαι εἰ μὴ μόνον αἱ λέξεις αὐταί. Ὁμοίως καὶ εἰς ἑτέραν ἐπιγραφὴν, τὴν ὁποίαν ὁ μὲν Perdrizet<sup>24</sup> ἔχει τὴν γνώμην ὅτι προέρχεται ἐξ Ἀμφιπόλεως, ὁ δὲ Roussel<sup>25</sup>, βασιζόμενος ἀκριβῶς εἰς τὴν ἰδιάζουσαν ἔκφρασιν ταύτην, θεωρεῖ προερχομένην ἐκ Χαλκιδικῆς. Εἰς τὴν παροῦσαν ὠνὴν ἀπαντοῦν ἀμφότεραι αἱ ἔκφράσεις.

**Στ. 13.** 8 X ΔΔ. Ἀκολουθεῖ ἡ τιμὴ τῆς οἰκίας ἀποδιδόμενη διὰ τῶν ὡς ἄνω συμβόλων. Τὰ σύμβολα 8 καὶ X ἀπαντοῦν εἰς πλείστας ἐξ Ὀλύνθου ἐπιγραφάς<sup>26</sup> καὶ εἰς τὴν εἰς Βραστινὰ Καλύβια εὑρεθεῖσαν<sup>27</sup>.

Ὁ M. N. Tod εἰς τὸ ἐν BSA ἄρθρον τοῦ «The greek acrophonic numeraly»<sup>28</sup> συζητεῖ τὰ εἰς τὰς ἀνωτέρω ἐπιγραφὰς ἀπαντώμενα σύμβολα καὶ ἐρμηνεύει αὐτὰ ὡς ἀκολούθως: Ψ = 1.000, 8 = 100 καὶ X = 10, καταλήγει δὲ εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ διὰ τῶν συμβόλων αὐτῶν ἐκφραζόμενα ποσὰ ἀναφέρονται μᾶλλον εἰς ἀργυρᾶς δραχμὰς καὶ οὐχὶ εἰς χρυσοὺς στατήρας, ὡς εἶς τινὰς περιπτώσεις δέχεται ὁ Robinson<sup>29</sup>.

Σημειωθῆτω ὅτι τὰ σύμβολα αὐτὰ ὁ Tod θεωρεῖ καθαρῶς συμβατικά καὶ οὐχὶ ἀκροφωνικά.

Συμφώνως πρὸς τὰς ἐρμηνείας τοῦ Tod τὰ σύμβολα τῆς ἡμετέρας ἐπιγραφῆς πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι ἀποδίδονται διὰ τοῦ ἀριθμοῦ 112. Ἐμποδίζει ὁμοίως νὰ συμφωνήσωμεν πρὸς τὴν ἐκδοχὴν ταύτην κατὰ κύριον λόγον τὸ εἰς τὴν ἡμετέραν ἐπιγραφὴν ὑπάρχον σύμβολον Δ, τὸ ὁποῖον ὡς γνωστὸν ἐκφράζει τὴν δεκάδα<sup>30</sup>. Ἀλλὰ καὶ τὸ σταθμίον, περὶ οὗ ἐγένετο λόγος ἐν ἀρχῇ, παρέχει ἀρνητικὰς ἐνδείξεις. Τοῦτο ἔχει σχῆμα κυλινδρικόν. Ὑψος 0,025, κάτω διάμετρος 0,024 μ. Ἐπὶ τῆς ἄνω ἐπιφανείας, ὁμοίως πρὸς κάλυμμα ἑλληνιστικῆς πυξίδος, φέρει μικρὸν κρῖκον πρὸς ἀνάτησιν (Πί ν. 54 β).

Ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας καὶ κατὰ τὴν περιφέρειαν φέρει δεδηλωμένα διὰ στιγμῶν τὰ σύμβολα ΔΔ |—|—|. Ἐσωτερικῶς περιέχει μόλυβδον, ὡς ἐπιτρέπει νὰ διαφανῇ μικρὰ ἀπόξεσις εἰς τὴν κάτω ἐπιφάνειαν<sup>31</sup>. Τὰ ὡς ἄνω σύμβολα ἐρμηνεύονται ὡς 23 δραχμαί, καθ' ὅσον τὸ μὲν Δ εἶναι σύμβολον τῆς δεκάδος, τὸ δὲ |—| τὸ σύμβολον τῆς ἀπλῆς δραχμῆς<sup>32</sup>.

Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ δραχμὴ ὡς μέτρον βάρους εἶχε 4.36 γραμμάρια<sup>33</sup>, τὸ ὁποῖον πολλαπλασιαζόμενον ἐπὶ 23 δίδει βάρος 100,28 γραμμάρων.

Πράγματι τὸ ὡς ἄνω σταθμίον ζυγισθὲν εὐρέθῃ ἔχον βάρος 100 γραμμάρων. Ἐφ' ὅσον λοιπὸν |—| = μονάς, Δ = δεκάς, ὑποθέτω ὅτι πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι κατ' ἀνάγκην τὸ X δηλοῖ τὴν ἑκατοντάδα, τὸ δὲ 8 τὴν χιλιάδα. Ὅθεν τὸ τίμημα τῆς οἰκίας τῆς ἡμετέρας ἐπιγραφῆς εἶναι δραχμαί 1.120. Λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν ὅτι εἰς τὰ σύγχρονα περίπου ἐξ Ὀλύνθου συμβόλαια πράσεως αἱ τιμαὶ τῶν ἀκινήτων κυμαίνονται ἀπὸ 230

24. Perdrizet, *Études Amphipolitaines*, BCH XLVI (1922) σ. 39.

25. Roussel, BCH LXXX (1929) σ. 18.

26. 88XXX : Robinson TAPA LIX (1928) σ. 225, 8888X : Robinson TAPA LXV (1934) ἀριθ. 3. σ. 124, ΨΨΨΨΨ888 : Robinson αὐτ. ἀριθ. 4, σ. 127 κ.ά.

27. Πελεκίδης, ΑΔ ἔ.ά. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν αὐτὴν ἀπαντοῦν τὰ σύμβολα : Ψ88XXXX.

28. BSA XXXVII (1936–37) σ. 248.

29. Robinson TAPA LIX (1928) σ. 227 κ.έ.

30. Meisterhans ἔ.ά., σ. 8.

31. Παρόμοια ἀντικείμενα ἀνευρέθησαν καὶ κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς τῆς Ὀλύνθου (D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus* X σ. 476, 477 πίν. 155.

32. RE τ. V2 στ. 1632, παρ. 18, ἐν λ. *δραχμή*.

33. Lübker's *Real Lexikon des klassischen Altertums* σ. 1148.

μέχρι 5.300 δραχμών, ή τιμή τῆς ἐν Τορώνῃ οἰκίας, κατὰ τὴν ἀνωτέρω ἐκδοχὴν, δὲν ἐκφεύγει τῶν λογικῶν πλαισίων.

**Στ. 14.** Βεβαιωτῆς· οὗτος ἔχει τὴν θέσιν τοῦ ἐγγυητοῦ. Ἐνταῦθα ὡς βεβαιωτῆς τίθεται ὁ Καλλιτέλης, υἱὸς πιθανώτατα τοῦ Ἀριστοκλέους τοῦ Παρμένοντος. Κατὰ κανόνα ὡς βεβαιωταὶ τίθενται συγγενεῖς τῶν ἐνδιαφερομένων, συνηθέστερον δὲ τοῦ πωλητοῦ, ὡς συμβαίνει ἐνταῦθα. Τοῦτο διότι συμφώνως πρὸς τὸν νόμον ὁ ἀγοραστῆς δύναται ἐνδεχομένως νὰ ζητήσῃ εὐθύνας παρὰ τοῦ ἐγγυητοῦ<sup>34</sup>.

Κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς τὰς ὠνάς ἀναφέρεται εἰς βεβαιωτῆς, σπανιώτερον πλείονες καὶ μόνον εἰς δύο ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε γνωστῶν οὐδόλως ἀναφέρονται βεβαιωταί<sup>35</sup>.

**Στ. 14.** Καλλιτέλης· ὄνομα σχετικῶς σπάνιον. Ἀπαντᾷ εἰς τὴν μεγάλην ἐκ Τήνου ἐπιγραφὴν<sup>36</sup>.

**Στ. 17.** Ἐπικράτης· ὄνομα κοινόν.

**Στ. 18.** Ἀρχεπτόλεμος· ὄνομα ὄχι σύνθητες εἰς τοὺς ἱστορικοὺς χρόνους<sup>37</sup>.

**Στ. 19.** Κλεόμαχος· ὄνομα πολλαχόθεν γνωστόν.

**Στ. 20.** Ἀγαθοκλῆς· ὄνομα κοινόν.

Ὁ τύπος τῶν γραμμάτων<sup>38</sup> ἀλλὰ καὶ ἕτερα ἐσωτερικὰ στοιχεῖα τῆς ἐπιγραφῆς, ὡς ἡ κατάληξις τῆς γενικῆς εἰς ὀ καὶ εὐς, τύποι οἱ ὁποῖοι ἀπαντοῦν μόνον μέχρι τοῦ 360 π. Χ.<sup>39</sup> ἀλλὰ καὶ ἡ ὁμοιότης τῶν γραμμάτων καὶ τοῦ κειμένου πρὸς τὰς ἐπιγραφὰς τῆς Ὀλύνθου, αἱ ὁποῖαι τοποθετοῦνται χρονολογικῶς εἰς τὸ ἀ΄ ἡμισυ τοῦ 4ου π. Χ. αἰῶνος, μᾶς ἄγουν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ἡμετέρα ἐπιγραφὴ ἀνήκει εἰς τὸ ἀ΄ ἡμισυ τοῦ 4ου π. Χ. αἰῶνος, μάλιστα δὲ εἰς τὰς πρώτας δεκαετίας τοῦ αἰῶνος, ὡς δεικνύει ἡ συχνὴ χρῆσις τοῦ ἀρχαϊκοῦ τύπου τῆς γενικῆς τῶν δευτεροκλίτων καὶ τριτοκλίτων.

Ἄς συνοψίσωμεν κατωτέρω τὰ κοινὰ στοιχεῖα τὰ ἀπαντώμενα εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῆς Ὀλύνθου καὶ εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Τορώνης, ὡς καὶ τὰς διαφορὰς τῶν ἀπὸ τῶν τῆς Ἀμφιπόλεως.

α) Οἱ Ἰωνικοὶ τύποι οἰκίης καὶ μεις οὐδαμοῦ ἀλλοῦ ἀπαντοῦν εἰ μὴ μόνον εἰς τὴν ἐκ Τορώνης καὶ τὰς ἐξ Ὀλύνθου ἐπιγραφὰς.

β) Αἱ ἀνωτέρω ἀναφέρουν ἐπάνυμον μόνον ἱερέα, οὐχὶ καὶ ἐπιστάτην ὡς παρατηροῦμεν εἰς τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως ὠνάς. Ἐπίσης εἰς τὰς πρώτας οὐδέποτε ἀναφέρεται τὸ ἱερόν εἰς τὸ ὁποῖον ἀνήκει ὁ ἱερεὺς, ὡς κατὰ κανόνα συμβαίνει εἰς τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως, σημειοῦται ὁμως πάντοτε τὸ πατρώνυμον τοῦ ἱερέως.

γ) Ἄπασαι αἱ ἐξ Ὀλύνθου καὶ ἡ ἐκ Τορώνης ἐπιγραφὰι ἀναφέρουν καὶ τὸν μῆνα κατὰ τὸν ὁποῖον ἐγένετο ἡ ἀγοραπωλησία, ὁ μὴν δὲ πάντοτε ἀνάγεται εἰς τὸ νησιωτικὸν ἡμερολόγιον<sup>40</sup>. Προσδιορισμὸς τοῦ μηνὸς ἀπαντᾷ ἅπαξ εἰς τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως ἐπιγραφὰς, ἀνήκει δὲ οὗτος εἰς τὸ μακεδονικὸν ἡμερολόγιον (μηνὸς Δίου)<sup>41</sup>.

34. Dareste – Haussoulier – Reinach ἔ.ἀ. σ. 97 κ.ἐ.

35. Δ. Λαζαρίδης, BCH LXXXV (1961), ἔ.ἀ. ἀριθ. 1 καὶ 2.

36. Dareste, – Haussoulier, – Reinach ἔ.ἀ. στ. 51, σ. 74.

37. Pape – Benseleer ἔ.ἀ. ἐν λ.

38. Ἰδὲ ἀνωτέρω σ. 153.

39. Meisterhans ἔ.ἀ. σ. 5 καὶ 104.

40. α) Ἀπατουριῶν ἐν Robinson TAPA LIX (1928) σ. 225, β) Ταργηλιῶν καὶ Ἀθηναίων ἐν Robinson TAPA LXII (1931) ἀριθ. 2 καὶ γ) Ἰππιῶν ἐν Robinson TAPA LXIX (1938) ἀριθ. 5.

41. Δ. Λαζαρίδης, BCH LXXXV (1961) ἔ.ἀ. σ. 429.



δ) Διὰ τὸν προσδιορισμὸν τῆς θέσεως τοῦ ἀκινήτου χρησιμοποιεῖται ὡς καὶ εἰς τὰς ὠνάς τῆς Ὀλύνθου ἡ ἔκφρασις τὴν «ἐχομένην», ὡς ἀνωτέρω ἀνεφέρθη<sup>42</sup>.

ε) Ἡ τιμὴ τῶν ἀκινήτων προσδιορίζεται δι' ἀριθμητικῶν συμβόλων. Ἀξιοπαρατήρητον μάλιστα εἶναι ὅτι τὸ σύμβολον 8 οὐδαμοῦ ἄλλοῦ εἰ μὴ μόνον εἰς ἐπιγραφὰς τῆς Χαλκιδικῆς ἀπαντᾶται. Ἀντιθέτως εἰς τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως ὠνάς οὐδέποτε ἀπαντῶμεν σύμβολα, ἡ τιμὴ δὲ τῶν ἀκινήτων ἀποδίδεται δι' ὀλογράφων ἀριθμῶν.

*ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗ - ΣΙΓΓΑΝΙΔΟΥ*

42. Ἴδὲ ἀνωτέρω, σ. 154.

## ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

Η ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΤΟΥ ΛΑΤΙΝΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ

( Π ί ν . 55 — 56 )

Ἡ τειχισμὸς τοῦ « ἔξωπολίου » στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα ἀποτελεῖ τὴν ἀφετηρία γιὰ μόνιμη καὶ ἀσφαλῆ πιά κατοίκηση τῆς περιοχῆς τῆς σημερινῆς πόλης τῆς Κέρκυρας. Ἀσφυκτιοῦσε μέσα στὸ Παλιὸ Φρούριο καὶ ἡ καταστροφὴ τοῦ 1537 ἀπὸ τοὺς Τούρκους ἀπέδειξε ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὀχυρὴ αὐτὴ νησίδα ὅλη ἡ ὑπόλοιπη περιοχὴ ἦταν στὴ διάθεση τοῦ κάθε κατακτητῆ. Τὰ ἐπιβλητικὰ νέα τείχη μὲ τὶς πύλες τους καὶ τοὺς μεγάλους προμαχῶνες ἀσφάλιζαν τὸ ἐσωτερικὸ καὶ ἡ πόλη τῆς Κέρκυρας ἔζησε ἕως τὶς μέρες μας χωρὶς ποτὲ κατακτητῆς νὰ τὴν ἀλώσῃ ἢ νὰ τὴ λαφυραγωγῆσιν. Τοῦτο βέβαια δὲ σημαίνει ὅτι δὲν ὑπέστη τὸ νησί πληθὸς ἀλλαγῆς, ὥσπου τὸ 1864 ἐνώθητε τελικὰ ξανά μὲ τὸν ἐθνικὸ κορμὸ τοῦ Ἑλληνισμοῦ.

Ἡ 17ος αἰώνας ἦταν ἀκόμη γιὰ τὴν τότε Μητρόπολιν τῆς, τῆ Βενετίας, αἰώνας οἰκονομικῆς εὐχέρειας καὶ τοῦτο εἶχε τὸν ἀντίκτυπὸ του καὶ στὴν ἀποικία. Μεγάλον κτήριον στὴ νέα ἀσφαλισμένη ἔκτασις ἦταν ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγ. Σπυρίδωνα<sup>1</sup>. Οἱ Λατίνοι θὰ κτίσουν τὴν Βασιλικὴν τοῦ Ἁγ. Ἰακώβου<sup>2</sup>. Στὸ β' μιστὸ τοῦ αἰώνα θὰ κτισθῆ ἡ Loggia ( σημερ. Δημαρχεῖο ), ὡραῖον κτήριον ποὺ γρήγορα θὰ μετατραπῆ σὲ θέατρο, τὸ πρῶτον θέατρο τῆς νεώτερης Ἑλλάδος<sup>3</sup>. Στὰ 1630/1 κτίζεται, μᾶς λέει ὁ παλαιὸς ἱστορικὸς τῆς Κέρκυρας Marmora<sup>4</sup>, ἀπὸ τὴν κοινότητα ἕνα ἀνάκτορον. Κτίσθηκε κοντὰ στὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγ. Ἰακώβου γιὰ ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο συμβούλους τῆς πόλης. Ἡ ἄλλος κατοικοῦσε μέσα στὸ Παλιὸ Φρούριον.

Στὸ χάρτη τῆς πόλης ποὺ ἔχει στὸ ἔργον τοῦ ὁ Marmora<sup>5</sup>, τυπωμένον στὰ 1672, σημειώνεται τὸ μέγαρον μὲ τὴν ὀνομασίαν Archivesonato ( ἀριθ. 21 ) ἀνατολικά ἀπὸ τὸ δρόμον ποὺ πηγαίνει στὴν Πόρταν Raimonda. Τὸ κτήριον εἶναι διώροφον καὶ δὲ μοιάζει μὲ τὸ μεγαλόπρεπον κτήριον τοῦ 1754, ποὺ τὸ διαδέχθηκε. Δὲν πρόλαβε ὁμως νὰ τὸ χαρῆ ὁ σύμβουλος, γιὰτὶ μετὰ ἀπὸ δύο χρόνια, τὸ 1632, τὸ παραχώρησε ἡ Γερουσία στὸ Λατίνον Ἀρχιεπίσκοπον γιὰ διαμονὴν του.

Τότε ἀρχιεπίσκοπος ἦταν μᾶλλον ὁ Βενέδικτος Bragadin, Βενετσιάνος πατρίκιος, ἄν καὶ ὑπάρχη κάποια ἀσάφεια στοὺς καταλόγους τῶν ἀρχιερέων αὐτῶν<sup>6</sup>. Ἐκεῖ κοντὰ κτίσθηκε καὶ ἡ κατοικία τοῦ Βαΐλου ( στὴ θέσιν ὅπου σήμερον τὸ Β' Δημοτικὸν Σχολεῖον ) καὶ ἔτσι ὅλη αὐτὴ ἡ περιοχὴ, μὲ τὴ μικρὴ πλατεία μπροστὰ στὴ Loggia, γίνε-ται μιὰ σημαντικὴ διοικητικὴ περιοχὴ.

1. Παπαγεωργίου, Ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κερκύρας, Κέρκυρα 1920, σ. 199 - 200.

2. A. Marmora, Historia di Corfù, Venetia 1672, σ. 392.

3. Βροκίνης, Περὶ τῆς οἰκοδομῆς τῆς ἐν τῷ Κερκυραϊκῷ Ἄστει Στοῦς - Loggia, Κέρκυρα, 1901.

4. Marmora, ἔ.ἀ. σ. 392.

5. Marmora, ἔ.ἀ. σ. 364 - 5.

6. Σπ. Θεοτόκης, Πανηγ. Τεῦχος Πεντηκονταετίας Α' ( 1914 ) σ. 28 - 9.

Ὁ Marmora ἀναφέρει<sup>7</sup> ξανά τὸ μέγαρο στὰ 1668, ὅταν ὁ δραστήριος Λατίνος Ἀρχιεπίσκοπος Car. Labia (1659 – 1678) εἶχε ἐπιμεληθῆ τὸ ἀνάκτορο « con tale magnificenza » καὶ δεξιώθηκε ἐκεῖ ἕναν ἀνιψιὸ τοῦ Πάπα.

Δὲν ἔχουμε πληροφορίες γιὰ τὸ μέγαρο τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου παρὰ ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα. Στὰ χρόνια 1724 – 1727 Λατίνος Ἀρχιεπίσκοπος στὴν Κέρκυρα ἦταν ὁ Ἅγγελος Μαρίας Κουερίνι Σταμπάλια<sup>8</sup>, Βενετσιάνος κι αὐτὸς Πατρίκιος ἐνῶ Μέγας Πρωτοπαπᾶς τῶν ὀρθοδόξων ἦταν ὁ Σπυρίδων Βούλγαρης<sup>9</sup>. Ὁ Κουερίνι ἦταν ἀπὸ τοὺς καλλιεργημένους ἀνθρώπους τοῦ 18ου αἰῶνα. Γνώριζε καλὰ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς, εἶχε γενικὰ κλασσικὴ παιδεία<sup>10</sup> καὶ βοήθησε τὸν Sc. Maffei στὴν ὀργάνωση τῆς ἀρχαιολογικῆς του συλλογῆς στὴ Βερόνα<sup>11</sup>. Ἡ μόρφωσή του φαίνεται ἀπὸ τὸ βιβλίο του *Primordia Coreygae* ποὺ τύπωσε λατινικὰ στὴν Μπρέσκια στὰ 1738.

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, ἀνέθεσε σ' ἕναν ἄγνωστο σ' ἐμᾶς Ἑλληνα (Κερκυραῖο ; ) καλλιτέχνη, ὅταν ἦταν ἀκόμη στὴν Κέρκυρα, νὰ τοῦ ζωγραφίσει δύο πίνακες. Τοὺς ἔστειλε στὸν τότε Πάπα Βενέδικτο XIII καὶ σήμερα ἀκόμα ὑπάρχουν στὴν πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ. Τοὺς πίνακες αὐτοὺς τοὺς ἀνατύπωσε σὲ χαλκογραφίες στὸ βιβλίο του καὶ ἔγιναν ἔτσι εὐρύτερα γνωστοί<sup>12</sup>. Καὶ οἱ δύο ἔχουν ἕνα κοινὸ σημεῖο : τὴ συμμετοχὴ καὶ τῶν δύο κλήρων, τῶν Λατίνων καὶ Ὀρθοδόξων, σὲ κοινὲς τελετές<sup>13</sup>. Ἡ μία μέσα στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀγ. Σπυρίδωνα<sup>14</sup> καὶ ἡ ἄλλη μέσα στὸ μέγαρο τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου, τὴν παραμονὴ τῶν Χριστουγέννων. Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀγ. Σπυρίδωνα μᾶς ἐπιβεβαιώνει ὅτι ζωγραφήθηκαν τὰ ἔργα πρὶν ἀπὸ τὸ 1727, γιὰ τὴ ὁροφὴ τῆς ἐκκλησίας εἰκονίζεται μὲ ἀπλὰ ὀριζόντια δοκάρια, δηλαδὴ χωρὶς τὴν Οὐρανία, ποὺ φιλοτέχνησε τὸ χρόνο ἐκεῖνο ὁ Παν. Δοξαράς<sup>15</sup>. Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀρχιεπισκοπικοῦ μεγάρου δείχνει μιὰ μεγάλη στενόμακρη αἴθουσα ( Πί ν. 55α ). Κάτω τὸ δάπεδο εἶναι στρωμένο μὲ μεγάλες πλάκες, λευκὲς καὶ κόκκινες, τὶς ἀγαπητὲς ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, γεγονός ποὺ δείχνει ὅτι ἡ αἴθουσα αὐτὴ βρίσκεται στὸ ἰσόγειο, ἀλλιῶς θὰ εἶχε ξύλινο πάτωμα. Στὸ βάθος εἶναι ἡ στενὴ πλευρὰ τῆς αἴθουσας ποὺ ἔχει μιὰ πόρτα στὴ μέση, καὶ ἀπὸ μιὰ μικρότερη δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Καὶ οἱ τρεῖς εἶναι πάνω τοξωτὲς καὶ ἔχουν ξύλινο σκελετό, ὅπου ἐπάνω εἶναι προσαρμοσμένα μικρὰ ὀρθογώνια κρύσταλλα, ἴσως πολύχρωμα. Καμιά διακόσμηση δὲν παρατηρεῖται στὴν αἴθουσα, ἀλλὰ μόνο 4 μεγάλες ἐπιγραφὲς κρέμονται ἀπὸ καρφιὰ ἢ εἶναι ἀκουμπισμένες στὰ ἐπιπλα, καὶ ὅπου μὲ γράμματα ἑλληνικὰ, μνημονεύεται τὸ πολυχρόνιο τοῦ Κουερίνι καὶ τοῦ Βενεδίκτου XIII. Οἱ δύο μακροὶ τοῖχοι κοσμοῦνται πάνω μὲ πλούσια κυμάτια καὶ κρατοῦν τὰ ὀριζόντια δοκάρια τοῦ πάνω πατώματος. Δὲν ὑπάρχουν καθόλου παράθυρα, ἀλλὰ μόνο δύο ἀνοιγμάτων στὸν κάθε τοῖχο ποὺ ὀδηγοῦν στὰ διπλὰ δωμάτια καὶ κλείνουν μὲ βαριὰ παραπετάσματα. Αὐτὰ στηρίζονται πάνω σ' ἕνα ὀρθογώνιο ξύλο καὶ καθένα στέφεται μ' ἕνα προσωπεῖο.

7. Marmora, ἔ.ἀ. σ. 450.

8. Σπ. Θεότοκης, ἔ.ἀ. σ. 28 - 9.

9. Παπαγεωργίου, ἔ.ἀ. σ. 108 κ.έ.

10. Παπαγεωργίου, ἔ.ἀ. σ. 82.

11. G. Rodenwaldt, *Goethes Besuch im Museum Maffeanum zu Verona*, 102, *Winckelmannsprogramm. Berlin* 1942, σ. 13 - 14. Legrand, *Bibl. Ionien*. [I, ἀριθ. 323].

Τὴν πληροφορία ὀφείλω στὸν κ. Χρ. Καροῦζον τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ.

12. Σπ. Θεοτόκη, ἔ.ἀ. σ. 137 — Παπαγεωργίου, ἔ.ἀ. σ. 80.

13. Πρβλ. Σ. Λάμπρου, *Κερκυραϊκὰ Ἀνέκδοτα*, Ἀθήναι 1882, σ. 50 κ.έ.

14. Παπαγεωργίου, ἔ.ἀ. σ. 81 - 2 — Κατσαροῦ - Προβατᾶ, Βίκτωρ Δαράκης, *Κέρκυρα* 1962, σ. 22.

15. Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάγραμμα Ἱστορίας τῆς Ὁρησκ. Ζωγραφικῆς*, Ἀθήναι 1957, σ. 337.

Ἡ ἀριστερὴ ἀκριανὴ θύρα εἶναι ἀνοιχτὴ καὶ ἀπὸ κεῖ ἔρχονται ὑπηρέτες νὰ βοηθήσουν στὸ γεῦμα. Τὴ μέση τῆς αἴθουσας κατέχει ἓνα μεγάλο τραπέζι, ὅπου κάθονται ἀπὸ κάθε μεριά 10 ἱερωμένοι, ἐνῶ στὸ κεφάλι τοῦ τραπέζιου, στὸ βάθος, κάθονται ὁ Λατίνος Ἀρχιεπίσκοπος μὲ τὸν Μέγα Πρωτοπαπᾶ. Τὴ σκηνὴ συμπληρώνουν διάφοροι παριστάμενοι μὲ τὶς χαρακτηριστικὲς φορεσιῆς τῆς ἐποχῆς.

Στὰ 1742 ἔρχεται στὴν Κέρκυρα Ἀρχιεπίσκοπος ὁ Ἀντώνιος Νάνι (Antonio Nani), Πατρίκιος ἀπὸ τὴ Βενετία<sup>16</sup>. Ἡ μακροχρόνια ὁμως παρουσία του στὴν Κέρκυρα (1742 – 1765) ἄρχισε μὲ κακοὺς οἰωνοὺς. Ἐνα χρόνο μετὰ τὴν ἀφίξή του ἔγινε στὴν Κέρκυρα δυνατὸς σεισμὸς. Τὸ ἀνάκτορο τοῦ Προνοητῆ καὶ τὸ μέγαρο τοῦ Ἀρχιεπισκόπου ὑπέστησαν βλάβες. Τὸ 1745 γίνεται νέος σεισμὸς καὶ γκρεμίζεται τὸ μέγαρο, καθὼς καὶ ἄλλα κτήρια<sup>17</sup>.

Μετὰ ἀπὸ αὐτὸ ὁ Νάνι προσπάθησε καὶ πέτυχε νὰ κτισθῆ νέο κτήριο. Δέκα ὁμως χρόνια πέρασαν, ὥσπου νὰ τελειώσῃ τὸ νέο Ἀρχιεπισκοπεῖο. Μιὰ ἐπιγραφή στὸ δυτικὸ ἐξωτερικὸ τοῖχο μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ νέο κτήριο ἀνεγέρθηκε « ἐκ θεμελίων », τὸ 1754<sup>18</sup>.

Φαίνεται ὅτι τὸ νέο ἐπιβλητικὸ κτήριο ἀκολούθησε στὸ σχέδιο ἀρκετὰ τὸ παλιό. Ἔτσι ἡ μεγάλη αἴθουσα στὸ ἰσόγειο εἶναι ἐντελῶς ὅμοια μὲ ἐκείνη πού εἰκονίζεται ὁ Κουερίνι στὸ ἔργο του. Τὸ κτήριο τοῦ Νάνι σώζεται μέχρι σήμερα στὸ ὕψωμα τοῦ Ἁγ. Ἀθανασίου καὶ εἶναι γνωστὸ ὡς « τὰ Παλιὰ Δικαστήρια » ἐξ αἰτίας τῆς μεταγενέστερης χρήσης του. Στὸ ἐσωτερικὸ καταστράφηκαν ἀπὸ τὶς ἐμπρηστικὲς βόμβες τοῦ τελευταίου Παγκοσμίου πολέμου ὅλες οἱ ξύλινες κατασκευές, ἀλλὰ σώζονται καλὰ οἱ ἐξωτερικοὶ τοῖχοι καὶ τὰ ἐσωτερικὰ χωρίσματα μέχρι καὶ τοῦ δευτέρου ὀρόφου.

Στὸ Ἀρχιεπισκοπεῖο<sup>19</sup> σώζεται σήμερα ἓνα πολύτιμο βιβλίον ἀπογραφῆς τῶν δημοσίων κτηρίων τῆς βενετσιάνικης ἐποχῆς (1771 ;). Ἐκεῖ ὑπάρχει σὲ κάτοψη καὶ τὸ Ἀρχιεπισκοπεῖο μὲ τὸν τίτλο Palazzo Archiepiscopale (fig. No XIX) (Πίνακ. 55 β). Ἔτσι ἡ περιγραφή τοῦ κτηρίου εἶναι σίγουρη.

Ἀφήνοντας τὴν πλατεία τοῦ Ἁγ. Ἰακώβου καὶ προχωρώντας πρὸς τὸ ὕψωμα τοῦ Ἁγ. Ἀθανασίου θὰ ἀνέβῃ κανεὶς πρῶτα μιὰ σκάλα καὶ μετὰ θὰ φθάσῃ στὸ ἐπίπεδο πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι κτισμένο τὸ μέγαρο.

Στὴ βόρεια αὐτὴ πλευρὰ μιὰ σκάλα ἀπὸ 11 πενταγωνικὰ σκαλιὰ ὀδηγεῖ μέσα ἀπὸ τὴν κεντρικὴ εἴσοδο στὴ μεγάλη στενόμακρη αἴθουσα τοῦ ἰσογείου. Ἡ πρόσοψη τοῦ κτηρίου εἶναι ἀπλὴ καὶ ἔχει αὐστηρότητα καὶ λιτότητα. Τὰ ὀρθογώνια παράθυρα κοσμοῦνται μὲ λίθινα πλαίσια πού ἐξέχουν λίγο ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου. Διακοσμητικὸ στοιχεῖο τῆς πρόσοψης τὸ μπαλκόνι στὸν πρῶτο ὄροφο (Πίνακ. 56 β). Τὸ δεύτερο πάτωμα ὑψώνεται μόνο στὸ κεντρικὸ τμήμα. Τέσσερις πεσσοὶ στηρίζουν ὀριζόντιο ἐπιστύλιο καὶ στέφεται ἀπὸ τὸ ἀέτωμα, ὅπου ὑπῆρχε μέσα σὲ κύκλο ἀνάγλυφο λιοντάρι, τὸ σύμβολο τῆς Βενετίας<sup>20</sup>.

Σὰν περνοῦσε κανεὶς τὴν τοξωτὴ θύρα στὸ ἰσόγειο, ἔμπαινε στὴ μεγάλη αἴθουσα, ὅμοια μὲ αὐτὴν πού εἰκονίζεται ὁ Quirini. Ἀπέναντι ἀπὸ τὴν εἴσοδο, ἄλλη πόρτα τοξωτὴ

16. Σπ. Θεοτόκης, ἔ.ἀ. σ. 28 - 9.

17. Ἰωσήφ Πάρτς, Ἡ νήσος Κέρκυρα (μετάφρ. Π. Βέγια), Κέρκυρα 1892, σ. 124.

18. A. Rusconi, Monumenti Araldici ed Epigrafici Veneti dell' Isola di Corfù, εἰς Annuario XXVII – XXIX (1949 – 1951) ἀριθ. 130.

19. Τὸν Δ/ντὴν τοῦ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου Κερκύρας κ. Λακιάτη εὐχαριστῶ γιὰ τὴ βοήθειά του.

20. Rusconi, ἔ.ἀ. ἀριθ. 129.

όδηγεί στην πίσω μεγάλη αυλή. Το ισόγειο, χωρισμένο στα τρία, έχει τρία δωμάτια δεξιά και άλλους τρεις χώρους αριστερά : 'Ο μεσαίος όμως αριστερά είναι ένα ωραίο λίθινο κλιμακοστάσιο που οδηγεί στον επάνω όροφο. Οι σκάλες από κόκκινη πέτρα φωτίζονται από δύο κομψά τοξωτά παράθυρα στην ανατολική όψη ( Πί ν. 56 γ ). 'Ο πίσω αριστερά χώρος είναι το μαγειρείο, με τη μεγάλη έστια. Πρὸς τὴν πίσω αυλή, όταν ξβγαίνε κανείς, περνούσε πρώτα από μια τοξοστοιχία που στηριζόταν σε τέσσερις πεσσούς. 'Ενώ αριστερά μια μικρή βοηθητική σκάλα οδηγούσε στο πάνω πάτωμα, στα δεξιά υπήρχε ο πυλώνας της αυλής, ή βοηθητική δυτική είσοδος. Σήμερα αυτά δε σώζονται, γιατί η τοξοστοιχία έχει καταδαφισθῆ, πιθανότατα από τους Άγγλους. 'Υπόγεια είχε, αλλά μόνο στο ανατολικό μέρος, που τα στηρίζαν μεγάλοι θόλοι.

'Ανεβαίνοντας τη μαρμαρίνη σκάλα βρίσκεται κανείς στο πάνω πάτωμα, που ακολουθούσε στη διάταξη το κάτω με μικρές διαφορές. Πάνω από το δυτικό πυλώνα υπήρχε παρεκκλήσιο. Πάνω από την ανοικτή τοξοστοιχία του υπογείου υπήρχε μακρὸς διάδρομος. Το κλιμακοστάσιο συνεχιζόταν ξύλινο, για τον τελευταίο όροφο που καταλάμβανε σταυροειδῶς το κέντρο του κτηρίου αφήνοντας άκτιστες τις 4 γωνίες που σκεπάζονταν με μικρές ξεχωριστές στέγες.

Το μεγαλόπρεπο κτήριο του 1754 δὲν ἐξυπηρετήσε τὸν σκοπὸ του για πολλά χρόνια. Στὰ 1797 ἡ ἐπικράτηση τοῦ Βοναπάρτη στὴν Ἰταλία καὶ ἡ πτώση τῆς Βενετίας ἔφεραν τοὺς Γάλλους ἕως τὰ Ἑπτάνησα. Οἱ Γάλλοι τῆς Δημοκρατίας δὲν ὑποστήριξαν τις ἀπαιτήσεις τῶν Λατίνων που τοὺς παρέσυρε ἡ πτώση τῆς βενετσιάνικης ἀρχῆς. 'Ο τελευταῖος Λατίνος Ἀρχιεπίσκοπος, ὁ Φραγκίσκος Φέντση, ἐκδιώχθηκε ἀπὸ τὸ μέγαρο τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς<sup>21</sup> καὶ ἀργότερα καὶ ἀπὸ τὴν Κέρκυρα, καὶ στὸ κτήριο συνεδρίαζε ἡ Δημαρχία. Φαίνεται ὅμως ὅτι τὸ κτήριο μετὰ ἔμεινε ἀχρησιμοποίητο ὡς τὸ 1799<sup>22</sup>. Τότε μετὰ τὴν ἀγρυπνη ἐποπτεία τοῦ Οὐζάκωφ συγκαλέστηκε ἐκεῖ ὁ 'Ορθόδοξος κληρὸς τῶν νησιῶν γιὰ νὰ ἐκλέξει τὸν πρῶτο Μητροπολίτη τῆς Κέρκυρας.

'Εκλέχθηκε ὁ μέχρι τότε Μέγας Πρωτοπαπᾶς, Γεώργιος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος<sup>23</sup>. 'Επειδὴ ὅμως αὐτὸς πέθανε πολὺ γρήγορα, ἀκολούθησαν νέες ἐκλογές, ὁπότε καὶ πάλι χρησιμοποιήθηκε τὸ παλιὸ Ἀρχιεπισκοπικὸ μέγαρο γιὰ τις διαπραγματεύσεις που προηγήθηκαν ( 1800 )<sup>24</sup>.

Μαθαίνουμε ξανά γιὰ τὸ μέγαρο στὰ 1836, στὰ χρόνια τῆς Ἀγγλοκρατίας, ὅταν ὁ ταγματάρχης Mc-Niven στὸ ὠραῖο σχεδιάσμα του τῆς πόλης τῆς Κέρκυρας<sup>25</sup>, εἰκονίζει στὴν κορυφὴ τοῦ ὑψώματος τοῦ Ἀγ. Ἀθανασίου τὸ μέγαρο τῶν ἄλλοτε Λατίνων Ἀρχιεπισκόπων μετὰ τὴν χαρακτηριστικὴ διάταξη σὲ σχῆμα σταυροῦ τῆς στέγης μετὰ τὸ ἀέτωμα. Στις σημειώσεις κάτω ἔχει τὸν ἀριθ. 7 καὶ τὴν ὀνομασία « Palace of Justice ». Φαίνεται ὅτι οἱ Ἀγγλοὶ ἦταν ἐκεῖνοι που ἐγκατέστησαν μέσα στὸ κτήριο τις δικαστικὲς ἀρχές. Μετὰ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ φαίνεται ὅτι ἔγιναν ἀλλαγές στὸ κτήριο : διαμορφώθηκε ἀλλιῶς ὁ πυλώνας στὸ δυτικὸ μέρος, ὁπότε θὰ μετασκευάστηκε καὶ ἡ λίθινη πύλη τῆς εἰσόδου ( ἀριθ. 6 ) ( Πί ν. 56 δ ), καταδαφίστηκε ὁ ἀνοικτὸς διάδρομος μετὰ τὴν τοξοστοιχία στὴν

21. E. De Gubernatis « Memorie italiane nelle Isole Ionie », Milano 1908, σ. 20.

22. 'Εμ. Ροδοκανάκης, 'Ο Βοναπάρτης καὶ οἱ Ἴόνιοι Νῆσοι ( μεταφρ. Ν. Πασσιᾶ ), Κέρκυρα 1937, σ. 100.

23. Παπαγεωργίου, ἔ ἀ. σ. 125.

24. Παπαγεωργίου, ἔ ἀ. σ. 127.

25. Panoramic view of Corfu, drawn from Nature by Major Mc. Niven, Engraved by Robert Hawell, London 1836.

αύλη και ὁ σκεπαστὸς διάδρομος στὸν πάνω ὄροφο. Ἐπίσης ἐνοποιήθηκαν στὸ ἐσωτερικὸ δύο συνεχόμενα δωμάτια τοῦ ἰσογείου καὶ ὁ διαχωριστικὸς τοίχος ἀντικαταστάθηκε μὲ τοξοστοιχία.

Καὶ μετὰ τὴν Ἑνωσὴ (1864) χρησιμοποιεῖται τὸ κτήριο ἀπὸ τὰ Δικαστήρια ὡς τὸ 1943, ὅποτε αὐτὰ μεταφέρθηκαν σὲ νέο κτήριο, κάτω στὸ λιμάνι.

Τελευταία προσθήκη, πρὶν ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τοῦ 1943, ἦταν ἡ κατάργησις, τουλάχιστον στὴν πρόσοψη, τῶν μικρῶν ἀκριανῶν στεγῶν καὶ τὸ κτίσιμο δύο δωματίων, δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Τοῦτο κατέστρεψε τὴν ἰσορροπία τοῦ ὠραίου κτηρίου, ἀλλὰ ἤρθαν οἱ βομβαρδισμοὶ καὶ κατέστρεψαν πολὺ περισσότερα (Πί ν. 56α). Μετὰ τὸν πόλεμο κηρύχθηκε ἱστορικὸ διατηρητέο Μνημεῖο<sup>26</sup> καὶ ἀργότερα ἀγοράστηκε ἀπὸ τὴν Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος γιὰ νὰ χρησιμεύσῃ, ἀναστηλωμένο, σὰν Ὑποκατάστημά της

*Π. ΚΑΛΛΙΓΑΣ*

26. Ὑπουργ. Ἀποφ. 35/62 (Φ.Ε.Κ. τ. β' 2/2/62).

## Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΤΟΥ ΛΥΣΙΚΡΑΤΟΥΣ\*

( Πί ν. 57 — 65 )

*« Le monument de Lysistrate n'en est pas moins une de plus charmantes productions de l'art gr.c. ».*

E. Breton, Athènes, Paris 1968 ( 2 ), σ. 275.

*'Αφιερώνεται στον Καθηγητή κ. Heinz Ladendorf*

Για πρώτη φορά απεικόνισε τὸ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους ὁ Cyriacus dei Pizzicoli ἀπὸ τὴν Ancona<sup>1</sup>. Ἐμπορος, ἀρχαιοδίφης, συλλέκτης συμπλήρωνε τὶς σημειώσεις του μὲ σχεδιάσματα τῶν μνημείων, ποὺ συναντοῦσε στὸ δρόμο του<sup>2</sup>. Τὰ σχεδιάσματα αὐτὰ δὲν ἔχουν οὔτε θὰ ἤθελαν νὰ ἔχουν καμιά καλλιτεχνικὴ ἀξία, ἐπιβάλλονται ὁμως σὰν πρῶτες προσπάθειες «σχηματικῆς» συνειδητοποίησης τῶν λειψάνων τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος. Εἰδικὰ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ χορηγικοῦ αὐτοῦ μνημείου ( Πί ν. 57 α ) μιὰ ἀχνὴ σκιαγραφία, δὲν εἶναι μόνο ἡ πρῶτη μορφικὴ του ἀπόδοση, ἀλλὰ καὶ ἡ πρῶτη «ἐπιστημονικὴ» του σύλληψη: ἡ λέξις *ΛΥΣΙΚΡΑΤΗΣ* ἀκολουθώντας τὴ φορά τοῦ ἐπιστυλίου, γραμμὴν μὲ καθαρὰ κεφαλαῖα γράμματα, φανερώνει τὴν προσπάθεια νὰ ταυτιστῆ τὸ Μνημεῖο μὲ βάση τὴν ἐπιγραφή, ποὺ ὑπάρχει πάνω σ' αὐτό<sup>3</sup>. Ἡ περίπτωσις αὐτὴ παραμένει γιὰ ἕνα τεράστιο χρονικὸ διάστημα μοναδική. Τὸ Μνημεῖο, αἰῶνες πρὶν καὶ αἰῶνες μετὰ, ὀνομάζεται «Φανάρι» σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴν ἀρχαία παράδοσις γιὰ τὸν Δημοσθένη καὶ τὸν Διογένη<sup>4</sup>.

\* Σὲ περίπτωσις ποὺ στὶς ὑποσημειώσεις ἀναφέρεται μόνο τὸ ἐπίθετο τοῦ συγγραφέα μαζί μὲ τὸ ἔτος ἐκδόσεως, σημαίνει τοῦτο, ὅτι ἡ πλήρης βιβλιογραφικὴ ἔνδειξις ὑπάρχει στὸ Ἐπίμετρο 3 σ. 183 ( Βιβλιογραφία ).

1. Πρβλ. Πίν. Ἐπεικ. ἀριθ. 5.

2. Τὸ γνωστότερο ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτὰ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ δείχνει τὴ δυτικὴ πρόσοψιν τοῦ Παρθενῶνα: χρονολογεῖται στὰ 1435. Πρβλ. M. W. Waltenbach, Neues Archiv, 1833, σ. 337, πίν. 8. Adolf Michaelis, Eine Originalzeichnung des Parthenon von Cyriacus von Ancona, AZ 40 (1882) 367 — 385, πίν. 16. Chr. Hülsen, Il libro di Giuliano da Sangallo. Codex Barberinianus lat. 4424 ( 1910 ), suppl. πίν. 50.

3. IG 2 1242 = 2 ἔκδοσις, 3042 :

*Λυσικράτης Λυσισθέιδου Κικινεύς ἐχορήγει*

*'Ακαμαντὶς παίδων ἐνίκα Θεῶν ἠΐλει*

*Λυσιάδης Ἄθηναίος ἐδίδασκε Εὐαίνετος ἦρχε.*

Αὐτὴ τὴν ἐπιγραφήν προσπάθησε νὰ ἀντιγράψῃ πρῶτος ὁ Cyriacus ( στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸν Ἀπρίλιον τοῦ 1436 ὡς τὸν Μάρτην τοῦ 1447 ), πρβλ. Theodor Mommsen, Über die Berliner Excerptenhand-schrift des Petrus Donatus ( Vortrag I. Dez. 1882 ) στὸ Jb. d. Kgl. Preuss. Kslg. 4 (1888) 73 — 89 f. 88 ( ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Λυσικράτειου στὸ f. 86 ), πρβλ. ἐπίσης Epigrammata rec. per Illyricum a Cyriaco. 1747, X. Paton, 1951, 175. Μετὰ τὸν Cyriacus βρισκομε τὴν ἐπιγραφήν στὸν Ἀνόνομο τοῦ Codex Ambrosianus c 61 int., πρβλ. ὑποσ. 4, III. Ἡ ἐπιγραφή δημοσιεύτηκε γιὰ πρῶτη φορά στὰ 1743, πρβλ. Παπαδόπουλος 1852, σ. 9.

4. Πρβλ. Breton 1868 ( 2 ), σ. 270 ὑποσ. 5. Θ. Φιλαδελφεὺς 1902, I, σ. 389, ὑποσ. 5. Hans Riemann στὴν Pauly — Wissowa RE Suppl. 8, σ. 268.

Ἐπάνω σὲ μιὰ στρογγυλὴ βάση διακρίνονται ἀμυδρὰ τέσσερις κολόνες νὰ συγκρατοῦν τὸ θόλο, πὸ τὸ κυκλικό του περιγράμμα, ὅπως ἀναφέραμε, βρίσκεται γραμμένη μὲ κεφαλαῖα γράμματα ἢ λέξι *ΛΥΣΙΚΡΑΤΗΣ*. Τίποτα ἄλλο πὸ νὰ ἀφορᾷ τὶς λεπτομέρειες, τὸ ρυθμό, τὶς ἀναλογίες. Θὰ χρειαστῆ ἀκόμη πολὺς καιρὸς, ὥσπου νὰ ξεπεραστῆ ἡ σχηματικὴ παρατήρηση τῶν ἀρχαίων λειψάνων σὲ ἑλληνικὸ ἔδαφος καὶ νὰ δῆ ὁ ἐνδιαφερόμενος ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τους.

Μόλις τὸ 1675, δύο αἰῶνες περίπου μετὰ τὸν Cyriacus, συναντοῦμε μιὰν ἄλλη ἀπεικόνιση τοῦ Μνημείου (Πίν. 57 β). Γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Spon, ὅπως καὶ γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Wheeler<sup>5</sup> ἔχει χρησιμοποιηθῆ τὸ ἴδιο σχέδιο· οἱ παραλλαγές στὶς χαλκογραφίες πὸν χρησιμοποιήθηκαν γι' αὐτὰ τὰ βιβλία πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν στὸ χαρακτῆρ. Ὁ δημιουργὸς τοῦ σχεδίου εἶναι ὁ Wheeler, ὅπως δείχνει ἡ τεχνοτροπία τῶν ἄλλων σχεδίων στὸ βιβλίο του. Σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα βρισκομε πολλὰς ὁμοιότητες μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Cyriacus, μποροῦμε ὅμως νὰ διαπιστώσουμε μὲ τὴν πρώτη ματιὰ καὶ πολλὰς διαφορές. Σχηματοποίηση καὶ ἀπλοποίηση χαρακτηρίζει καὶ τὰ δύο σχέδια πὸν παρουσιάζουν τὸ μνημεῖο ἀποκαταστημένο. Ἐκεῖ, ὅπως καὶ ἐδῶ, τὸ κτήριο ἔχει ἀφαιρεθῆ ἀπὸ τὸ περιβάλλον του καὶ ἐνῶ στὸν Cyriacus ὁ χῶρος παραμένει ἀδιόρατος, στὸν Wheeler ὑπονοεῖται μὲ προοπτικὴ, φωτεινὲς μεταλλαγές καὶ φυσικὰ στοιχεῖα («σύννεφα», στὸ ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας). Βέβαια, στὴν περίπτωση τοῦ σχεδίου Wheeler, ἔχομε μιὰ εἰκόνα μὲ καλλιτεχνικὲς - διακοσμητικὲς ἀξιώσεις: σκοπὸς τῆς εἶναι νὰ διακοσμήσῃ ἓνα βιβλίο καὶ νὰ βοηθήσῃ στὴν πληρέστερη κατανόηση τοῦ κειμένου, πράγμα πὸν δὲ συμβαίνει μὲ τὸ σχέδιο - σημείωση τοῦ Cyriacus. Ἡ διαφορὰ ὅμως πὸν ἐνδιαφέρει περισσότερο, εἶναι, ὅτι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Wheeler ἀποδίδει ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειες τοῦ μνημείου. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Cyriacus καὶ χάρις τῆς διαπαιδαγώγησης τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν, πὸν παίρνουν σιγὰ - σιγὰ ὑπόσταση, δξύνεται ὄλο καὶ περισσότερο τὸ βλέμμα στὴν παρατήρηση τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν εἰρηπίων<sup>6</sup>.

Μέχρι τώρα οἱ περιηγητὲς ἀναζητοῦσαν στὴν Ἑλλάδα τὰ ἰδιαίτερα φυσικὰ φαινόμενα καὶ ὅ,τι ἄλλο παρουσιαζόταν πρωτότυπο, ἰδιόμορφο. Ἡ λατρεία τῶν *curiosa* μὲ χαρακτῆρα μανίας μαρτυρεῖ ὄλο τὸ πνευματικὸ ξάφνιασμα τῶν ματιῶν, πὸν ἀνακαλύπτουν τὴν πολυμορφία τοῦ κόσμου.

Βέβαια ὁ Wheeler ζῆ περισσότερο ἀπὸ τὸν Cyriacus σὲ μιὰ «μυθικὴ πραγματικότητα» τοῦ λείπει πέρα γιὰ πέρα ἢ κριτικὴ διάθεση, πὸν ὀδηγεῖ στὴν ἔρευνα καὶ στὴν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας. Ἀρκεῖται σ' ὅ,τι βλέπει κι ὅ,τι ἀκούει<sup>7</sup>. Τὸ μνημεῖο δὲν εἶναι

5. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 29.

6. Πρβλ. Max Wegner, *Land der Griechen*, Berlin 1942, σ. 255 κ.έ.

7. Τὴν πρώτη περιγραφὴ τοῦ Λυσικράτειου μᾶς δίνει ὁ Ἀνόνημος τοῦ Codex Ambrosianus, πρβλ. Ἐπίμ. 2, IV, λίγα χρόνια μετὰ τὸν Cyriacus. Αὐτὴ ἡ περιγραφὴ, ἀντικειμενικὴ καὶ σαφὴς, εἶναι πιὸ περιεκτικὴ ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση. Τὸ σκοπὸ ὅμως τοῦ Μνημείου δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τὸν ἐξηγήσῃ, πρβλ. Erich Ziebarth, *Ein griechischer Reisebericht des 15. Jhdts.* AM 24 (1899), 75. Μιὰ ἄλλη περιγραφὴ λίγον καιρὸ ὕστερα ἀπὸ τὸν ἐντειχισμό τοῦ Μνημείου στὴ Μονή, μᾶς δίνει ὁ du Loir, πρβλ. Ἐπίμ. 2, V. Τούτῃ ἀναφέρεται σὲ λεπτομέρειες (*colomnes cannelées* κτλ.), πὸν θὰ παρουσιαστοῦν στὴν ἀπεικόνιση πολὺ ἀργότερα. Οἱ περιγραφὲς τοῦ Robert de Dreux καὶ τοῦ Ἀνόνημου 1669 (πρβλ. Ἐπίμ. 2, VI, VII) ἐπιμένουν ὑπερβολικὰ στὸ παραμῦθι τοῦ « σπιτιοῦ τοῦ Δημοσθένη ». Ἔτσι βλέπουν καὶ περιγράφουν τὸ Μνημεῖο σὰν κατοικήσιμο χῶρο, πρβλ. H. Riemann, *Pauly - Wissowa RE Suppl.* 8, 269. Ὁ Babin μὲ τὴν περιγραφὴ του, πρβλ. Ἐπίμ. 2, VIII, ἀνοίγει τὸ δρόμο γιὰ μιὰ κάπως ἀκριβέστερη παρατήρηση. Γενικὰ οἱ ἀφελεῖς παρατηρήσεις του καὶ ἡ ἀστήρικτη κριτικὴ του ἀνταποκρίνονται τέλεια στὸ πνεῦμα τῆς ἀπεικόνισης τοῦ Wheeler. Οἱ De Barres, Felice Gallo,



γι' αυτόν πρόβλημα, είναι ένα *curiosum*, πού τραβά και δεσμεύει την προσοχή. Παρουσιάζεται σαν «δεδομένη» μορφή. Δεν απασχολείται μαζί του «ερευνητικά». Έτσι δέν αντιλαμβάνεται ότι επάνω σ' αυτό υπάρχει μιὰ επιγραφή, εκεί πού ο επιγραφολόγος Cyriacus βλέπει προπάντων την επιγραφή. 'Αρκεΐται στη λαϊκή όνομασία του Μνημείου: «Monument Fanari Demosinis dictum». 'Ασχολεΐται όμως με την απόδοση άλλων λεπτομερειών ή μάλλον χαρακτηρίζει τά μέρη του Μνημείου με στοιχεία πού έχουν τυποποιηθῆ: με τὸ σχηματοποιημένο κορινθιακὸ κιονόκρανο δείχνει πὼς τὸ Μνημεῖο ἔχει κιονόκρανα κορινθιακά, τὸ ἴδιο γίνεται καὶ με τὰ ὑπόλοιπα μέρη, τὴ βάση, τὴ ζωφόρο, τὸ ἀνθήμιο. Μὲ ἄλλα λόγια βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ τυποποιημένη ἀπόδοση χαρακτηριστικῶν. Έτσι φαίνεται τὸ Μνημεῖο στὴν εἰκόνα τοῦ Wheeler, νὰ ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὸ λαϊκὸ του ὄνομα «φανάρι» ἀπ' ὅ,τι στὴν πραγματικότητα. Έδῶ συνδέονται ἐντυπώσεις με ἀποκτημένες κιόλας παραστάσεις: ἀπὸ τὸ Μνημεῖο πού μοιάζει με φανάρι καὶ λέγεται «φανάρι», δημιουργεῖται ἕνα πραγματικὸ φανάρι<sup>8</sup>.

'Αλλὰ ἡ εἰκόνα τοῦ Wheeler δὲ μᾶς λέει τίποτε γιὰ τὴν κατάσταση τοῦ μνημείου τὸν καιρὸ πού σχεδιάστηκε. Αὐτὸ βέβαια ἐξηγεῖται ἀπὸ τὴν «ἀφηρημένη» του τυποποίηση πού τὸ παρουσιάζει, ὅπως πρέπει νὰ ἦτανε στὴν 'Αρχαιότητα. 'Απὸ τὸν Robert de Dreux<sup>9</sup>, Καπουτσῖνο μοναχὸ, πού ἦρθε στὴν Ἑλλάδα ἀκόλουθος τοῦ Γάλλου πρέσβυ de la Haye - Vandelet<sup>10</sup> λίγα χρόνια χωρίτερα ἀπὸ τὸν Wheeler (1669), μαθαίνουμε πὼς εἶχε γίνει τὸ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους τμῆμα τῆς μονῆς τῶν Καπουτσῖνων<sup>11</sup>.

Αὐτοὶ εἶχαν ἐγκατασταθῆ στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ 1658, ἀγόρασαν τὸ Μνημεῖο ἀπὸ ἕναν Ἑλληνα γιὰ 150 σκούδα (écus) καὶ τὸ ἐντεῖχισαν στὴ Μονὴ τους, ἔτσι πού νὰ φαίνεται μόνο ἕνα μέρος του με τρεῖς ὀλόκληρες κολόνες καὶ μιὰ μισή<sup>12</sup>. Οἱ τουρκικὲς ἀρχές δὲν εἶχαν ἀναγνωρίσει στοὺς Καπουτσῖνους τὴν ἰδιοκτησία τοῦ Μνημείου ἀλλὰ μόνον τὴν ἐπικαρπία (jouissance), γιὰ νὰ μείνη τοῦτο προσιτὸ στοὺς ἐπισκέπτες<sup>13</sup>. Οἱ περι-

πρβλ. Ἐπίμ. 2, X καὶ XI, εἶναι πολὺ συνοπτικοί. 'Αναφέρουν τὸ Μνημεῖο πάντα σὲ σχέση με τὸν Δημοσθένη καὶ ἀρκοῦνται νὰ μιλοῦν γιὰ μιὰ λεπτομέρεια πού τοὺς ἔκαμε ἰδιαίτερη ἐντύπωση.

8. Σχετικὰ με τὸ «ἰδιαίτερο βλέμμα» μιᾶς πνευματικῆς ἐποχῆς πρβλ. W. H. Riel, *Das landschaftliche Auge*, Stuttgart 1859. W. Waetzoldt, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927, Κεφ. 3, σ. 26 : «Das landschaftliche Auge».

9. Πρβλ. Ἐπίμ. 2, VI.

10. Πρβλ. Max Wegner, *Land der Griechen*, Berlin 1955, σ. 307.

11. Πρβλ. Paton 1951, σ. 13 : «In 1658 the French Capucins established a mission in Athens, and eleven years later, in 1669, Father Simon of Compiègne bought the choragic monument of Lysikrates and the adjoining buildings for a Convent...» πρβλ. καὶ Καμπούρογλου 1922, σ. 270.

12. Πρβλ. Ἄλ. Φιλαδέλφους, Ἄνασκαφὴ παρὰ τὸ Λυσικράτειον Μνημεῖον, ΑΕ 1921, σ. 84.

13. Ὁ πωλητὴς τοῦ μνημείου μετανόησε ἀμέσως μετὰ καὶ γι' αὐτὸ ἀνέλαβαν τὴν ὑπόθεση οἱ Δημογέροντες, πού ἀποφάνθηκαν πὼς ἡ πώληση τοῦ μνημείου εἶναι παράνομη σύμφωνα με τὰ ἔθιμα τοῦ τόπου. Τότε ὅμως μπῆκε στὴ μέση ὁ Κατῆς γιὰ λογαριασμὸ τοῦ πατέρα Σίμωνα : «ὁ τόπος ἐξηγέρθη τότε: εὐρέθη ὅμως ἡ μέση καὶ πάντοτε συμβιβαστικὴ ὁδός. Νὰ λάβουν δηλ. τὸ φανάρι οἱ Καπουτσῖνοι, ὑπὸ τὸν ὄρον ὅμως τοῦ νὰ μὴ τὸ παραβιάσουν, ἰδίως δὲ νὰ μὴ τὸ μεταβάλουν εἰς εὐκτήριον τῶν καὶ νὰ ἐπιτρέψουν ἐλευθέρως τὴν ἐπίσκεψή του εἰς τοὺς ξένους». Πρβλ. Καμπούρογλου 1922, σ. 355. Θ. Φιλαδέλφους 1902, 1, σ. 177. Robert de Dreux στὸν H. Omon, *Rev. ét. gr.* XIV (1901), 274. Spon 1675, II 187. Laborde 1854, I 75, 219 κ. ἔ. Ross, *Archäol. Aufsätze* II (1862), 254, 275. C. Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Altertum*, Leipzig 1874, 756. Harrison - Verall 1890, 244. Ὁ ἐντεῖχισμὸς ὅμως τοῦ Μνημείου στὴ Μονὴ δὲν ἀνταποκρίνεται στὸ πνεῦμα τῆς τουρκικῆς διαταγῆς, παρ' ὅλο πού σώθηκε με τὸν τρόπο αὐτὸ ἀπὸ τὴν καταστροφὴ. Ἐμεινε μόνο μιὰ πλευρὰ του ἐλεύ-

γραφές του de Dreux και του Babin<sup>14</sup>, ενός άλλου περιηγητή, που επισκέφτηκε την Αθήνα το 1672, είναι όπωσδήποτε πιο κατατοπιστικές από την εικόνα του Wheeler, όχι όμως και λιγότερο άφελεις.

Τα μέτρα που δίνουν οι περιγραφές τους μεταφέρονται με τον καιρό και στην εικόνα, που τώρα επιδιώκει, όπως σ' ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο, την ακρίβεια στην απόδοση των αναλογιών. Η απεικόνιση του Roscoe ( Πί ν. 58 α ), έναν αιώνα σχεδόν μετά τον Wheeler, συμπληρώνεται με αρχιτεκτονικά μελετήματα, κλίμακες αναλογιών και σημείο προσανατολισμού. Κι όμως η απεικόνιση αυτή, παρ' όλη την ακριβή της απόδοση, τη σωστή εκτίμηση της βάσης, που φαίνεται μισοχωμένη στο έδαφος, παρουσιάζεται πιο «φανταστική» από εκείνη του Wheeler, προπάντων σ' ό,τι αφορά το πάνω τμήμα του Μνημείου. Αυτό συμβαίνει, επειδή ο σχεδιαστής θέλει να το παραστήσει προοπτικά, αφού το σημείο οράσεως είναι στο ύψος της μορφής, που, σαν μέτρο αναλογίας, βρίσκεται αριστερά. Και αν το Μνημείο σχεδιαστή προοπτικά από το σημείο αυτό, δε φαίνεται κανονικά ή στέγη παρά μόνο το πάνω μέρος του άνθεματου ακρωτηρίου. Ο σχεδιαστής όμως θέλει ν' αποδώσει και τη στέγη και την αποθέσει χωρίς προοπτική αλλοίωση επάνω στο υπόλοιπο Μνημείο που συλλαμβάνεται προοπτικά. Το ότι έχει κατανοήσει σχετικά σωστά την καμπυλότητα του θόλου, αποδεικνύουν οι τομές δεξιά και κάτω δεξιά. Εκεί που ξεφεύγει δλότελα από την πραγματικότητα είναι στην απόδοση της φοιδοτικής στέγης που τόσο πολύ τονίζεται στον Wheeler. Το άνθεματο ακρωτήριο, που αποδίδεται στην τομή, όπως φαίνεται προοπτικά από χαμηλό σημείο οράσεως, παραμένει στην απεικόνιση τυποποιημένο και άτροφικό. Οι άκανθωτοι έλικες στη στέγη παραλείπονται τελείως. Σε πολλά σημεία ή τυποποίηση των επί μέρους χαρακτηριστικών, ή απομόνωση του Μνημείου, ο φανταστικός χώρος, όπωσδήποτε πραγματικότερος από ό,τι στον Wheeler, θυμίζουν τον σχεδιαστή αυτόν, που είναι και ο πρόδρομος τούτης της εικόνας. Η κάτοψη κάτω αριστερά δείχνει το άνοιγμα που υπήρχε στο Μνημείο, όταν ο Roscoe το απεικόνιζε. Έδώ όμως έχει εξηγηθεί σαν πόρτα ενός ναού<sup>15</sup>.

Με τον Roscoe, έχουμε προωθηθεί στο τέλος της μεγάλης εποχής του Barock, που, αφού εξάντλησε όλη την υπερτροφική της δύναμη σε τεράστια όνειρα, ταλαντεύεται τώρα στους ίσκιους μιας έκπλεπυσμένης, διάφανης τεχντροπίας. Σιγά σιγά φαίνονται νέες δυνάμεις να κυριαρχούν, δυνάμεις που έχουν γεννηθεί σαν αντίδραση στον ενδόμυχο κορεσμό από τις παλιές αξίες. Η ανάγκη να ξεπεραστεί ή πνευματική κόπωση στρέφει τα πνεύματα σε πηγές καθαρές και άμόλυντες, που βρίσκονται στη φύση και στην αρχαιότητα. Βέβαια και οι δυο αυτές έννοιες αντιμετωπίζονται με το πνεύμα που έχει δημιουργηθεί σύμφωνα με την παράδοση<sup>16</sup>. Έτσι υποθάλλεται ένας κλασικισμός,

θερη για τους ξένους, ή όποια πάλι χωριζότανε στα δυο από τον τοίχο του κήπου που άκουμποσε πάνω στο Μνημείο. Έτσι ήταν το ένα τμήμα του μέσα στην περιτειχισμένη αύλη και το άλλο έξω στο δρόμο. Αυτός ο τοίχος ύψώθηκε περισσότερο άργότερα, όπως θα δοίμε και πιο κάτω στη σύγκριση των απεικονίσεων των Le Roy, Stuart και Thürmer, πρβλ. ύποσ. 26.

14. Πρβλ. 'Επίμ. 2, VI και VIII.

15. Πρβλ. 'Επίμ. 2 προς το τέλος.

16. Πρβλ. St. Lydakis, Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei. Diss. Köln 1963, σ. 64: « Diese Menschen, die ' zurück zur Natur ' und ' der Natur vollkommen treu sein ' möchten ( πρβλ. Walter Rehm, Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens, München 1936, σ. 58 ), verstehen wohl unter Natur das, was sie durch ihre geistige Einstellung aus der Natur machen, also eine Kombination von jenen Elementen, die ihnen passen und in ihren Zusammenhang jene Welt gestalten, in der sie gerne leben möchten ».

πού στην ουσία είναι ρομαντική νοσταλγία<sup>17</sup>. Αυτό που πέτυχε ή νέα αυτή κίνηση, ήταν τὸ διττὸ σταθεροποίησε τὸ περίγραμμα τοῦ κόσμου δημιουργώντας νέες προϋποθέσεις γιὰ τὰ πνευματικὰ σχήματα. Ἡ ἀλλαγὴ πετυχαίνεται στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα.

Στὴ δική μας περίπτωση παρουσιάζεται ὀλοκληρωμένη στὸ ἔργο τῶν Ἑλλήνων περιηγητῶν Stuart καὶ Revett<sup>18</sup>. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Μνημείου τοῦ Λυσικράτους ἀπὸ τὸν Stuart (Πίν. 59 β) ἀποτελεῖ, σὲ σχέση μὲ τοὺς προηγούμενους ἀπεικονιστὲς του, ἕνα τεράστιο ἄλλαμα: πολὺπλευρὴ συνθετικὴ παρατήρηση, συνδυασμένη μ' ἕνα καλλιτεχνικὸ ἔνστικτο πρωτόφαντο στὴν περίπτωσή μας. Ἡ ἀπεικόνιση αὐτὴ δὲν μπορεῖ πιά νὰ συγκριθῆ μ' ἐκείνη τοῦ Roscoe. Ὅτι κάνει τὴ μιὰ τόσο διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη δὲν εἶναι μόνον ὁ τρόπος τῆς ἀπεικόνισης, ἀλλὰ καὶ ὁ τρόπος τῆς παρατήρησης. Βέβαια, σημασία ἔχει ὄχι μόνον ἡ ἐποχὴ, στὴν ὁποία δημιουργεῖται ἕνα ἔργο, ἀλλὰ καὶ ὁ δημιουργὸς ἄνθρωπος μὲ τὶς προϋποθέσεις του. Ἀλλιῶς ἀποδίδει τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ὁ ἐρασιτέχνης καὶ ἀλλιῶς ὁ ἐμπνευσμένος καλλιτέχνης. Ὁ Roscoe εἶναι ἕνας ἐρασιτέχνης, ἐνῶ ὁ Stuart εἶναι ἕνας φτασμένος ζωγράφος μὲ ταλέντο<sup>19</sup>. Ἄν λοιπὸν σὰν σύνθεση τὸ ἔργο του παρουσιάζει ἀπαιτήσεις μιᾶς ὀραίας ζωγραφικῆς σύλληψης, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς μ' αὐτὸν ἀρχίζει ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόδοση τοῦ Μνημείου. Ἡ εἰκόνα ἀποδίδει τὸ κτηριακὸ συγκρότημα τῆς Μονῆς τῶν Καπουτσίνων, ὅπου εἶναι ἐντειχισμένο τὸ Μνημεῖο κι ἕνα τμήμα τοῦ κήπου τῆς. Μιὰ πρώτη λοιπὸν ἀπεικόνισή του στὸ φυσικὸ του περιβάλλον καὶ στὴν τωρινὴ πραγματικὴ του κατάσταση. Ἄν οἱ προηγούμενοι ἀπεικόνιζαν τὸ Μνημεῖο γιὰ νὰ συμπληρώσουν τὴν περιγραφή τους, ὁ Stuart τὸ περιγράφει μέσα στὸ χῶρο καὶ στὴν ἱστορικὴ του μοῖρα, ἐνῶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀνάλυση καὶ τὴν ἐπιστημονικὴ του ἐπεξεργασία τὴν ἐκτελεῖ χωριστὰ σὲ σειρά ὀλόκληρη ἀρχιτεκτονικῶν σχεδίων<sup>20</sup>. Ὅτι ἄρχισε ὁ Roscoe, στὰ πλαίσια μιᾶς μόνου εἰκόνας, γίνεται ἐδῶ θέμα γιὰ πολλές, ἐπὶ μέρους εἰκόνας, πού ζητοῦν νὰ ἀποδώσουν τὸ Μνημεῖο ἀπὸ κάθε πλευρὰ του. Ὁ Le Roy<sup>21</sup>, πού σὲ

17. Πρβλ. Emil Kauffmann, *Klassizismus als Tendenz und als Epoche. Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 3 – 4, 1930 / 1932. Bernard Kraus, *Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik*, Reutlingen 1925 = *Tübinger Forschungen zur Archäol. und Kunstgeschichte*, τὸμ. 4.

18. Πρβλ. Πίν. Ἄπεικ. 27. Ἡ σπουδὴ τῶν ἀρχαίων μνημείων ἔχει αὐτὸν τὸν καιρὸ ἀπλωθῆ πολὺ. Πρβλ. A. E. Brinckmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jhdts. in den romanischen Ländern* (= Hb. d. Kw.) Potsdam s.d., σ. 244 κ.ε. Ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους σπουδαίους ἀντιπροσώπους τῶν ἐνθουσιασμένων αὐτῶν μελετητῶν εἶναι ὁ J. G. Soufflot, πού μελέτησε πρῶτος τοὺς ναοὺς τοῦ Paestum, πρβλ. G. P. M. Dumont, *Suite de plans... de trois temples antiques tels qu'ils existaient en 1750 dans la bourgade de Paesto... mesurés et dessinés par J. G. Soufflot...* Paris 1764 ( Στὰ ἀγγλικά : London καὶ Paris 1769 ). Τὶς μετρήσεις του μεταχειρίστηκε μετὰ ὁ Ἕλληνας Thomas Major γιὰ τὸ ἔργο του : *The Ruins of Paestum, otherwise Posidonia in Magna Graecia*, London 1768.

19. Στὴν πραγματικότητα εἶναι ὁ Stuart αὐτοδίδακτος. Ὑστερα ἀπὸ ἕνα βραβεῖο πού του ἀπένευμε ἡ Soc. of Arts γιὰ μιὰ αὐτοπροσωπογραφία του (μολύβι) στὰ 14 ἢ 15 χρόνια του, σπούδασε ἀκουαρέλλα καὶ συνέχισε μετὰ τὶς σπουδὲς του στὴ Ρώμη (1742 — 1750) μαζί μὲ τὸν N. Revett. Πρβλ. Thieme – Becker, K. Lex. 32, σ. 225/226.

20. Πρβλ. Πίν. Ἄπεικ. ἀριθ. 27 κ.ε. — Neugebauer, AA 1920, σ. 19.

21. Πρβλ. Πίν. Ἄπεικ. ἀριθ. 17. Ὁ Ἕλληνας ἐκδότης Robert Sayer εἶχε τὴν ἰδέα νὰ συνθέσῃ σ' ἕνα φύλλο διάφορα μνημεῖα, ὅπως τὰ εἶχε σχεδιάσει ὁ Le Roy, στὸν τύπο εἰκόνων τοῦ Pannini ἢ τοῦ H. Robert. Πρβλ. Robert Sayer, *Ruins of Athens, with Remains and other valuable Antiquities in Greece*, London 1759 καὶ τὴ γερμανικὴ ἔκδοσις : Georg Christoph Kilian, *Ruinen und Überbleibsel von Athen nebst anderen merkwürdigen Alterthümern von Griechenland*, herausgegeben von M. R. Sayer... Augsburg 1764.

ήλικία 23 μόνο χρόνων πατάει το έλληνικό έδαφος με τις ίδιες ή και μεγαλύτερες φιλοδοξίες από τους ώριμους Άγγλους καλλιτέχνες, αποδίδει και επεξεργάζεται το Μνημείο κατά ένα παρόμοιο τρόπο (Πί ν. 59 α) Και όμως στο έργο του, ακόμη και ύστερα από μία επιφανειακή παρατήρηση, αισθανόμαστε πολύ πιο έντονα πώς είμαστε στα πλαίσια της παράδοσης και αντιλαμβανόμαστε το συγγενικό πνεύμα, που τόν συνδέει με τους προηγούμενους περιηγητές.

Οί δύο άπεικονίσσεις έχουν διαφορά 3 ή 4 χρόνων μεταξύ τους. Είναι δηλαδή περίπου σύγχρονες<sup>22</sup>. Οί δημιουργοί τους όμως είναι δύο διαφορετικοί κόσμοι και δύο διαφορετικές εποχές. Ο Stuart στην άρχή του Κλασικισμού, είναι διαμορφωμένος κλασικιστής. Ο Le Roy είναι το κύκνειο άσμα της τελευταίας περιόδου του Barock. Βλέπει την Ελλάδα με τα μάτια του Piranesi<sup>23</sup>, σαν ένα κομμάτι ιταλικής γής και τα άπομεινάρια της αρχαιότητας όπως τα ρωμαϊκά ερείπια. Αυτή κίόλας ή ιδιομορφία του του αφαιρεί κάθε ίκανότητα να δή και να άφομοιώση «έλληνικά» τα μνημεία της αρχαιότητας που θέλει να άπεικονίση. Ο νέος αρχιτέκτονας, που έχει κίόλας δύο βραβεία αρχιτεκτονικών διαγωνισμών πίσω του<sup>24</sup>, είναι σε πολλά σημεία αυθαίρετος και επιπόλαιος, κάτι που γίνεται προπάντων αισθητό στα αρχιτεκτονικά του σχέδια. Στα αρχαιολογικά του κείμενα άκολουθει ανεξέλεγκτα τόν Spon και κάνει τα ίδια λάθη μ' εκείνον. Όλα όμως αυτά δικαιολογούνται ίσως από τη βιασύνη του: τρία χρόνια μετά τόν έρχομό του στην Άθήνα, τó 1758, κατόρθωσε να δώση στη δημοσιότητα ένα τεράστιο σε όγκο έργο, εκεί που ó Stuart χρειάστηκε δέκα δλόκληρα χρόνια, για να έτοιμάση μόνο τόν πρώτο τόμο του «Antiquities of Athens» (1762, ó δεύτερος εκδόθηκε τó 1788, ó τρίτος τó 1795 και ó τέταρτος τó 1814)<sup>25</sup>. Και ενώ ή σύνθεση δέ ζημιώνεται πάντα, αντίθετα χαρακτηρίζεται συχνά σαν δροσερή και άμεση, εκείνο που ένοχλεί είναι τó πολú «ιταλικό» πνεύμα που άποπνέει ή εικόνα του.

Ο Le Roy στην άπεικόνιση του Μνημείου του Λυσικράτους διηγείται: «Ένας Μονάρχος, που θα μπορούσε να είναι ó τότε ήγούμενος της Μονής, ó Πατήρ Άγαθάγγελος,

22. J. M. Paton στόν G. Ph. Stevens, *The Erechtheum*, Cambridge/Mass. 1927, σ. 608, με βάση τη *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* (Έκδότας Montaignon και Guiffrey) X, 229, 272, 282, 287, 295, 314. XI, 15, 21, 23, 28, 503. Πρβλ. επίσης Le Roy 1758, σ. 1 κ.έ., θεωρεί για χρόνο έπισκέψεως του Le Roy στην Ελλάδα τó 1755. Ός σήμερα πιστευότανε, πώς ó Le Roy ήρθε στην Ελλάδα πριν από τόν Stuart (ó Stuart με τόν Revett ήταν στην Άθήνα από τις 18.3.1751 - 5.3.1753. Μετά και ως τó 1754 έπισκεφθήκανε τις Κυκλάδες και τη Θεσσαλονίκη, πρβλ. τόν πρόλογο στόν πρώτο και στόν τέταρτο τόμο των «Antiquities of Athens», καθώς και Adolf Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig 1875, σ. 69 και 99). Πρβλ. Max Wegner, *Land der Griechen*, Berlin 1955, 309· κατ' αυτόν ήταν ó Le Roy στην Ελλάδα τó 1750. Κατά τόν H. Riemann, Pauly - Wissowa RE Suppl. 8, σ. 271 ó Le Roy ήταν στην Άθήνα τó 1754.

23. Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778), πρβλ. Hyatt Mayor, G. B. Piranesi, New York 1952. Ο Piranesi άνήκει σ' εκείνη την κατεύθυνση που άρχισε με τόν Rannini και τόν P. A. de Machy και συνεχίστηκε με τόν Hubert Robert. Όπως και σε κείνους, παίξει τó αρχιτεκτονικό είδύλλιο και σ' αυτόν ένα μεγάλο ρόλο. Δέ βλέπει τα ερείπια με τó βλέμμα του Ιστορικού, αλλά με κείνο του ζωγράφου και του ποιητή.

24. Πρβλ. Stevens, *Erechtheum* 1927, σ. 608. Τó 1749 πήρε τó δεύτερο αρχιτεκτονικό βραβείο από τήν Roy al Acad. και τó 1750 τó πρώτο βραβείο, πρβλ. H. Lemonier, *Procès - verbaux de l'Académie de l'Architecture*, σ. 128, 147.

25. Ο Le Roy παρουσίασε τó έργο του στην Άκαδημία στις 7 Αδγουστου 1758. Έκλέχθηκε μέλος δεύτερης σειράς, μία τιμή σπάνια για ένα νέο άνδρα, πρβλ. H. Lemonier, *Procès - verbaux de l'Académie de l'Architecture*, σ. 329, 334, 337.

όδηγει κάποιον ξένο, ίσως τον ίδιο τον σχεδιαστή, προς την άψιδωτή έξωπορτα, πάνω από την όποια κρέμεται το έμβλημα της Γαλλίας. Στο δρόμο, άριστερά από την έξωπορτα, μιá παρέα από γυναίκες κι ένα γεροντότερο άνδρα, φαίνονται νά παρακολουθούν οίμισοι τούς χορευτές και οί άλλοι μισοί τή γυναίκα εκείνη, πού, δείχνοντας τó χορό, φαίνεται νά τούς μιλά σχετικά. Ή άλυσίδα τών χορευτών, πού άποθαυμάζουν παρατηρητές και από τόν έξώστη τής Μονής και από τά παράθυρα και τήν πόρτα τού γειτονικού σπιτιού άκολουθεί τó ρυθμό τών ήχων ένός τυμπανιστή και ένός αλλητή. Άλλά άκόμη και ó ούρανός έχει κάτι νά πη: σύννεφα πού φαίνονται νά άπλώνουν και πουλιά πού πετούν, θέλουν νά δηλώσουν τήν έποχή κοντά στό διακοσμητικό τους χαρακτήρα πού ανταποκρίνεται στό πνεύμα τής εικόνας. Μέσα σ' αυτό τόν κινούμενο ζωντανό κόσμο, τó Μνημείο με τήν άκινήσια του, πού συμμετέχει ταυτόχρονα στό παρελθόν και στό παρόν, σάν ένα κομμάτι τής αιωνιότητας, δημιουργεί τó έορταστικό φόντο αυτού τού πανηγυριού. Παραμένει όμως τούτο τó κύριο θέμα πού δεσπόζει στην εικόνα άποτελώντας τόν άξονα, γύρω από τόν όποιο περιστρέφονται, όλα τά άλλα στοιχεία τής σύνθεσης. Ή εικόνα τού Stuart, αντίθετα, άντανακλά τó πνεύμα τής Μονής, πού είναι πνεύμα ειρήνης: Ή ούρανός πεντακάθαρος, όπως ταιριάζει στόν έλληνικό ούρανό, ένώ ó κήπος με τή βλάστησή του δικαιολογεί τέλεια τή φήμη του. Τή «μεσημεριάτικη» ήσυχία δηλώνει ή στάση τού Μοναχού, ίσως τού πατρός Άγαθάγγελου, μπροστά στό στρογγυλό τραπέζι, πού φαίνεται νά είναι τμήμα από κάποιο άρχαίο κτήριο ή παλιά βάση ένός αγάλματος<sup>26</sup>.

Άπό τήν έπίσκεψη τής Άννας Akerhjelm (1687)<sup>27</sup> μαθαίνουμε για τó έσωτερικό τού Μνημείου, πού επικοινωνούσε με ένα δωμάτιο τής Μονής<sup>28</sup>. Στις άρχές τού 19ου αιώνα έχομε μιá διεξοδικότερη περιγραφή τού έσωτερικού από τόν Dodwell<sup>29</sup>, πού τώρα χρησιμεύει σάν δωμάτιο σπουδής στόν ήγούμενο. «The monument is at present the library of the superior of the Convent. The upper part of this monument is

26. Στην εικόνα τής άρχικής έκδοσης, London 1762, 1, Κεφ. IV, πίν. 1. Χαράκτης A. Walker, πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 27, κάθεται ó μοναχός κάτω από μιá κληματαριά κοιτάζοντας τó κρανίο, πού είναι πάνω σ' ένα βιβλίο μπροστά σ' ένα σταυρό. Στην αντίστοιχη εικόνα τής γερμανικής έκδοσης, Die Alterthümer zu Athen, Leipzig και Darmstadt 1829 - 1833, I, πίν. 10, τó τραπέζι είναι άδειο και ó μοναχός κοιμάται. Αυτές οί διαφορές εξηγούνται από τούς διάφορους χαρακτες. Και στη μιá όμως περίπτωση και στην άλλη δέ χάνεται ή έκφραση ένός «Biedermeier», πού φαίνεται άσυνήθιστο για τόν καιρό τού Stuart. Οί διαφορές άνάμεσα στις εικόνες τού Le Roy και τού Stuart περιορίζονται σε μερικές λεπτομέρειες: όπως τó μικρό παράθυρο δεξιά, πάνω από τó μνημείο, στό ύψος τού άκανθωτού άκρωτηρίου στην εικόνα τού Stuart, πού λείπει στην εικόνα τού Le Roy. Τó άνώφλι τής πόρτας τού κήπου στόν Le Roy είναι άψιδωτό, στόν Stuart όμως εϋθύ. Ύστερα ή διαφορά άνάμεσα στό ύψος τής βάσης από τó έδαφος και άλλες μικρολεπτομέρειες μπορούν νά έλεγχοθούν με βάση τήν εικόνα τού Thürmer, Πίν. Άπεικ. άριθ. 28. Άπό αυτό τόν έλεγχο άποδεικνύεται κατά παράδοξο τρόπο πώς ó Le Roy είναι άκριβέστερος από τόν Stuart.

27. Πρβλ. Laborde 1854, II, 279: «Nous allames voir aussi un capucin qui se sert pour chambre de la lanterne de Démosthène, et qui régala de vin, de pain, de pommes, de figues et de granades». Ή κυρία αυτή ήταν στην Έλλάδα από τó 1686 ως τó 1688 συνοδός τής γυναίκας τού στρατηγού κόμη Koenigsmark, πρβλ. Max Wegner, Land der Griechen, Berlin 1955, σ. 308.

28. Ή Ο Καμπούρογλου, Τó φανάρι, Άπομνημονεύματα τών άθηναϊκών έρειπίων, Παναθήναια Α' (1900) σ. 29, αναφέρει ότι στην έποχή πού τó επισκέφθηκαν ó Stuart και ó Le Roy, τó έσωτερικό τού μνημείου χρησίμευε για δωμάτιο ένός υπηρέτη τής Μονής.

hollow, and contains a space of nearly six feet diameter, which is at present the library of the superior of the Convent»<sup>29</sup>.

Στὴν εἰκόνα ποὺ συνοδεύει τὸ κείμενο, ἔργο τοῦ Pomardi<sup>30</sup> (Π i v. 58 β), βλέπομε πῶς τὸ ἐσωτερικὸ ἔχει χωριστὴ σὲ δύο πατώματα μὲ τὴν προέκταση τοῦ δαπέδου τοῦ δωματίου, στὸ ὁποῖο ἀνοίγεται<sup>31</sup>. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα εἶναι τόσο πρωτότυπη, ὅσο καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Stuart. Μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ μπούμε μέσα στὴ Μονὴ τῶν Καπουτσίνων καὶ νὰ παρακολουθήσουμε τὴν τύχη τοῦ Μνημείου. Ἡ εἰκονογραφία του, παράλληλα μὲ τὶς περιγραφές, μᾶς δείχνει τὴ στάση τοῦ περιηγητικοῦ πνεύματος ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ ἀρχαῖο ἔργο τέχνης καὶ μᾶς παρουσιάζει ἀνάγλυφη τὴν ἱστορία του, τουλάχιστον ἀπὸ τὸν Roscoe καὶ ἔπειτα. Τὸ χορηγικὸ αὐτὸ Μνημεῖο, ποὺ δὲν εἶχε ποτὲ τὴν ἀποστολὴ ν' ἀποτελῆ κατοικήσιμο χῶρο, θεωρήθηκε ἀπὸ τοὺς μυθολόγους σὰν ναὸς ἢ σὰν κατοικία τοῦ Δημοσθένη<sup>32</sup>: «Ma penssée est qu'elle luy servoit de temple, au il adoroit ses idoles, à l'honneur desquelles il allunoit des lampes qui aidé à noircir ce marbre, et à cause, desquelles probablement on appelle ce lieu lanterne au fanal».

Οἱ Καπουτσῖνοι ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἰδέα ὅτι τὸ Μνημεῖο ἦταν κατοικήσιμο τὸ ἐντειχίζουσαν στὴ Μονὴ τους ἔτσι, ποὺ ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ της νὰ εἶναι προσιτὸ σὰν χρησιμοποιήσιμος χῶρος<sup>33</sup>.

Γιὰ νὰ φτάσουν σ' αὐτὴ τὴν ἰδέα πρέπει νὰ προϋποθέσουμε πῶς τὸν καιρὸ ποὺ ἀγόρασαν τὸ Μνημεῖο οἱ Καπουτσῖνοι εἶχε τοῦτο κάποιον ἄνοιγμα στὴν πλευρὰ ποὺ ἐντειχίστηκε, γιατί ἀλλιῶς θὰ ἦταν δύσκολο νὰ τὸ σκεφτοῦν κοῖλο. Μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ Μνημεῖο, ὅπως εἶναι σήμερα, καὶ στὸ τμήμα του ποὺ φαίνεται στὴν εἰκόνα τοῦ Pomardi, μᾶς καθορίζει ἀκριβῶς τὸ μέρος ὅπου ἦταν τὸ ἄνοιγμα αὐτὸ—τὸ ὁποῖο ἀργότερα πρέπει νὰ μεγάλωσε— καὶ ποὺ τώρα ἔχει συμπληρωθῆ μὲ ξένο ὕλικό. Ὁ ζωγράφος δείχνει μ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα ἀκόμη, ὡς ποὺ φθάνει ἡ ἐπίδραση τῆς Ὀλλανδικῆς ζωγραφικῆς ἐσωτερικῶν χώρων, πόση σημασία ἔχουν γιὰ τὴν προοπτικὴ δημιουργία τοῦ

29. Ὁ Dodwell ἦταν στὴν Ἑλλάδα τὸ 1801 καὶ 1805 - 1806, πρβλ. *A classical and topographical tour through Greece during the years 1801, 1805 and 1806*. London 1819, I, σ. 290. Γιὰ τὴν ἰδέα τῆς μεταφορᾶς τοῦ Μνημείου στὸ Λονδίνο, πρβλ. Arthur Hamilton Smith, *Lord Elgin and his Collection*. JHS 36 (1916) 180 - 181, 277 (γράμμα τοῦ Lusieri πρὸς τὸν Elgin, 8 Αὐγούστου 1802): «I would remind You, My Lord, of the Monument of Lysikrates. Possibly with money your Excellency will find means of getting it from French Capucin who resides at Constantinople, and is heat of the monastery», σ. 288 (γράμμα τοῦ Elgin πρὸς τὸν Lusieri, 9 Αὐγούστου 1802): «Continue your acquisitions and add to my obligations — the lantern of Demosthenes». Τὸ 1800 κιόλας, κατὰ διαταγὴν τοῦ Elgin, ἔγινε ἓνα γύψινο ἔκμαγεῖο τῆς ζωφόρου γιὰ λογαριασμό του καὶ ὁ Sebastiano Ittar ἔφτιαξε ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια. Πρβλ. Smith 1916, σ. 182, ἓνα σχέδιο τοῦ Ittar στὴν σ. 175, εἰκ. 3. Ἐπίσης τὸ 1829 θέλησε ἓνας ἄγνωστος περιηγητὴς νὰ μεταφέρει τὸ Λυσικράτειο στὴν Εὐρώπη. Οἱ Τοῦρκοι ἔδωσαν τὴν ἄδεια, ἀλλὰ τὴν τελευταία στιγμὴ ὁ περιηγητὴς, μετάνιωσε, γιατί βρῆκε τὸ μνημεῖο πολὺ βαρὺ. Πρβλ. Καμπούρογλου 1922, σ. 366.

30. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 22.

31. Πρβλ. Καμπούρογλου 1922, σ. 360: «Σύγχρονος τοῦ Βύρωνος περιηγητὴς ἀναφέρει τὸν τρόπον καθ' ὃν ὁ Παῦλος διήρесе τὸ μνημεῖον εἰς δύο πατώματα· τοῦ ἐπάνω μέρους χρησιμοποιθέντος διὰ σπουδαστήριον ἢ μᾶλλον ἡσυχαστήριον δωματίου τινὸς τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τῆς Μονῆς, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἐχωρίζετο διὰ παραπετάσματος πρασίνου χρώματος». Πρβλ. ἐπίσης Smith, JHS 1916, 179. John Cam Hobhouse, *A Journey through Albania and other Provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople*, London 1813, I, σ. 301.

32. Πρβλ. Ἐπιμ. 2, VIII.

33. Πρβλ. Καμπούρογλου 1922, σ. 360.

βάθους οι μισάνοιχτες ή δλότελα ανοιχτές πόρτες, που αφήνουν να φαίνονται, δοσμένα προοπτικά, τα διάφορα αντικείμενα μέσα στα δωμάτια. Τα διάφορα μικροπράγματα, οι νεκρές φύσεις, δίνουν ένα *gerne* — χαρακτήρα στην όλη σύνθεση και δημιουργούν μια ιδιόρρυθμη ατμόσφαιρα σπιτικής θαλπωρής.

Από το 1818 και έπειτα αρχίζει ή κατάρρευση τής Μονής των Καπουτσίνων<sup>34</sup>. Τουτό βέβαια δέ φαίνεται στο φύλλο του Thürmer<sup>35</sup> (Πί ν. 60 α), που τήν εποχή αυτή σχεδιάζει το Μνημείο, όπως είναι έντοιχισμένο, από το ίδιο σχεδόν σημείο που πριν από μισό και περισσότερο αιώνα το είχε σχεδιάσει ο Le Roy. Μόνο λίγα πράγματα έχουν αλλάξει: ο τοίχος του κήπου έχει ύψωθί ώς τή διακοσμητική ζώνη με τούς τρίποδες και έχει σκεπαστή από κεραμίδια για να προφυλαχτή από τή διάβρωση τής βροχής. Πάνω από τήν άψιδωτή πόρτα ύπάρχει τώρα ένα προφυλακτικό προστέγασμα σκεπασμένο με κεραμίδια, ενώ μπροστά από το Μνημείο μια μεγάλη όρθογώνια πέτρα χρησιμεύει για κάθισμα. Άλλά και απέξω ο τοίχος του κήπου έχει ένισχυθί με άντηρίδες για περισσότερη ασφάλεια. Πέρα άπ' όλα αυτά ή εικόνα στη σύνθεση παρουσιάζει πολλές διαφορές άπ' εκείνη του Le Roy, παρ' όλο που άποδίδεται το Μνημείο από τήν ίδια όπτική γωνία, όπως είδαμε. Η σύνθεση του Le Roy άνοιγεται στο πλάτος, κάνοντας έτσι τήν όδό των Τριπόδων να φαίνεται πλατύτερη άπ' ό,τι είναι, ενώ άρκείται στο τμήμα που είναι έντειχισμένο το Μνημείο φέρνοντάς το σαν κύριο θέμα, μπροστά. Άντίθετα, ο Thürmer δημιουργεί μια συμμαζεμένη σύνθεση, που κύριος άξονάς της και θέμα δέ φαίνεται να είναι το Μνημείο, αλλά ο στενός δρόμος με τήν ήσυχη ζωή. Η όλη σύνθεση άποπνέει το πνεύμα των Nazarener, Deutsch - Römer με τήν καθαρή «μυστικιστική» - ρομαντική διάθεση. Έτσι όμως μεταφέρεται το Λυσικράτειο σε μια γειτονιά τής Ρώμης των Ρομαντικών, κάτι που τονίζεται ιδιαίτερα από το «ίταλικό» κτήριο τής Μονής.

Τό 1827 μπορούσε άκόμη να δή ο Laborde το Μνημείο σ' αυτή τήν ειδυλλιακή ατμόσφαιρα<sup>36</sup>. Σε λίγο όμως πυρκαϊά κατέστρεψε τή Μονή, χωρίς εύτυχώς να προξενήση πολύ μεγάλες ζημιές στο Μνημείο, που από τότε έμεινε άνάμεσα στα έρειπια ως τήν τέλεια άπελευθέρωσή του άπ' αυτά. Έτσι όπως ήταν, άμέσως μετά τήν καταστροφή, σκεπασμένο σχεδόν από τούς σωρούς των έρειπίων, το σχεδίασε ο Gill<sup>37</sup> (Πί ν. 60 β). Έστερα από το καλλιτεχνικό επίπεδο που είχαμε φτάσει με τήν άπεικόνιση του Thürmer μάς φαίνεται ή άδεξιότητα του Gill μεγαλύτερη άπ' ό,τι είναι στήν πραγματικότητα. Η παρατηρητικότητα του είναι περιορισμένη και συλλαμβάνει μόνο γενικά σχήματα. Η άπεικόνισή του όμως σε άκουαρέλλα, άν και άρκετά μονόχρωμη, έχει σημασία για τήν εικονογραφία του μνημείου: για πρώτη φορά μάς δίνεται μια εικόνα του σε διαφορετική τεχνική από τή χαλκογραφία. Για άλλα μνημεία, όπως είναι ο Παρθενώνας, ή χρωματική άπόδοση τους είχε άρχισι το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, παράλληλα με τήν εξάιρετη

34. Πρβλ. Laborde, I, 76.

35. Πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 28.

36. Έτσι καταρρέει ή έκδοχή του Dodwell (στον Stuart I, 1825<sup>2</sup>, 53 κ.έ.) ότι ή Μονή καταστράφηκε στη κατοχή τής Άθήνας από τον Όμπερ Βριόνη στις 30 Σεπτεμβρίου 1821. Ό Καστριώτης, Μνημεία των Άθηνών, Άθήναι 1902, σ. 153, άντιγράφει τον Dodwell. Ό E. Blaquier, που ήλθε στήν Άθήνα στις 28 Ίουλίου 1824 (Visits to Greece, 1825) άναφέρει το Λυσικράτειο χωρίς καμιά ζημιά, πρβλ. H. Riemann, Pauly - Wissowa, RE, Suppl. 8, σ. 271. Πρβλ. επίσης A. Mommsen, Athenae christianae, 1868, σ. 58 κ.έ., Nr. 52 : « Μοναστήριον των Δυτικών » και αυτός στήριζεται στον Laborde I, 76 και άναφέρει πως ή Μονή ήταν άπείραχτη ως το 1927.

37. Πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 12.

χαλκογραφική και λιθογραφική τους απόδοση<sup>38</sup>. Μελλοντικά ή χρωματική παράσταση του Μνημείου θα συμβαδίζει με τη μονόχρωμη γραφική.

Ύπό την καταστροφή της Μονής και έπειτα συναντούμε συχνότερα άπεικονίσεις του Λυσικράτειου, έτσι πού νά μπορούμε άβίαστα νά παρακολουθήσουμε τά στάδια της άπελευθέρωσης του από τά έρείπια και τήν άνάδυση της βάσης του από τó έδαφος με τίς άνασκαφές, πού έπιχειρούνται από καιρό σέ καιρό. Έτσι μετά τόν Gill και άφού έχουν παραμεριστή κάπως οί σωροί τών έρειπίων, μάς παρουσιάζει τó Μνημείο ó Ρανοϊσίε<sup>39</sup> (Πί ν. 61 α): όλη ή περιοχή γύρω του έχει έρειπωθή και φαίνεται σά θαύμα πώς τó Μνημείο στέκει όλοζώντανο άνάμεσα στα έρείπια με τó λεπτό άνθεμωτό του άκρωτήριο άπείραχτο, κάτι πού έξηγείται μόνο άν παραδεχτούμε πώς ó τοίχος της Μονής, στόν όποίο ήταν έντειχισμένο τó Μνημείο, έπεσε πρός τά μέσα. Άκουμπάει άκόμα ó τοίχος του κήπου με τήν άψιδωτή έξώπορτα στό Μνημείο, ένώ στα άριστερά της εικόνας φαίνονται οί έσωτερικοί τοίχοι της Μονής. Μπροστά από άλλα έρείπια της όδοϋ Τριπόδων ξεχωρίζουν δυό μορφές, ίσως πατέρας και γιός, πού ένώ τραβοϋν τó δρόμο τους, κοιτάζουν τó Μνημείο και συνομιλοϋν. Η σύνθεση έχει κεντρικό θέμα και άξονα τó Μνημείο του Λυσικράτους. Η παράσταση προϋποθέτει όλη τή μεγάλη και θαυμαστή παράδοση της « Ruinenmalerei », πού ξέρει νά άποδίδη τά έρείπια σάν φορείς άξιών και διαθέσεων με κείνη τήν ιδιόρρυθμη άτμόσφαιρα της μελαγχολίας του περασμένου και της άνάμνησης ένός παραμυθένιου κόσμου<sup>40</sup>.

Ό Chachatou (1837)<sup>41</sup> τοποθετεί τó Μνημείο του Λυσικράτους στό δεξιό άκρο της εικόνας του (Πί ν. 61 β), αφήνοντας νά φανή όλόκληρη ή άνατολική πλευρά της Άκρόπολης και τά έρείπια της Μονής τών Καπουτσίνων. Παρ' όλα αυτά, τó Μνημείο κυριαρχεί σάν κύριο θέμα αύτης της σύνθεσης, γιατί σέ τούτο συγκεντρώνεται ή προ-

38. Η έγχρωμη απόδοση τών έλληνικών μνημείων άρχίζει στήν πραγματικότητα με τόν W. Pars (1742 — 1782), πού έπισκέφτηκε τήν Έλλάδα σάν μέλος της «Ίωνικής Άποστολής» (1765 — 1766). Πρβλ. St. Lydakis, Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei. Diss., Köln 1963, σ. 61 κ.έ.

39. Πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 23. Τó 1829 έγινε ένας καθαρισμός της περιοχής γύρω από τó Μνημείο, όπου βρέθηκε και μιá έπιγραφή, πρβλ. Πιττάκης ΑΕ I, 23, 1841, 440 κ.έ. Τó 1831 συνεχίστηκε ó καθαρισμός και έγινε μιá συμπλήρωση, πρβλ. Harrison - Verrall, Myth. a Mon. of Anc. Athens, 1890, 244 κ.έ. M. Collignon, Hist. d. l. Sculpt. grecque II 1897, 366. Τó 1845 συμπληρώνει τó Μνημείο ή Commission des Monuments historiques de la France. Η Γαλλία θεωρούσε τó Λυσικράτειο γιά περιουσία της από τόν καιρό πού οί Καπουτσίνοι τó άγόρασαν από έναν Έλληνα. Πρβλ. όπoc. 11, και παρ' όλο πού από τó 1831 όλα τά έλληνικά μνημεία κηρυχθήκανε με νόμο περιουσία του έλληνικού κράτους, πρβλ. Καστριώτης 1902, σ. 153, Φιλαδέλφεϋς ΑΕ 1921, σ. 85, ή Γαλλία διαμαρτυρήθηκε γιά τήν άνασκαφή του Φιλαδελλέα τó 1921, πρβλ. Gabriel Welter, Die Tripodenstrasse in Athen, AM 72 — 75, AZ 32 (1874), 162. Russack 1942, σ. 123, Πρβλ. και τήν έπιγραφή 1892 στό νοτιοανατολικό πεσόό του κιγκλιδώματος, Φιλαδέλφεϋς, ΑΕ 1921, 85. Τó 1876 άνέλαβε ó άρχιτέκτονας Boulanger μιάν άπελευθέρωση της βάσης και μιá συμπλήρωση κατά τήν έντολή του Γάλλου πρέσβυ Ct. de Gobineau, πρβλ. Lützow 1867, σ. 235 κ.έ., Russack 1942, σ. 123. Τó 1877 άνάσκαψε τó Μνημείο ó E. Pottier γιά νά έχη περισσότερα στοιχεία γιά μιάν άναπαράσταση. Πρβλ. BCH II (1878) 280. 412 κ.έ. Η σημερινή κατάσταση του Μνημείου άνάγεται στή συμπλήρωση του 1892 από τή γαλλική Κυβέρνηση. Πρβλ. H. F. de Cou AJA VIII (1893) 44. Τέλος τόν Ίανουάριο του 1821 έσκαψε και ó F. Studniczka γιά τήν έξέταση της κρηπίδας. Πρβλ. AA 1921, 318 κ.έ.

40. Πρβλ. Wilhelm Waetzoldt, Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht, Leipzig 1927, σ. 101, όπου άναλύεται με θαυμαστό τρόπο ó κόσμος τών συναισθημάτων πού προκαλεί τó μνημειακό έρείπιο.

41. Πρβλ. Πίν. Άπεικ. άριθ. 3.



σοχή του ζωγράφου. Η οπτική γωνία είναι σὲ πολὺ χαμηλὸ σημεῖο, ἔτσι πού ἡ καμπύλη τῆς στέγης χάνει τὸν ὀργανικό της χαρακτήρα, κάτι πὸ δὲ συμβαίνει οὔτε καὶ σήμερα, ὕστερα ἀπὸ τὴν τέλεια ἀποκάλυψη τῆς βάσης, πὸ ἔδωσε ὕψος στὸ Μνημεῖο καὶ χαμήλωσε ἡ οπτική γωνία. Τέτοια λάθη ταραάζουν τὴ θαυμάσια ἀρμονία πὸ χαρακτηρίζει τὸ Μνημεῖο.

Ἐνα σχέδιο τοῦ Davidoff (1840)<sup>42</sup> μᾶς παρουσιάζει τὸ Μνημεῖο ἀπὸ τὴν πίσω πλευρά του (Πί ν. 62 α). Στὰ δέκα χρόνια πὸ πέρασαν, τὸ περιβάλλον του ἔχει ἀλλάξει. Τὰ ἐρείπια τῆς Μονῆς, πὸ ἀκουμποῦσαν ἢ γειτόνευαν ἄμεσα μ' αὐτό, ἔχουν σχεδὸν ἀπομακρυνθῆ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σκάλα, πὸ ὀδηγοῦσε στὸ ἴδιο τὸ Μνημεῖο, τὸ ἀνοιγμα τοῦ ὀποίου ἔχει τώρα κλειστή<sup>43</sup>. Τὸ ἀρκετὰ παράξενο στὶς ἀναλογίες, ὅσο καὶ ἐλκυστικό αὐτὸ σχέδιο, πὸ θυμίζει Mantegna στὴν πέτρινη ὕφή του, μπορεῖ νὰ συγκριθῆ ἄμεσα μὲ εἰκόνα τοῦ Chenavard<sup>44</sup> (Πί ν. 62 β), πὸ ἀποδίδει τὸ Μνημεῖο καὶ τὸ περιβάλλον του γραμμικά ἀπὸ τὴν ἴδια ἀκριβῶς οπτική γωνία ὅπως καὶ ὁ Davidoff.

Ἡ χρονική διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δυὸ ἀπεικονίσεις εἶναι τρία περίπου χρόνια· ἡ ζωὴ γύρω στὸ Μνημεῖο ἀρχίζει δειλὰ νὰ ἀπλώνεται στὸν ἐρειπωμένο χῶρο : μερικὰ σπίτια φυτρῶνουν πρόχειρα ἀπὸ τὸ ἔδαφος<sup>45</sup>. Ὁ Chenavard εἶναι ἀρχιτέκτονας καὶ βλέπει τὰ πάντα μὲ τὸ μάτι τοῦ ἀρχιτέκτονα, σὰν γραμμικά ἀρχιτεκτονικά σχήματα. Καθαρή, αὐστηρή, ἄψυχη γραμμὴ ἀποδίδει διαγράμματα, πὸ εἶναι ξένα ἀπὸ κάθε πλαστικό στοιχεῖο, ὅλα αὐτὰ γίνονται ἐντονώτερα, ἀν ἀντιπαραβάλλη κανεὶς τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Chenavard μὲ τὴ λιθογραφία τοῦ ζωγράφου ἀρχιτεκτονικῶν Μνημείων E. Rey<sup>46</sup>, τοῦ συνοδοῦ του, πὸ ἀπεικόνισε τὸ Μνημεῖο τὴν ἴδια ἐποχὴ (Πί ν. 63 α). Ὅπως φαίνεται ἀμέσως ὅτι τὸ σχέδιο τοῦ Chenavard ἔγινε ἀπὸ χέρι ἀρχιτέκτονα, ἔτσι μπορεῖ κανεὶς ἀμέσως νὰ αἰσθανθῆ τὸν ζωγράφο στὴν ἀπεικόνιση τοῦ Rey. Ἡ γραμμὴ τοῦ τελευταίου εἶναι περισσότερο πλαστική σκιά παρὰ γεωμετρικό στοιχεῖο. Μιὰ ἐσωτερική, ἀπαλὴ ζωὴ ἀναδίδεται ἀπὸ τὶς τρεμουλιαστὲς ἐπιφάνειες, ἔτσι πὸ νὰ παρουσιάζονται ὅλα στὸ μισοσκόταδο τοῦ καθορισμένου καὶ τοῦ ἀκαθόριστου. Ἐνῶ ὁ Chenavard μὲ κέντρο τὸ Μνημεῖο ἀπεικονίζει καὶ τὸν γύρω χῶρο, ὁ Rey, γαμίζει σχεδὸν ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας μὲ τὸ κύριο θέμα ἀπεικονίζοντας τὸ Μνημεῖο ἀπὸ τὴν ἀντίθετη πλευρὰ ἀπὸ ἐκείνη πὸ τὸ ἔχει ἀπεικονίσει ὁ Chenavard καὶ πὸ εἶναι ἢ πὸ συνηθισμένη.

Ὁ Theophil von Hansen εἶναι ἀναμφισβήτητα ὁ μεγαλύτερος ἀρχιτέκτονας τοῦ 19ου αἰῶνα στὴν Ἀθήνα. Ἡ δεξιοτεχνία αὐτοῦ τοῦ καλλιτέχνη «dem die Antike künstler-

42. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 7.

43. Ὁ καθαρισμὸς ἔγινε στὰ 1831. Τότε ἔγινε γνωστὸ τὸ ὕψος τῆς βάσης. Πρβλ. Καστριώτης 1902, σ. 153. Πρβλ. καὶ τὸ ὑπόμνημα πὸ ὑπόβαλαν στὴν ἑλλην. κυβέρνηση ὁ Κλεάνθης καὶ ὁ Shaubert, στὸν Κώστα Μπίρη, Τὸ ὑπόμνημα Κλεάνθους καὶ Σάουμπερτ γιὰ τὰ σχέδια τῶν Ἀθηναϊκαὶ Μελέται, 1938.

44. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 4.

45. Ἡ σκάλα μπροστὰ στὸ Μνημεῖο, ὅπως μπορεῖ νὰ δῆ κανεὶς στὸν Davidoff, εἶναι ἐκείνη, πὸ ἀπὸ τὸ ἐσωτερικό τῆς Μονῆς ὀδηγοῦσε σ' αὐτό. Ὁ Chenavard πὸ φαίνεται νὰ μὴν ἔχη ξεκαθαρίσει ἀπόλυτα τὸ μέρος ἀπὸ τὸ ὀποῖο εἶχε ἐντειχιστεῖ τὸ Λυσικράτειο στὴ Μονή, μπερδεύει τὴ σκάλα πὸ ὑπάρχει στὴν εἰκόνα τοῦ Stuart καὶ πὸ ὀδηγεῖ στὴ Μονή, μὲ κείνη πὸ ὀδηγεῖ στὸ Μνημεῖο : « L' hospice a été détruit ; il n'en reste que le petit escalier extérieur qui se remarque dans la vue prise par Stuart et qui conduisoit au premier étage de cette habitation ».

46. Πρβλ. Πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 25.

scher Besitz und geistige Heimat geworden war»<sup>47</sup> τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ξεπερνᾷ τὰ ὄρια τοῦ ἀπλοῦ ἱστορισμοῦ, ἀναζώντας καὶ ἀναδημιουργώντας στὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας κλασσικῆς τεχνοτροπίας. Βέβαια, δὲν κατορθώνει πάντα νὰ λυτρωθῆ ἀπὸ μιὰ πτυχή Βιεννέζικου Νεοροκοκο, πὺ γίνεται ἀντιληπτὴ προπάντων στὸ διακοσμῆτικὸ φῶρτο καὶ στὶς λεπτομέρειες. Μιὰ ἀνάμειξη τεχνοτροπικῶν στοιχείων θολώνει πολλὲς φορὲς τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα<sup>48</sup>, ἐνῶ ἡ προσπάθεια καὶ ἡ σοφία ἀπὸ τὴ μελέτη, πὺ δὲν μπορεῖ νὰ κρυφτῆ, δίνει κάποια ψυχρότητα στὸ ἔργο. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ Μνημείου τοῦ Λυσικράτους ἀπὸ τὸν Hansen ἀπηχεῖ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του, προπάντων ὅμως τὴν ἀρχὴ ἀπὸ τὴν ὁποία ἐπηρεαζόταν ὅλη του ἡ δουλειά: « In der Kunst liegt alles in den Verhältnissen »<sup>49</sup>.

Τρεῖς ὁλόκληρους μῆνες μελετᾷ τὸ Μνημεῖο, καὶ ὅταν τὸ 1859 ἐπιστρέφει στὴν Ἀθήνα, ξαναελέγχει τὰ ἀποτελέσματα τῆς πρώτης του δουλειᾶς.

Τὰ σχέδια ἔγιναν στὶς διαστάσεις τοῦ πρωτοτύπου σὲ ἀκουαρέλλες. Ὅτι γνωρίζομε ἐμεῖς σήμερα ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτά, πὺ φαίνεται νὰ ἔχουν χαθῆ γιὰ πάντα, τὸ ὀφείλομε στὶς χαλκογραφίες μικρῶν διαστάσεων πὺ ἔφτιαξε ὁ H. Bültelmeier στὴ Βιέννη μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ ἴδιου τοῦ Hansen. Στὴν ἀναπαράστασή του αὐτὴ ὁ Hansen στηρίζεται στὴν ἀναπαράσταση τοῦ Stuart, ὅπως μαρτυρεῖ καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν βαθμίδων τῆς κρηπίδας<sup>50</sup> ( Πί ν 64 α ).

Τὸ Μνημεῖο ἐπάνω σὲ κρηπίδα ἀποκτᾷ ἀέρα καὶ κομψότητα, ἀφοῦ ἡ βάση παύη νὰ εἶναι ἓνα βαρὺ μονοκόμματο στήριγμα καὶ μεταβάλλεται αἰσθητικὰ σὲ ὀργανικὸ σῶμα πὺ αὐξάνει βαθμιαῖα πρὸς τὰ πάνω προσδίδοντας μεγαλύτερη κομψότητα στὸ σύνολο. Οἱ θάμνοι, οἱ μορφὲς μπροστὰ στὸ Μνημεῖο μὲ τὴ σκιά τους, πὺ διασπᾶται στὶς βαθμίδες σὰν προοπτικὸ τέχνασμα — ἐνῶ χρησιμεύουν σὰ μέτρο ἀναλογιῶν — ὁ συννεφιασμένος οὐρανὸς εἶναι στοιχεῖα πὺ δημιουργοῦν ἀτμόσφαιρα. Ἡ ἀτμόσφαιρα αὐτὴ εἶναι ἡ ἴδια πὺ βασιλεύει σ' ὁλόκληρη τὴν « ἡρωικὴ ζωγραφικὴ » ( Idealmalerei ) καὶ ἀνταποκρίνεται περισσότερο σὲ νοσταλγικὰ ὄνειρα ἀρχαίας ὁμορφιάς παρὰ σὲ ἑλληνικὴ πραγματικότητα. Ἔτσι ἔχομε μὲ τὸν Hansen τὴν ἰδεατὴ ἀντιμετώπιση τοῦ Μνημείου, στὸ πνεῦμα τοῦ Roussin<sup>51</sup>, πὺ συμπληρώνεται μὲ τὰ θαυμάσια σχέδια τῆς ἀποκαταστημένης ἀπόδοσης τοῦ κιονοκράνου καὶ τοῦ ἀκανθωτοῦ ἀκρωτηρίου.

Ἡ πρώτη φωτογραφία τοῦ Λυσικράτειου προέρχεται ἀπὸ τὸ Album τῶν 24 φωτογραφικῶν ἀπόψεων, πὺ πῆρε τὸ 1851 ὁ Cl. A. Normand<sup>52</sup>. Γιὰ πρώτη φορὰ μποροῦμε νὰ μελετήσουμε μιὰν ἀντικειμενικὴ παράσταση τοῦ Μνημείου, χωρὶς τὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο τῆς τεχνοτροπίας καὶ τοῦ ἰδιόρρυθμου βλέμματος τοῦ σχεδιαστῆ. Βέβαια, μὲ

47. Πρβλ. Russack 1942, σ. 118.

48. Παράδειγμα ἡ Βαλλιάνειος Βιβλιοθήκη, πὺ μπροστὰ στὴν αὐστηρὴ δωρικὴ τῆς πρόσωση τοποθετεῖ μιὰ « ροκοκὸ » σκάλα.

49. Πρβλ. Russack 1942, σ. 126.

50. Γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ Stuart πρβλ. Πί ν. Ἀπεικ. ἀριθ. 27. Ἡ κρηπίδα ἔχει τέσσερις βαθμίδες μόνο ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ πὺ τὸ θεμέλιο εἶναι βαθύτερο καὶ ὅπου ἡ πρώτη βαθμίδα ἔχει τὸ χαρακτῆρα εὐθυντηρίας. Πρβλ. F. Studniczka, AA 1921, 318 κ.έ., εἰκ. 1/4. Α. Φιλαδέλφους, AE 1921, 87 κ.έ., εἰκ. 5/8. G. Welter, AM 47 (1922) 73 κ.έ., εἰκ. 1/2.

51. Πρβλ. Georg Niemann, Ferdinand von Feldegg, Theophilus Hansen und seine Werke, Wien 1893, σ. 12.

52. Πρβλ. Georges Daux, L'Athènes antique en 1851 : Photographies d'Alfred Normand, BCH 80 (1956) 619 – 624, πίν. 24. Matton 1963, πίν. 79, εἰκ. 131.

τήν αντικειμενική απόδοση χάνεται σ' ένα μεγάλο βαθμό ή μαγεία της προσωπικότητάς, που διαφορετικά κρύβεται μέσα στην εικόνα. 'Εκείνο που στη φωτογραφία έχει σημασία και της δίνει καλλιτεχνική αξία είναι η σύνθεση, στην οποία βρίσκεται και το μόνο πραγματικά υποκειμενικό στοιχείο. 'Όλα τ' άλλα εξαρτώνται από τα μέσα που διαθέτει ο φωτογράφος και τις τεχνικές του ικανότητες. 'Η φωτογραφία αυτή θυμίζει άμέσως την απεικόνιση του Ravoisie<sup>53</sup>, παρμένη καθώς είναι από την ίδια οπτική γωνία, απ' όπου και η φωτογραφία. Κάποιο σπιτάκι έχει κτιστή ανάμεσα στα έρειπια και στο πάνω μέρος του έχουν απλώσει ρούχα να στεγνώσουν.

Τόν κύκλο αυτό των απεικονίσεων του Μνημείου πριν από την ανασκαφή του κλείνει μιὰ ξυλογραφία του Breton (1858)<sup>54</sup> (Πί ν. 63 β). 'Ο Waschmuth<sup>55</sup>, που χαρακτήρισε την έργασία του περιηγητή αυτού σαν « Guidenarbeit », νομίζομε πώς έχαρακτήρισε σωστά και το απεικονιστικό μέρος της, όταν γράφη πώς μιὰ τέτοια εικόνα έχει μόνον κατατοπιστικό χαρακτήρα.

Δώδεκα χρόνια μετά την ανασκαφή του 1867 μās σχεδιάζει το Μνημείο ο Joseph Durm<sup>56</sup>. Το σχέδιο είναι καθαρό και κατατοπιστικό, στο πνεύμα της νέας έποχής, στην όποια η έπιστημονική παρατήρηση έχει όξυνθῆ και η φωτογραφία σαν μέσο πιστής απεικόνισης παρέχει ευρύτερες υπηρεσίες στον τομέα της έπιστήμης. Το 1877 άνοιχτηκε η όδος Λυσικράτους, γκρεμίστηκαν τα γύρω κτήρια, έπισκευάστηκε και καθαρίστηκε ο χώρος<sup>57</sup>. 'Η ανασκαφή του 'Αλ. Φιλαδελφέως το 1921 έδωσε άφορμή για φωτογραφίες του συνόλου και των λεπτομερειών από τον Gabriel Welter, οι όποιες όμως στην άνατύπωσή τους στην 'Αρχαιολογική 'Εφημερίδα είναι άποκαρδιωτικές<sup>58</sup>.

#### ΜΙΜΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΤΟΥ ΛΥΣΙΚΡΑΤΟΥΣ ΜΕΤΑ ΤΟΝ STUART (ΚΛΑΣΣΙΚΙΣΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ)

Στους νεώτερους χρόνους, μετά τη δημοσίευση του έργου των Stuart και Revett, με το όποιο έγινε γνωστή η άρχιτεκτονική του Μνημείου, ξαναβρίσκει τουτό μελετητές, μιμητές η και άρχιτέκτονες, που δεσμευμένοι από την επίδρασή του παραπλανιόονται σε «άρχιτεκτονικά περίεργα»<sup>59</sup>.

Το 1802 κατασκεύασαν οι άδελφοί Trabucchi ένα αντίγραφο του από τερρακόττα και το τοποθέτησαν στην αυλή του Λουνρε<sup>60</sup>. 'Από αυτό έμπνεύστηκε ο J. G. Legrand ένα παρόμοιο, αλλά πολύ μακρύτερο κτήριο, για τον κήπο του St. Cloud, όπου χρησίμευε για Belvedere (άνοικτος μονόπτερος με πολύ ψηλούς κίονες και δύο πλαστικούς γρύπες

53. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. άριθ. 23.

54. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. άριθ. 1.

55. Πρβλ. Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum, Leipzig 1874, τόμ. I, σ. 7.

56. Πρβλ. Πίν. 'Απεικ. άριθ. 8. 'Η άποψη από το Νότο. Μια άλλη νοτιοανατολική άποψη άμέσως μετά τη περίφραξή του : Anderson και Spiers, Die Architektur von Griechenland und Rom (= Hiersemanns Handbücher I, 1925), εικ. 70 στη σ. 124. 'Η απεικόνιση του Durm έγινε το 1879. 'Η χρονολογία 1869 στον Neugebauer AA 1920, 21, ύποσ. 2 πρέπει να είναι τυπογραφικό λάθος.

57. Πρβλ. Gabriel Welter, Die Tripodenstrasse in Athen, AM 72 - 75, AZ 32 (1874) 162. Russack 1942, σ. 123.

58. Πρβλ. AE 1921, 83 - 97.

59. Πρβλ. Hans Riemann, Pauly - Wissowa RE, Suppl. 8 σ. 334, VI.

60. Το αντίγραφο αυτό έγινε διάσημο σαν «Lanterne de Diogene». Καταστράφηκε το 1870. Κομμάτια βρίσκονται στο Μουσείο Céram. Sèvres. Πρβλ. Thieme - Becker K. - Lex. 33, σ. 335.

στη στέγη)<sup>61</sup>. Σάν Belvedere έκτισε και ο K. Fr. Schinkel ένα κτήριο, στον τύπο του Μνημείου του Λυσικράτους για τον ανακτορικό κήπο του Glienike (Βερολίνο 1835)<sup>62</sup> (Πί ν. 64 β). Σε μιὰ τεράστια κυλινδρική βάση, που τὸ ἐπάνω της μέρος ἔχει διαμορφωθῆ σὲ κυκλικὴ περίπτερη στοά, ὑψώνεται μικρὸ, πολὺ δυσανάλογο, καὶ μόνο στίς λεπτομέρειες παραλλαγμένο, τὸ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Τὸ 1820 μεταχειρίστηκε τὸ χορηγικὸ μνημεῖο ὁ G. St. Repton γιὰ ἐπιστέγασμα τοῦ θόλου στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φιλίππου στὸ Λονδίνο ( Regent - Street )<sup>63</sup>. Σε μιὰν ἄλλη ἐκκλησία, στὴν ἴδια πόλη, στὴν ἐκκλησία τοῦ St. - Pancras, μεταχειρίστηκαν ὁ W. καὶ H. W. Inwood τὸ 1819/1922 τὸ Λυσικράτειο μαζί με τὸν «πύργο τῶν ἀνέμων» καὶ τὴ Στοά με τὶς κόρες τοῦ Ἐρεχθείου<sup>64</sup>.

Στὴν περίπτωση τοῦ σπιτιοῦ τῆς ὁδοῦ Μενάνδρου στὴν Ἀθήνα (Πί ν. 65 β), ἐξογκώνει ὁ ἄγνωστος ἀρχιτέκτονας τὸ χορηγικὸ μνημεῖο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς, γιὰ νὰ δημιουργήσῃ κατοικήσιμο χῶρο, ἀφοῦ αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν πρόκειται γιὰ κτήριο με μνημειακὸ χαρακτῆρα, ἀλλὰ γιὰ σπίτι. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι αἰσθητικὰ ὑποφερτὸ, ἀλλοιώνεται ὁμως ἀπὸ τὸ παράξενο στρίμωγμα αὐτοῦ τοῦ «πύργου» ἀνάμεσα στοὺς δύο «κυβικούς» ὄγκους που τὸ πλαισιώνουν.

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα, ἓνα ἀντίγραφο τοῦ Μνημείου στὸ πρῶτο Νεκροταφεῖο τῆς Ἀθήνας, στὸν τάφο τῆς οἰκογένειας Καραπάνου (1895) (Πί ν. 64 γ), δείχνει τὸν ἴδιο τύπο, ὅπως χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν ὕστερο Ἑλληνισμό. Ἐδῶ ἐκμεταλλεύεται ὁ μιμητὴς του<sup>65</sup> τὸν μνημειακὸ χαρακτῆρα τοῦ κτηρίου. Τὸ μεταχειρίζεται σὰν «σῆμα». Ἀπάνω στὸ ἀκανθωτὸ ἀκρωτήριο, στὴ θέση τοῦ τρίποδα ὑπάρχει ἓνα δοχεῖο, ἀπ' ὅπου ξεπετιῶνται φλόγες· σ' αὐτὲς καίγεται μιὰ πεταλούδα. Τὸν ἴδιο συμβολισμό τοῦ θανάτου ἐκφράζει καὶ ἡ ὄστεοδόχος στὴν κορφή τοῦ τάφου El. Chazne τῆς Πέτρας<sup>66</sup>.

Ὁ τύπος τοῦ χορηγικοῦ μνημείου παρουσιάζεται ἀκόμα μεταποιημένος σὲ κρήνη: Μιὰ σχηματοποιημένη μετάπλαση ὑπάρχει στὸν Πόρο (Πί ν. 65 γ). Στὴν Ἀθήνα, στὴν πλατεία τοῦ Μεταξουργείου, ἔχομε ἀκόμη μιὰ ἐλεύθερη παραλλαγή (Πί ν. 65 α).

61. Ἡ χρησιμοποίηση ἀρχαίων πρωτότυπων μοτίβων ἀρχίζει στὴ Γαλλία με τὸ β' μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνα. Πρβλ. A. E. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jhdts. in den romanischen Ländern* (= Hb. d. Kw.) s. t. 1915. Thieme - Becker K. - Lex. 22, σ. 572.

62. Πρβλ. Paul Ortwin Rave, *Karl Fr. Schinkel, München - Berlin 1953*, εἰκ. 60 (= *Deutsche Lande Deutsche Kunst*). August Grisebach, *Carl Fr. Schinkel, Leipzig 1924*, σ. 168. Ἡ χρονολογία ἐδῶ : 1837.

63. Πρβλ. E. Dodwell στὸ *Stuart - Revett I* (2) 61c.

64. Πρβλ. *Kirchenbau des Protestantismus, 1893*, 504, 955.

65. Μέχρι τῆς στιγμῆς δὲν μπόρεσα νὰ ἐξακριβώσω ποιὸς εἶναι ὁ δημιουργὸς τῆς καλῆς αὐτῆς ἀντιγραφῆς.

66. Κατὰ τὸν Παπαδόπουλο 1852, σ. 11 κατασκεύασε στὴ Μαδρίτη ὁ Tomeo ἓνα ἀντίγραφο τοῦ Λυσικράτειου. Περισσότερα στοιχεῖα λείπουν.

## Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο 1.

### Πίνακας ἀπεικονίσεων τοῦ μνημείου τοῦ Λυσικράτους

Ὁ παρακάτω πίνακας βασίζεται στὸ ἄρθρο τοῦ H. Riemann γιὰ τὸ Λυσικράτειο στὸν 8<sup>ο</sup> τόμο Suppl. τῆς Pauly - Wissowa RE σ. 273 κ.έ. καὶ στὸν πίνακα ἀπεικονίσεων τῶν ἐλληνικῶν Μνημείων καὶ τῆς ἑλληνικῆς γῆς στὴ διατριβὴ τοῦ Stylianos Lydakis, Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei, Köln 1964, σ. 156, ἀριθ. Κατ. 377 - 390. Πέρα ἀπὸ αὐτὰ συμπληρώνεται ὁ πίνακας μὲ νέο ὕλικό, ποῦ προέρχεται ἀπὸ Βιβλιοθήκες, Μουσεῖα καὶ Ἀρχεῖα τῆς Ἀθήνας.

1. Breton, Ernest (1853;), Monument de Lysikrate, Breton 1868 (2), πίν. 7. — σ. 270 : Plan du monument de. L. — σ. 271 : Coupe du piédestal. — σ. 272 : Chapiteau. — σ. 274 : Fragment de la frise. — σ. 275 : Palmettes et postes, Plan du Phleuron.

2. Breton, L. (1876), Monument de Lysikrate. Χαλκογραφία μὲ βάση μιὰ φωτογραφία, πρβλ. Phocion Roque, Athènes d' après le Colonel Leake, Paris 1876, σ. 167.

3. Chachaton, J. N. H. de, Τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Ἀκουαρέλλα. Ἀθήνα, Μουσ. Μπενάκη — Συλλογ. Δαμιανὸς Κυριαζῆ, ἀριθ. Εἰρ. 282.

4. Chenavard, Antoine Marie, 1843, Vue du monument choragique de Lysikrates. — Dubouchet sculp. Πρβλ. Chenavard 1869, πίν. 19.

5. Cyriacus dei Pizzicoli Anconitanus, 1437, Σκιαγραφία τοῦ Μνημείου στὸ χειρόγραφο τοῦ Petrus Donatus f' 86, Berlin. Πρβλ. Bernard Ashmole, Cyriac of Ancona. Ital. Lect. Br. Acad. τομ. 45, London (1957), πίν. 14ε. — Theodor Mommsen, Über die Berliner Excerpten Handschrift des Petrus Donatus (Δ.ἀλεξῆ 1 Δεκ. 1882). Jb. d. kgl. Preuss. Kunstgl. 4 (1888), 73 — 89.

6. Dalton, Richard (1749), A temple of Hercules, commonly called the Lantern of Demosthenes. — A. Radigues sculp. Πρβλ. A series of engravings representing views, on Sicily, Greece, Asia Minor and Egypt. London 1752.

7. Davidoff, Τὸ Μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Πρβλ. Matton 1963.

8. Durm, Joseph, 1879, Das Lysikratesdenkmal, πρβλ. Durm, Die Baustile. Historische technische Entwicklung, Darmstadt 1892 (2), σ. 296, εἰκ. 217. Τοῦ ἴδιου, Baukunst der Griechen 1910 (3), εἰκ. 351. G. Ebe, Abriss der Kunstgeschichte des Altertums (1895), εἰκ. 417.

9. Dyer, Thomas Henry, View of monument of Lysikrates. Μὲ βάση μιὰ φωτογραφία πρβλ. Dyer, Ancient Athens, its history, topography and remains. London 1873, σ. 301.

10. Gasparini, Andrea (1842). Τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη. Πρβλ. Die Ruinen von Athen, 1842/1844.

11. Gell, William (1800 — 1803 καὶ 1812 — 1813), The choragic monument of Lysikrates. Ἰχνογράφημα. Τετράδιο σχεδίων 13 (9 1/8 × 12 7/8 in.), φολ. 98. London; Brit. Mus., Print — Room.

12. Gill, E. (1827;), Τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη, Ἀκουαρέλλα, Ἀθήνα, Μουσ. Μπενάκη, Συλλ. Δ. Κυριαζῆ, Ἀριθ. Εἰρ. 1917.

13. Hansen, Theophil von, 1845. Rekonstruktion des Lysikratesdenkmal. — A. Büldenmeyer sculp. Πρβλ. von Lützwow, Ztschr. f. b. Kunst 1868. Russack 1942, σ. 122. A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums, München 1887, τόμ. 2 σ. 839, εἰκ. 922. Πρβλ. ἐπίσης : « Korinthische Säule des Lysikratesdenkmals », A. Büldenmeyer sculp. Russack 1942, σ. 124. — « Rekonstruktion des Knaufs auf dem Lysikratesdenkmal », A. Büldenmeyer sculp. Russack 1942, σ. 125.

14. Hübsch, Heinrich (1818), Das Lysikratesdenkmal. — Felsing sculp. Πρβλ. H. Hübsch καὶ Franz Heger, Malerische Ansichten von Athen, Darmstadt 1823. Schorns Kunstblatt 1828, σ. 232.

15. Kretschmer, Johann Hermann (1840 — 1841), Das Monument des Lysikrates in Athen. Λάδι. Πρβλ. Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jhdts, Leipzig 1948 (2), τόμ. 1, 2, σ. 122.

16. Klenze, Leo von, 1834, Teilrekonstruktion des Knaufs des Lysikratesdenkmals. Unger sculp. Πρβλ. L. von Klenze, Die schönen Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei, München s. d., πίν. 9. Για μιάν άλλη παράσταση τοῦ ἀκανθωτοῦ ἀκρωτηρίου πρβλ. Gottfried Semper, Der Stil, II, 242.

17. Le Roy, Jean, David (1750), Vue de la Lanterne de Démosthène à Athènes. Πρβλ. Le Roy 1758, 2 μέρος, πίν. 13. — de Laborde, Athènes aux 15e, 16e, 17e siècles, Paris (1854), τόμ. 1, πίν. 9, σ. 74 ἀπό τόν Α. Meryon κατά Le Roy. Τό πρωτότυπο τοῦ Meryon φυλάγεται στή Στοκχόλμη, Nat. Mus., Inv. Nr. 197/1047. Ἀναπαράσταση: Le Roy, 2 μέρος, πίν. 25. Τομή: 2 μέρος, πίν. 26.

18. Loviot (1878), Τρία σχέδια τοῦ Λυσικράτειου σ' ἓνα φύλλο. Πρβλ. d'Espuy, Fragments d'architecture antique. πίν. 21: ἀριστερά μιὰ ἀναπαράσταση τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς. Δεξιά ἀπάνω: Τομή, κάτω ἀπό αὐτήν ἓνα σχέδιο τοῦ μνημείου στήν πραγματική του κατάσταση. Πρβλ. επίσης Lübke καί von Lützow, Denkmäler der Kunst 7 (1893), πίν. 152.—Neugebauer 1920, σ. 23. BCH II (1878), 412 κ.έ. Τό πρωτότυπο στήν Ecole des Beaux Arts, Paris.

19. Müller, Rudolf (μεταξὺ 1822 καί 1835), Das Lysikratesdenkmal, Berlin, Nat. Gal. Ἄριθ. Εὐρ. 9.

20. Persius, Reinhold (;), Μέσα τοῦ 19 αἰώνα. Τό Λυσικράτειο καί ἡ γύρω περιοχή. Ἀκουαρέλλα, 35,5 × 53 cm. Ἰδιοκτησία μιᾶς συγγενοῦς τοῦ Persius, Berlin.

21. Pococke, Richard (1739 – 1740), A temple in Athens. Πρβλ. R. Pococke, A description of the East and some other countries, London 1743, τόμ. 3, σ. 71.

22. Pomardi, Simone (1805 – 1806), Monument of Lysikrates. — Heath sculp. Πρβλ. Edward Dodwell, A classical and topographical tour through Greece during the years 1805 and 1806, London 1819, τόμ. 1, σ. 288.

23. Ravoisié, Amable (1829), Athènes. Monument choragique de Lysikrates vulgairement appelé Lanterne de Démosthène. — Lemaitre sculp. Πρβλ. Guillaume Abel Blouet, Expédition scientifique de Morée, Paris 1831 – 1838, τόμ. 3, πίν. 96.

24. Rechberg, Das Tagebuch des Grafen (1804). Das Lysikratesdenkmal. Μολύβι, 36,7 × 27,7 cm. Πρβλ. Essen (Mus. Folkwang), Ausstellungskatalog: In Griechenland um 1800. Das Tagebuch des Grafen Rechberg aus dem Besitz des Dt. Archäol. Inst. Essen, 1964, σ. 17, ἀριθ. Κατ. 56.— Ἀπεικόνιση τῆς ζωφόρου, Μολύβι. 14 × 32,4 cm. Ἄριθ. Κατ. 57.

25. Rey, Etienne, 20 Ὀκτωβρίου 1843. Monument choragique de Lysikrates à Athènes. Dess. d. ap. Nat. et lith. par E. Rey. Πρβλ. E. Rey, A. Chenavard, Voyage pittoresque en Grèce et dans le Levant fait en 1843 – 1844. Journal de Voyage, Lyon 1847, τόμ. 1, πίν. 26.

26. Schirrmacher (;), Das Lysikratesdenkmal in Athen. Berlin, Nat. Gal., ἀριθ. Εὐρ. 17.

27. Stuart, James (1751 – 1754), A view of the choragic Monument of Lysikrates in its present condition, taken from the farther end of the garden belonging to the Capuchins. A. Walker sculp. Πρβλ. J. Stuart – N. Revett, The Antiquities of Athens, London 1762, I, κεφ. 4, πίν. 1 (Γερμανική ἔκδοση 1835, πίν. 1). The Plan, J. Basire sculp. πίν. 2. The elevation of this building restored as far as the remains found on the spot will authorize, and no farther, E. Rooker sculp. πίν. 3. The section, πίν. 4. The Base of column etc., E. Rooker sculp. πίν. 5. The Plan reversed etc. πίν. 7. A quarter of the upper surface of the tholus or cupola etc., J. Basire sculp. πίν. 8. The flower on the top of the tholus or cupola etc., J. Basire sculp. πίν. 9. Fries. 10 – 26, πρβλ. Fr. Matz στὸ Göttinger Anz. 1871, σ. 1942, ὑποσ. — Legand, Les monuments de la Grèce (Breton 1868, σ. 274, ὑποσ. 2). Carl Ottfried Müller, Denkmäler der alten Kunst, Göttingen 1854, τόμ. 1, πίν. 37. Salomon Reinach, Répertoire de reliefs grecs et romains, Paris 1901, τόμ. 1, σ. 14. Διεξοδικά: H. Riemann στὸν 8. Suppl. τῆς Pauly – Wissowa RE. σ. 281, b.

28. Thürmer, Joseph (1818 – 1819), Südöstliche Ansicht von dem Denkmal des Lysikrates. Πρβλ. J. Thürmer, Ansichten von Athen und seinen Denkmälern nach der Natur gezeichnet und radiert, Rom 1823 – 1825. Φύλλα 15. Russack 1942, σ. 121. Matton 1963, πίν. 77, εἰκ. 125.

29. Wheler, George (1675 – 1676), Monument Fanari Demosinis dictum. Πβλ. G. Wheler, A Journey into Greece, London 1682, βιβλίο 5, σ. 397. Τό ἴδιο σχέδιο ἀπὸ ἄλλο χαρακτὴ στὸν J. Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait es années 1675 et 1676, Lyon 1678, τόμ. 2, σ. 173, πίν. 2.

Π α ρ α τ ῆ ρ η σ η : Τό 1800 σχεδίασε ὁ S. Ittar, πρβλ. ὑποσ. 29, μὲ ἐντολή τοῦ Elgin τὸ Μνη-

μείο. Τὰ σχέδια αὐτὰ βρίσκονται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, Print-Room. Δὲν ἔχουν δημοσιευτῆ. Πρβλ. Stevens, *The Erechtheum*, 1927, App. C., σ. 617, Nr. 26. Στὸ πλαίσιο τοῦ σχεδίου πόλεως τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τοῦ Κλεάνθη—Schaubert (1871, 1832), ἀπεικονίζεται ἀνάμεσα σὲ ἄλλα μνημεῖα καὶ τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτους. Τὸ πρωτότυπο ἔχει χαθῆ, ἓνα ἀντίγραφο ὑπάρχει στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας.

## Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο 2.

### Περιγραφές και όνομασίες του Μνημείου του Λυσικράτους

I. Άνώνυμος Βιέννης (Anonymus vindobonensis), πρβλ. Θ. Φιλαδελφούς, 1902, II, 389 κ.έ. Το χειρόγραφο χρονολογείται από τον Καμπούρογλου πριν από τον 8ο αιώνα, από τον Θ. Φιλαδελφέα (σ. 386) στον 11ο ή 12ο αιώνα, από τον Otto Müller, αυτόν που το ανακάλυψε, πριν από την τουρκική κατοχή, γύρω στα 1450. Ο Ludwig Ross, Archäol. Aufs. I (1855) 252, που δημοσίευσε το χειρόγραφο πρώτος (1840), το χρονολογεί μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, ανάμεσα 1456 και 1459, το ίδιο και ο Laborde (πρβλ. επίσης, C. Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum, I, (1874, 734). Ο τίτλος του χειρογράφου είναι: «Τὰ Θέατρα καὶ διδασκαλεῖα τῶν Ἀθηνῶν»: «... ἔστι δὲ καὶ ὠρολόγιον τῆς ἡμέρας μαρμαρίτικον ἄντικρις δὲ τούτου πρὸς μεσημβρίαν ὑπῆρχε διδασκαλεῖον λεγόμενον τοῦ ἀριστοφάνους καὶ ἀνατολικά ἀκμὴν ἴσταται ὁ λύχνος τοῦ δημοσθένους».

II. Τὴν ἴδια ὄνομασία, «ὁ Δημοσθένους λύχνος», συναντοῦμε καὶ στὴν ὀμίλια τοῦ Μητροπολίτη Μιχαὴλ Ἀκομινάτου (πρὶν 1175). Πρβλ. Ἀκομινάτου τὰ σωζόμενα, ἔκδ. Σπυρ. Λάμπρου, I, σ. 98. F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Athen I (1889) 21 κ.έ.

III. Άνώνυμος τοῦ Παρισιῶ (Anonymus parisiensis), πρβλ. D. Detlefsen, AZ 20 (1862) 378. C. Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum, Leipzig (1874) I, 742. R. Forester, AM 8 (1883) 31. J. Psichari, Rev. Arch. 25 (1907) II 98. Judeich, Top. 1931 (2), 17, I. Χρονολογείται (Psichari 99) στα 1670, από τον Καμπούρογλου 1922, σ. 363 στα 1690, πρβλ. επίσης Θ. Φιλαδελφούς 1902, σ. 189. Ο τίτλος: «Περὶ τῆς Ἀττικῆς». «... εἰς τὸν ἅγιον γεώργιον τὸν ἀλέξανδρον (Ἀλεξάνδρινόν πρβλ. A. Mommsen, Athenae christianae, Leipzig 1868, σ. 30) εἰς τὴν πλάκα εἶναι (10) κανδήλι μαρμαραίνιον τοῦ Δημοσθένους». Πρβλ. ἐπίσης: Κ. Παπαρρηγόπουλος, στὴν «Πανδώρα» 13, σ. 558.

IV. Codex Ambrosianus C61 inf. (Άνώνυμος): πρβλ. Erich Ziebarth, Ein griechischer Reisebericht des 15. Jhdts. AM 24 (1899) 75. Κατὰ τὸν Ziebarth πρέπει τὸ χειρόγραφο νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Francesco Scuarcione (ἢ Squarcione), πρβλ. Max Wegner, Land der Griechen, Berlin 1955 (2), σ. 261, 305, καὶ μ' αὐτὸν τὸν συσχετισμὸ τὸ χρονολογεῖ στα 1470: «9. Item non molto longi fora de la terra al presente habitata verso oriente nel borgo è uno edificio molto bello di marmore fino, la fazza del quale è precisamente un quadro cercadai passi largo per fazza, sopra del qual sono 6 colonelle e tra l' una e l' altra sono lastre, che vanno al fondo in f(orm)a de una lanterna, e sopra questre colonne è un bello cornicione, dove sono questi versi da la parte, che è verso levante

*αποκράτης λισιθείδου κικυνεὺς εχορηγεῖ*

suo loco q(uae)re. La cuba è bellissima fatta a schaglie con uno fiore in triangolo; a che proposito fusse fatto tal edificio non ho potuto comprendere». Πρβλ. καὶ Judeich 1931<sup>2</sup>, 16 κ.έ. V. Nicolas du Loir, Les voyages du Sieur du Loir, Paris 1654, σ. 316. Ἦταν στὴν Ἑλλάδα τὸ 1639 καὶ 1841, πρβλ. Max Wegner, Land der Griechen, Berlin 1955 (2), 306. Paton 1951, σ. 59: On nous montra près de ce temple un petit bâtiment de marbre blanc, fait comme un fanal avec six colonnes cannelées hautes de huit pieds, qui soutiennent un cercle espais, gros d'un pied et haut de deux et demy, autour duquel sont des bas reliefs d'une riche sculpture qui represente des jeux marins, et un inscription grecque si effacée qu'on ne la peut lire. Ce cercle est couvert d'une seule pierre faite en coquille, qui se tourne aisement, et qui a un chapiteau de feuillages merveilleusement bien travaillé de la hauteur de deux pieds. On nous a voulu faire passer ce fanal pour l'estude de Demosthene: mais i ay grande peine à croire qu'elle ait jamais servy à cét (sic) usage, et ie fus fort indigné de voir qu'une pauvre femme enfaisoit son pouillier».

VI. Robert de Dreux, Voyage en Turquie et en Grèce... 1665-1669 (πρβλ. H. Omont, Rev. ét. gr. 14 (1901) 273 κ.έ.). Paris, Biblioth. Nat. Fol. 103r (ed. Pernot), 143/144. Πρβλ. Paton, 1951, σ. 168, ὅπρσ. 36: «(Notre ancien compagnon) me fit d'abord remarquer que la maison de



notre hospice où il étoit logé est le lieu où Démosthène, ce grand orateur de Grèce, avoit fait sa demeure, et il y rest encore dans son entier un fort beau cabinet fout de marbre, qui est bâti en forme de tourelle, qui est couverte d'une seule pierre de marbre, si grande et si épaisse ( fol. 103u ) qu'elle est creusée au dedans comme un colotte et élevée au dehors un petit dosme, dont la superficie est faillée en forme de coquilles, et l'entablement sur lequel elle est posée est enrichi d'une infinites de basreliefs qui representet plusieurs figures d' hommes et de bestes, avec un délicatesse admirable ; et il me dit que quand on lui avoit vendu cette maison c'avoit été à condition que tous ceux viennent voir les antiquités d'Athènes, auroint la liberté de venir voir le pavillon de Démosthène, qui en est une des plus belles et de plus entières ».

VII. Paris, Biblioth. Nat., Fonds fr. 14285. Πρβλ. Paton 1951, σ. 156, ὕποσ. 5, σ. 163, ὕποσ. 27, σ. 168/169. Χρονολογείται γύρω στὰ 1669 : «(Lanterne de Démosthène). En entrant dans la ville on trouve un petite tour de marbre dont la moitié est dans la rue et l'autre est enfermée dans un maison. On nous dit que c'étoit l'endroit où Démosthène se refiroit pour étudier. Cella est fort étroit et fort haut, tout noir par dedans et ne reçoit de jour que par une très petite fenestre, ce qui fait que l'on l'appelle Lanterne. La couverture est d'une seule piece de marbre d'une pied et demy d'épaisseur sur laquelle il y a comme un bonque(t) de plumes travaillé dans la même pièce ».

VIII. Jaques Paul Babin, Relation de l'état présent de la ville d'Athènes. Lyon 1674, σ. 37 - 38. - Labord 1954, I 201. - Harrison - Varrell, Myth. a Mon. of Anc. Athens 1890, σ. 244. - Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen in Altertum, Leipzig (1874), I, 756 - 757, § 12. Paton 1951, σ. 168, ὕποσ. 36. Ὁ Babin ἤταν στὴν Ἑλλάδα τὸ 1672, πρβλ. Max Wegner, Land der Griechen, Berlin 1955 (2), σ. 307 : « -A la maison qu'ont acheté dequis peu les Pères Capucins, il y a une antiquité bien remarquable, et qui depuis le tems de Démosthène est demeurée en son entier, on l'appelle ordinairement la lanterne de Démosthène, et les plus habiles Atheniens m'ont dit que c'étoit le lieu où ce grand Orateur se retira, s'état fait raser la barbe, et les cheveux, pour se contraindre soy - même par ce moyen à garder la solitude, afin d'acquérir par la meditation et dans le silence les plus belles connoissances et les plus belles lumières de la Philosophie, comme aussi les traits les plus subtils de l'Eloquence. Cette lanterne au ce fanal est une petite, tour, toute de (σ. 38) marbre blanc, maintenant un peu noircy dessus, tant par la pluye que par les incendies, qui ont consumé les maisons voisines, et les salles et chambres où ce grand Orateur étoit retiré : car je ne puis me persuader qu'il fût toujours enfermé comme dans un cachot dans cette petite tour qui n'est que de la heuteur d'une homme, et qui ne peut contenir que trois personnes. Ma penssée est qu'elle luy servoit de Temple, où il adoroit ses idoles, a l'honneur desquelles il alluonoit des lampes qui' ont aidé à noircir ce marbre, et à cause, desquelles probablement on appelle ce lieu lanterne au fanal. Il est vray aussi que sa figure luy (σ. 39) peut avoir procuré ce nom ; car cette petite tour est faite comme un fanal avec six colonnes canelées hautes de huit pieds, qui soutiennent un cercle épais et gros d'un pied, et haut de deux et demy, autour duquel sont des bas reliefs d'une riche sculpture, qui representent des Dieux marins. Entre ces colonnes il y a de grandes pieces de marbre fort larges et de même hauteur que les colonnes. Ce cercle est cou (σ. 40) vert d'une seule pierre en coquille, qui a un chapiteau de feuillages, fort bien faits de la hauteur de deux pieds.

IX. Guillet de St. Georges ( Sieur de la Guilletière ), Athènes ancienne et nouvelle, Paris 1675, σ. 233 - 244, πρβλ. Paton 1951, σ. 168, ὕποσ. 36. Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum, Leipzig ( 1874 ), I, σ. 68 : « ... l'Hospice des Capucins... Le vulgaire l'appelle indifferement de deux noms, Το Phanari tou Demosthenis, et Το Palati tou Demosthenis, tantost la Lanterne de Demosthenes, tantost son Palais ».

X. Antoine de Barres, L'estat present de l'archipel. Seconde Partie, Paris 1678, σ. 199 - 200. Πρβλ. Paton 1951, σ. 69 : « On y (σ. 200) void la lanterne de Demosthene enrichie de plusieurs figures, et fuit partie de leur ausine ».

XI. Felice Gallo, Firenze, Archivio di Stato, Archivio Mediceo 1577. Lettere al Segrio Appollonio Bassetti ; Venezia e Dominio, 1687 - 1688. Lettere di Alessandro Guasconi, Nr. 212, πρβλ. Paton 1951, σ. 70 : « La scola di Demosthene in ottangola figura, e la Lanterna fù suo studio ridotto in chiesiola in cui sta Prete ( Padre? ) Cappuccino missionario della Provincia di Francia ».

XII. Rinaldo de la Rue, Relazione d'alcune principali Antiquità d'Atene ( ὁ τίτλος τοῦ χειρογράφου : Trovandosi egli stesso all'acquisto dela medq Città, nella Campagna dell Anno 1687, in qualità di Bombista ) Firenze, Archivio di Stato, Miscelanea Medicea. Filza 128, Nr. 39 ( ὁ

παλιός αριθμός : F 57, Nr. 17 ). Πρβλ. Paton 1951, σ. 149/150. F. v. Duhn, AZ 36, 1878 55 κ.έ. : « ( σ. 16 ) All estremità del borgo dove hora é il Convento de P. P. Cappucini, si vede la Lanterna di Demosthene di figura exagon con colonne piccole ; questi altre volte era un tempio d'Ercole, del quale si vede la figura in basso rilievo sopra il fregio con la clava alla mano, e la pelle del leone in testa ; in quella ( σ. 17 ) si ritirà Demostene, sino che gli si sciolse l'empedimento della lingue coll' andar ogni notte declamando a marina, e là compose quelle belle orazioni che ci restano ».

XIII. Relazione delle Cose più curiose, ed antiche, che si ritrovano in vicinanza di Atene ( Teglia to Gondi, 1956, Dicembre 21, 1687 ). Πρβλ. Paton 1951, σ. 153 : « ( σ. 3 ) Nel Convento de PP. Capucini era il Tempio di Hercole ; poscia servi di Scuola a Demostene, oggidi vien detto la lambada di Demosthene di figura essagona con sei colonne, e la figura di Hercole di basso rilievo colla vistità e la pelle del leone ».

‘Ο Spon ( 1675 ) πού αναγνώρισε τὸ Λυσικράτειο γιὰ πρώτη φορά σάν μνημεῖο ἑνὸς μουσικοῦ ἀγώνα τὸ ἀποκαλεῖ μετὰ τὴ λαϊκὴ τοῦ ὀνομασία ( πρβλ. καὶ τὴν Anna Akerjelm 1687 ) : Lanterne de Démosthènes. ‘Ο Pococke [ ( 1739 ) πρβλ. J. H. Jäck, *Berühmte Reisen* II, 1 ( 1831 ) 92 ] τὸ βλέπει σάν ἕνα μικρὸ κυκλικὸ ναῖσκο θεωρώντας τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς « ναοὺς τῆς Ἀθήνας ». Πρβλ. πίν. Ἀπεικ. ἀριθ. 32. ‘Ο Dalton ( 1749 ), καθὼς εἶχε κάνει καὶ ὁ Ἀνώνυμος τοῦ « Relazione delle cose più curiose » ( 1687 ), ἀποδίδουν τὸν « ναῖσκο » αὐτὸν στὸν Ἡρακλῆ κάτι πού ἀποδεικνύει « la figura di Hercole di basso rilievo colla vistità e la pelle del leone », μιὰ ἰδέα πού προέρχεται ἀπὸ τὸν Spon, πρβλ. H. Riemann στὴ Paul. – Wiss., 8 Suppl. 270. ‘Ο Guillet ( 1669 ), πού ἔχει πάρει τὶς εἰδήσεις του ἀπὸ τοὺς Καπουτσίνους τῆς Ἀθήνας, ἀναφέρει ἕνα ἄλλο χορηγικὸ μνημεῖο μετὰ τὸ ὄνομα « τὸ Φανάρι τοῦ Διογένη » : Athènes anc. et nouv. Paris 1675, σ. 212 ; « Nous fumes voir proche delà un petit edifice, que les Athéniens appellent to Phanari tou Diogenis, c'est - à - dire la lanterne de Diogène, c'est le reservoir des eaux d'une fontaine. Les Anciènes le nommoient Analogaeon, parce qu'il est basti en pulpitre. Mais, parce qu'il y a au dessus une couppe faite en lanterne, le vulgaire dit aujourd'hui, que c'est la lanterne de Diogène, faisant allusion à un frait plaisant et satyrisque de ce philosophie ». « Τὸ Φανάρι τοῦ Διογένη », ὅπως καὶ τὸ « Φανάρι τοῦ Δημοσθένη » σημειώνονται στὸ σχέδιο πόλεως τῶν Καπουτσίνων μετὰ τὸν ἀριθμὸ 16, πρβλ. Laborde ( 1854 ), 1. 78. – H. Omont, *Athènes au XIIe siècle* ( 1898 ) σ. 39, 40. Τοῦτο τὸ μνημεῖο, πού ὁ Guillet τὸ νομίζει δεξαμενὴ γιὰ ἕνα πίδακα καὶ πού οἱ ἀρχαῖοι τὸ ὀνόμαζαν Ἀναλόγειον, μαζί μετὰ τὸ « Φανάρι τοῦ Δημοσθένη », ἀναφέρονται σ' ἕνα γράμμα τοῦ Père Barnabé ( Laborde 1854, II, 32, 1 ). Πρέπει μετὰ τὸ 1670 νὰ καταστράφηκε, γιὰ τὸ Spon καὶ ὁ Wheler μάταια τὸ ζήτησαν τὸ 1675, πρβλ. Spon 1678, II, 168 κ.έ. Τὸ ὄνομα τοῦ καταστραμμένου μνημείου μεταφέρθηκε στὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη γιὰ πρώτη φορά στὴν ἐπιστολὴ τοῦ A. Bulifon 1687, πού ὀνομάζεται τοῦτο casa di Diogene, πρβλ. Laborde 1854, II 189, L. Ross, *Archäologische Aufsätze*, II, 261, 4. Ἔτσι ἔμεινε αὐτὴ ἡ ὀνομασία κοντὰ στὴν ἄλλη ἕως τὸν 19ο αἰῶνα, πρβλ. H. G. Lolling στὸ Müller Hb. III ( 1889 ) 326, 2. Ἡ ὕπαρξη τοῦ δευτέρου μνημείου ἔχει ἀμφισβητηθῆ, πρβλ. Reich 1890, σ. 102, ὕποσ. 3. Καμπούρογλου 1922, σ. 364 - 365. Τὴ σωστὴ ὀνομασία ἔδωσε πρῶτος ὁ Transfeldt ( 1674 / 1676 στὴν Ἀθήνα ), πού ἀνακάλυψε πάλι τὴν ἐπιγραφὴ ( ἴσως νὰ εἶχε τούτη σκεπαστὴ ἀπὸ ἀσβέστομα πρβλ. H. Riemann, Pauly – Wissowa RE. Suppl. 8 269 ). πρβλ. Adolf Michaelis, J. G. Transfeldts *Examen reliquiarum antiquitatum Atheniensium* ( 1694, II, c. 5 ), AM I ( 1876 ), 114. Duhn, AZ 36, 65, ὕποσ. 39. F. Gregorovius, S. – *Berichte d. Münch. Akad.* 1881, I, σ. 348 κ.έ. Στὸ πλατὺ κοινὸ ἔγινε γνωστὴ ἡ ἐπιγραφὴ μετὰ τὸν Spon καὶ Wheler, *Voyage 1675/1676*, ἔκδοση Amsterdam 1679, II, 338.

### ΕΠΙΜΕΤΡΟ 3.

#### Βιβλιογραφία

1. Ashmole, Bernard, Cyriac of Ancona, London 1957 = Ital. Lect. Br. Acad. τόμ. 45, πίν. 14ε.
2. Blouet, Guillaume Abel, Expédition scientifique de Morée, Paris 1831 - 1838, τόμ. 3, πίν. 96.
3. Breton, Ernest, Athènes décrite et dessinée par E. B., Paris 1862 ( 1868/2 ).
4. Chenavard, Antoine, Voyage en Grèce et dans le Levant, Lyon ( 1849 ), πίν. 19.
5. Dalton, Richard, A series of engravings representing views on Sicily, Greece, Asia Minor and Egypt. London 1751, 1752.
6. Dodwell, Edward, A classical and topographical tour through Greece, during the years 1805 and 1806, London 1819, τόμ. 1, σ. 288.
7. Dyer, Thomas Henry, Ancient Athens, its History, Topography and Remains, London 1873, σ. 301.
8. Φιλαδέλφους, 'Αλέξανδρος, 'Ανασκαφή παρά τὸ Λυσικράτειον Μνημεῖον, ΑΕ 1921, σ. 84 κ.έ.
9. Φιλαδέλφους, Θ.Ν., 'Ιστορία τῶν 'Αθηνῶν ἐπὶ Τουρκοκρατίας. 'Απὸ τοῦ 1400 μέχρι τοῦ 1800, 'Αθήναι 1902.
10. Gasparini, Andrea, Ruinen von Athen. s. l. 1842/1844.
11. Essen ( Mus. Folkwang ), Ausstellungskatalog, In Griechenland um 1800. Das Tagebuch des Grafen Rechberg aus dem Besitz des Dt. Archäol. Inst. Essen 1964, σ. 14, ἀριθ. Κατ. 56.
12. Hübsch, Heinrich, - Franz Heger, Malerische Ansichten von Athen, Darmstadt 1823 ( 26 φύλλα ).
13. Καμπούρογλου, Δ. Γρ., Αἱ παλαιαὶ 'Αθήναι. 'Αθήναι, 1922, σ. 355 - 366.
14. Καστριώτης, Παναγιώτης, Μνημεῖα τῶν 'Αθηνῶν, 'Αθήναι 1902/4.
15. Klenze, Leo von, Die schönsten Überbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei gesammelt, gezeichnet und herausgegeben von L. v. Klenze, München s. d.
16. Laborde, Léon Emm. Simon Cte de, Athènes aux 15e, 16e, 17e siècles. Paris 1854.
17. Le Roy, Julie David, Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, Paris 1758.
18. Lützwow, Carl von, Das choragische Monument des Lysikrates in Athen nach Theophil Hanssens Restaurationsentwurf. Ztschr. f. b. Kunst 3 ( 1868 ) 233. 264.
19. Matton, Lya et Raymond, Athènes et ses monuments du XVIIe siècle à nos jours Athènes 1963 ( = Collection de l'Institut Français d'Athènes ).
20. Παπαδόπουλος, Γ., Τὸ Λυσικράτειον Μνημεῖον, 'Αθήναι 1852.
21. Paton, James Morton, Mediaeval and renaissance visitors to greek lands, Princeton, New Jersey 1951.
22. Pococke, Richard, A description of the East and some other countries, London 1743, 1792/2.
23. Reisch, Emil, Griechische Weihgeschenke, Wien 1890.
24. Rey, Etienne, - A. Chenavard ( et Dalgabio ), Voyage pittoresque en Grèce et dans le Levant en 1843 - 1844. Journal de voyage, Lyon 1847, τόμ. 1, σ. 26.
25. Roque, Phocion, Athènes d'après de colonel Leake, Paris 1876.
26. Russack, Hans Hermann, Deutsche Bauen in Athen, Berlin 1942.
27. Spon, Jacob, - George Wheler, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait és années 1675 et 1676. Lyon 1678.
28. Stuart, James, - Nicolas Revett, Antiquities of Athens, τόμ. 1, κεφ. 4, πίν. 1.

ΣΤ. ΑΥΔΑΚΗΣ

## ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΑ ΓΥΑΛΙΝΑ ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΠΥΛΟΥ\*

(Πί ν. 66—69· Παρένθ. Πί ν. Γ'—5')

### Α'. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ. Ο ΤΥΜΒΟΣ

Ἐκθέματα ζηλευτά στην ἀρχαιολογική αἴθουσα τοῦ «Ἀντωνοπουλείου Μουσείου» τῆς Πύλου, εἶναι τρία χρωματιστά γυάλινα ἀκέραια ἀγγεῖα, εὐρήματα πρόσφατα ἀπὸ ἀνασκαφῆς ποὺ πραγματοποιοῖησε ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία στὰ ἔτη 1962 - 1965 στὴν περιοχή βόρεια τοῦ κόλπου τοῦ Ναυαρίνου, στὴ θέση Τσοπάνη Ράχη ἢ Ρεῖκια, μέσα στὰ κτήματα τῆς οἰκογένειας Κοκκέβη, ὅπου ἀποκαλύφθηκε τύμβος ἑλληνιστικῶν χρῶνων (βλ. Σχέδ. 1 κάτωψη τοῦ τύμβου).

Ἡ θέση τοῦ τύμβου, κάπου πεντακόσια μέτρα ἀνατολικά τῆς ἀκτῆς, βρίσκεται σὲ ἀπόσταση τεσσάρων χιλιομέτρων Β - ΒΔ. τοῦ ἀρχαίου Κορυφάσιου, ὅπου τὰ ἴχνη τῆς κλασσικῆς, ἑλληνιστικῆς, ρωμαϊκῆς καὶ μεσαιωνικῆς Πύλου, πάνω ἀπὸ τὰ ὁποῖα δεσπόζουν σήμερα, στὴν κορυφῆ τοῦ ἀπότομου αὐτοῦ βραχόβουνου, τὰ ἐρειπωμένα τείχη φραγκοβενετσιάνικου κάστρου, τοῦ γνωστοῦ Παλιόκαστρου ἢ Παλιοῦ Ναυαρίνου. Σὲ ἴση περίπου ἀπόσταση βρίσκεται ὁ τύμβος καὶ ἀπὸ τὰ ἴχνη τοῦ ἀρχαίου πολισματος, ποὺ βρισκόταν ἀπέναντι ἀπὸ τὴ νῆσο Πρώτη, στὸ λιμανάκι τριγύρω τοῦ σημερινοῦ Μαράθου.

Ὁ τύμβος, ποὺ σὲ κάτωψη εἶναι ὠοειδῆς καὶ ποὺ καὶ τώρα ἀκόμα δεσπόζει, λίγο - πολύ, στὸ κέντρο τοῦ ἐκτεταμένου ἐκεῖ ψηλοῦ κάμπου, δὲν φαίνεται νὰ ἦταν ἀρχικὰ πολὺ πιὸ ψηλὸς ἀπὸ ὅσο σήμερα δείχνει, σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς ἀνασκαφῆς.

Ἐνας ὀγκώδης ἀστράγαλος ἀπὸ πουρὶ τῆς περιοχῆς, ἐπιτύμβιο σῆμα πρωτόφαντο, θὰ ἔπρεπε νὰ ἦταν στημένος στὴν κορυφῆ μᾶλλον τοῦ τύμβου, μιὰ καὶ βρέθηκε κυλισμένος στὰ ριζὰ του, λίγα μέτρα μόνο πιὸ πέρα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ του θέση, ποὺ τὴν προσδιό-

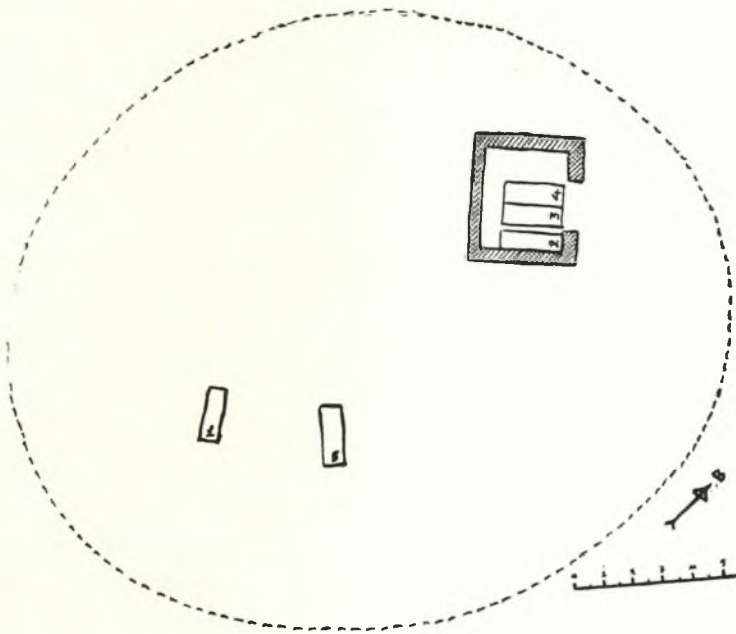
\* Ἐκφράζονται θερμῆς εὐχαριστίες στὸν κ. Χρήστο Καροῦζο, ὅπως καὶ στὸν Καθηγητὴ κ. Ulrich Hausmann, γιὰ τὴν πρόθυμη καὶ πολὺπλευρῆ βοήθεια ποὺ πρόσφεραν στὸ ἄρθρο αὐτό. Ἐπίσης εὐχαριστῶ τὴν προϊσταμένη τῆς Νομισματικῆς Συλλογῆς Ἀθηνῶν, Ἐπιμελήτρια κ. Μάντω Οἰκονομίδη γιὰ τὶς πληροφορίες τῆς σχετικὰ μὲ τὴ χρονολόγηση καὶ τὸν καθορισμὸ τῶν τύπων τῶν νομισμάτων ποὺ βρέθηκαν στοὺς τάφους τοῦ τύμβου. Εὐχαριστίες ἐπίσης ἐκφράζονται καὶ πρὸς τὸν φωτογράφο τοῦ Ἑθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου κ. Κ. Κωνσταντόπουλο γιὰ τὶς ἐγχρωμες φωτογραφίες τοῦ τῶν παρένθετων ἐδῶ τεσσάρων πινάκων, καθὼς καὶ πρὸς τὶς δδ. Ἰ. Ἰωαννίδου καὶ Α. Μπαρτζιώτου γιὰ τὶς φωτογραφίες τῶν Πινάκων 66, 68 καὶ 69.

1. Στὸν ἀκάματο ἀνιχνευτὴ τῆς μεσσηνιακῆς γῆς κ. Χαράλαμπο Χριστοφιλόπουλο, πρῶην ἀρχαιοφύλακα, ἐκφράζεται εὐγνωμοσύνη γιὰ τὴν μὲ τὶς ἐγκαιρῆς πληροφορίες του, βοήθησε στὸ νὰ σωθοῦν πολὺτιμα ἀντικείμενα τοῦ τύμβου, ποὺ εἶχαν περιέλθει σὲ ξένα χέρια, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ἐπισήμανση καὶ σὲ συνέχεια τὴ διερεύνησή του. Σύντομες ἐκθέσεις γιὰ τὶς δύο πρῶτες περιόδους τῆς ἀνασκαφῆς βλ. εἰς ΑΔ 17 (1961/2) : Χρονικά σ. 98 καὶ ΑΔ 18 (1963) : Χρονικά σ. 91.

2. Οἱ διαστάσεις τοῦ τύμβου ἔχουν ὡς ἐξῆς :  
Σημερινὸ ὕψος : 1.50 μ. Μεγαλύτερη διάμετρος : 25 μ. Μικρότερη διάμετρος : 18 μ.

ρισαν υπολείμματα πέτρινου υπόβαθρου στο κέντρο πάνω τής χωμάτινης τεχνητής επίχωσης του<sup>3</sup>.

Ο τύμβος περιείχε πέντε συνολικά τάφους σκαμμένους μέσα στο στερεό έδαφος. Οί δύο από αυτούς (τάφοι 1ος και 5ος), παράλληλα και κοντά ο ένας στον άλλον στα νότια του κέντρου του τύμβου, ήταν λάκκοι που περιείχαν αρχικά τὰ ξύλινα φέρετρα των νεκρών. Οί υπόλοιποι τρεις (τάφοι 2ος, 3ος και 4ος), ακριβώς στο πλάι ο ένας του



Σχέδ. 1. Κάτωψη τύμβου Τσοπάνη - ράχη. Με διακεκομμένη γραμμή σημειώνονται τὰ όρια του τύμβου.

άλλου και στα βόρεια αυτοί του κέντρου του τύμβου, είναι κιβωτιόσχημοι με πλευρές ντυμένες με πώρινες πλάκες· τούτους περιβάλλει φτηνός πέτρινος χτιστός όρθογώνιος περίβολος, που βρίσκεται σε ψηλότερο από τους τάφους επίπεδο και ο όποιος, μέσα στην τεχνητή επίχωση του τύμβου, καθόριζε απλώς την έκταση που αυτοί, βαθύτερα, κατείχαν<sup>4</sup>.

Έκτος από τη βορειοδυτική, ο χώρος προς τις υπόλοιπες τρεις πλευρές του ταφικού τούτου περιβόλου, δηλαδή το ένα τέταρτο σχεδόν τής όλης έκτασης του τύμβου, περιείχε μικρές ή μεγαλύτερες λατρευτικές πυρές που το πάχος τής σταχτόμαυρης άνθρακιās τους, ανάκατο με σπασμένα τὰ περισσότερα άγγεία, ξεπερνούσε το ένα μέτρο<sup>5</sup>.

Στους τάφους και στις πυρές του τύμβου άποκαλύφθηκαν συνολικά μερικές εκατοντάδες διάφορα πήλινα άγγεία και σκεύη· επίσης μερικά από μολύβι, από χαλκό,

3. Βλ. ΑΔ (1963) : Χρονικά δ.π.π. πίν. 105α, όπου και εικονίζεται ο άστράγαλος στη θέση που βρέθηκε.

4. Βλ. ΑΔ 18 (1963) : Χρονικά πίν. 106α - 3.

5. Βλ. ΑΔ δ.π.π. πίν. 105 β - ζ', όπου διάφορες από την άνασκαφή των πυρών μαζί με εδρήματα.

ἀπὸ ἀσήμι κι ἀπὸ γυαλί. Βρέθηκαν ἀκόμα μετάλλινα ἐργαλεία καὶ ποικίλα εἶδη καθημερινῆς ἢ πιὸ ἐιδικῆς χρήσης, ὅπως στυλεγγίδες, μαχαιρίδια, κάτοπτρα, ψαλίδια, κοσμήματα κλπ.<sup>6</sup>

Σημειώνεται ὅτι κάθε τάφος περιεῖχε, μεταξὺ ἄλλων, ἀπὸ ἓνα ὡς ὀχτώ λυχνάρια, καθὼς καὶ ὅτι σὲ τρεῖς ἀπὸ αὐτοὺς βρέθηκαν ἀπὸ ἓνα ὡς δύο χάλκινα ἢ ἀργυρὰ νομίσματα. Ἐνας τάφος (ὁ πρῶτος) εἶχε δύο σκελετούς, ποὺ ὁ καθένας τους εἶχε στὸ κεφάλι του ἀπὸ μιὰ χρυσὴ ταινία<sup>7</sup>. Ἐνας ἄλλος τάφος ὁ (πέμπτος) περιεῖχε ἓνα μόνο σκελετό, ποὺ τὸ κεφάλι του βρέθηκε στεφανωμένο ἀπὸ τρία ζεύγη χρυσῶν ταινιῶν, οἱ ὁποῖες, συνδεδεμένες ἰδιόμορφα μεταξὺ τους, σχηματίζαν ἐπάνω στὸ κρανίον ὀλόκληρο πλέγμα.

Τὰ δεδομένα τῆς ἀνασκαφῆς γενικά, εἰδικότερα μάλιστα τὰ νομίσματα καὶ τὰ λυχνάρια, γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ γίνῃ λόγος ἀμέσως παρακάτω, ὅπως καὶ μιὰ σειρὰ ὀλόκληρη ἀπὸ ἀγγεῖα ποὺ βρέθηκαν στοὺς τάφους καὶ στὶς πυρές, τοποθετοῦν τὸν τύμβον πρὸς τὸ τέλος τοῦ 3ου καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνα<sup>8</sup>.

Ἡ ἀνυπαρξία ἐπιγραφῆς κάνει ἀδύνατη τὴν ἐξακριβώση τοῦ προορισμοῦ τοῦ τύμβου· ὠστόσο, οἱ χρυσοστεφανωμένοι νεκροί, ἢ πληθώρα τῶν μαχαιριδίων καὶ τῶν στυλεγγίδων, ὁ μέγας ἐπιτύμβιος ἀστράγαλος καὶ ἡ ταυτόχρονη ταφή ποὺ διαπιστώθηκε στὸν πρῶτον τάφο, φανερώουν ἴσως ὅτι στὸν τύμβον ἦταν θαμμένοι μαχητὲς ἢ καὶ ἀθλητὲς δοξασμένοι, ποὺ ἰδιαίτερα τοὺς τίμησαν οἱ συγγενεῖς καὶ ἡ πόλις. Θὰ πρέπη ἐπίσης, λόγω τῆς γεωγραφικῆς θέσεως τοῦ τύμβου, νὰ θεωρηθῇ σὰν βέβαιη ἡ σύνδεσή του μὲ τὴν κοντινὴ, ἀκμάζουσα τότε, ἑλληνιστικὴ Πύλο, ποὺ ἀπὸ τὸν 3ο αἰῶνα τὴν διεκδικοῦσαν οἱ Μεσσηνιοὶ καὶ ἡ Ἀχαϊκὴ Συμπολιτεία.

Γιὰ τὸ ὄλο εὔρημα θὰ ἀκολουθήσῃ ἀναλυτικὴ δημοσίευση. Ἐπειδὴ ὅμως αὐτὴ θὰ βραδύνῃ λόγω τοῦ μεγάλου ἀριθμοῦ τῶν εὑρημάτων, θεωρήθηκε σκόπιμον νὰ παρουσιαστοῦν ἐδῶ, χωρίτερα, τὰ τρία γυάλινα ἀγγεῖα τοῦ τύμβου, γιὰ τὸ ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον τους καὶ μὲ σκοπὸ νὰ ρίξουν περισσότερον ἴσως φῶς στὶς γνώσεις μας γύρω ἀπὸ τὸ πραγματικὸν δύσκολον πρόβλημα τῆς χρονολόγησής γενικότερα τῶν γυάλινων ἀγγείων τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος. Ἐν ἐδῶ ἀναφέρονται, σὲ γενικὲς φυσικὰ γραμμὲς, πράγματα ποὺ ἀφοροῦν στὸν τύμβον, γιὰ τὸ περιεχόμενον, τὴν τοποθεσίαν καὶ τὴν ἐποχὴν του, γίνεται γιὰ νὰ δοθῇ μιὰ, γενικὴ ἔστω, εἰκόνα τοῦ πλαισίου, μέσα στὸ ὁποῖον ἀνήκουν τὰ τρία αὐτὰ γυάλινα ἀγγεῖα, ὥστε νὰ ἐκτιμηθῇ, νὰ κατανοηθῇ καὶ νὰ ἐξαρθῇ περισσότερον ἢ ἀξία τους, μιὰ καὶ ἀπομονώθηκα ἀπὸ τὸ ὄλο εὔρημα. Ἐκτενέστερα κάπως θὰ γίνῃ ἀκόμα ἐδῶ λόγος γιὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ τύμβου, γιατί τοῦτο ἐνδιαφέρει ἄμεσα τὸν προσδιορισμὸν τῆς ἐποχῆς τῶν τριῶν γυάλινων ἀγγείων αὐτῆς τῆς μελέτης. Τὰ τρία ἀγγεῖα, γυάλινα ξανατονίζονται, βρέθηκαν στοὺς τάφους τοῦ τύμβου καὶ ὄχι στὶς πυρές του. Ἄμεσα ἔτσι ἐδῶ ἐνδιαφέρει ἡ χρονολόγησις τῶν ταφῶν στὸν τύμβον καὶ ὄχι τῶν λατρευτικῶν πράξεων ποὺ ἐνδεχόμενον εἶναι νὰ ἐξακολουθήσαν καὶ μετὰ τὶς ταφάς, στὶς πυρές τοῦ τύμβου, κατὰ τὴν διάρκειαν μιᾶς ἢ καὶ δύο γενεῶν ἀκόμα, ὅπως τουλάχιστον διαπιστώθηκε στρωματογραφικὰ σ' αὐτέας.

Γιὰ τὸ λόγο τοῦτο θὰ ἀναφερθοῦν ἐδῶ σύντομα τὰ ἀπαραίτητα μονάχα στοι-

6. Μερικὰ ἀπὸ τὰ εὑρήματα βλ. εἰς ΑΔ 17 (1961/2) δ.π.π. πίν. 103β καὶ 104α - γ. Ἐπίσης ΑΔ 18 (1963) δ.π.π. πίν. 106 στ.

7. Βλ. ΑΔ 17 (1961/2) δ.π.π. πίν. 104α.

8. Βλ. ΑΔ 18 (1963) δ.π.π. σ. 91.

χεῖρα πού κρίνονται ἀναγκαῖα γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν τάφων τοῦ τύμβου καὶ τὰ ὅποια προσφέρονται κατὰ κύριο λόγο ἀπὸ τὰ νομίσματα καὶ τὰ λυχνάρια πού βρέθηκαν σ' αὐτούς.

### Β'. ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΤΑΦΩΝ

Καὶ πρῶτα πρῶτα θὰ γίνῃ λόγος γιὰ τὰ πέντε νομίσματα πού βρέθηκαν σὲ τέσσερις τάφους τοῦ τύμβου<sup>9</sup>.

Ὁ π ρ ῶ τ ο ς τάφος, στὸν ὅποιο βρέθηκε καὶ ὁ σκύφος μιλλεφιόρι, περιεῖχε σύγχρονη ταφή δύο νεκρῶν, πού τὰ στεφανωμένα μὲ χρυσὲς ταινίες κεφάλια τους ἦταν τοποθετημένα κανονικὰ τὸ ἓνα δίπλα στ' ἄλλο. Στὸ ὕψος τῶν κεφαλιῶν βρέθηκαν δύο χάλκινα νομίσματα πού σίγουρα συνόδευαν καθέναν ἀπὸ τοὺς νεκρούς.

Τὸ ἓνα εἶναι μεγαρικὸ καὶ ἔχει κεφαλή Ἀθηνᾶς ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ ὀβελίσκο ἀνάμεσα σὲ δελφίνια ἀπὸ τὴν ἄλλη, μαζί μὲ τὰ ἀρχικὰ τοῦ ὀνόματος τῆς πόλεως. Τὸ νόμισμα αὐτὸ κυκλοφόρησε περίπου μετὰ τὰ 307 π. Χ.<sup>10</sup>

Τὸ ἄλλο νόμισμα, μὲ κεφαλή Δήμητρας μπροστὰ καὶ τὸν Ἰθωμάτα Δία μὲ τρίποδα στὴν πίσω ὄψη, εἶναι τῶν Μεσσηνίων καὶ κυκλοφόρησε μετὰ τὰ 280 π. Χ. περίπου<sup>11</sup>.

Γι' αὐτὰ τὰ νομίσματα δὲν μπορεῖ ἀπὸ τὴν μέχρι σήμερα γνωστὴ βιβλιογραφία νὰ προσδιοριστοῦν κατώτατα ὄρια κυκλοφορίας τους, ὥστόσο πρέπει νὰ πλησιάζουν ἢ νὰ μὴν ξεπερνοῦν τὸ 146 π. Χ., ὄριο δηλαδὴ πού γενικότερα ἀποτελεῖ σταθμὸ γιὰ τὴν ἑλληνικὴ νομισματοκοπία, μιὰ καὶ χάνουν ἀπὸ τότε οἱ πόλεις τῆς Ἑλλάδας τὴν ἀνεξαρτησία τους. Γιὰ τὸν τάφο αὐτὸ τοῦ τύμβου, ἀφοῦ ἡ ταφή τῶν νεκρῶν εἶναι ταυτόχρονη, τὸ 280 π. Χ., εἶναι ἓνα σίγουρο *terminus post quem*, ἐνῶ στὰ μέσα τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνα (146 π. Χ.), καθορίζεται ἓνα πιθανὸ κατώτατο *terminus ante quem*.

Τὰ ὄρια αὐτὰ ἐπιβεβαιώνονται ἀπὸ ἓνα ἀσημένιο νόμισμα τῆς Ἀχαϊκῆς Συμπολιτείας πού βρέθηκε στὸν τ ρ ῖ τ ο τάφο τοῦ τύμβου: Στὴ μιὰ ὄψη του ἔχει παράσταση κεφαλῆς Διὸς καὶ στὴν ἄλλη τὸ γνωστὸ μονόγραμμα τῆς Συμπολιτείας, κλεισμένο σὲ στεφάνι. Δυστυχῶς τὸ σύμβολο καὶ τὸ ὄνομα τῆς πόλεως εἶναι δυσδιάκριτα λόγω φθορᾶς καὶ δὲν μπορεῖ νὰ δοθῇ ἔτσι εἰδικότερη χρονολογία. Πάντως τὸ νόμισμα κόπηκε μετὰ τὰ 280 ἢ στὰ 251 π. Χ., καὶ κυκλοφόρησε ἴσαμε τὰ 146 π. Χ.<sup>12</sup>

Σημαντικὴ γιὰ τὸν τύμβο χρονολογία εἶναι ἐκείνη πού μᾶς δίνει ὁ δ ε ὑ τ ε ρ ο ς τάφος του, στὸν ὅποιο καὶ βρέθηκε ὁ ἀριθ. 2 γυάλινος κωνικὸς σκύφος. Στὸν τάφο αὐτὸ ὑπῆρχε ὁ σκελετὸς ἐνὸς μόνο νεκροῦ πού τὸν συνόδευε ἓνα ἀσημένιο νόμισμα τῆς μεσσηνιακῆς πόλεως τῆς Κορώνης, μὲ κεφαλή Ἀθηνᾶς μπροστὰ καὶ τὰ γράμματα ΚΟΡ μὲ σαμπὶ σταφυλιοῦ μέσα σὲ στεφάνι, στὴν πίσω ὄψη. Τὸ νόμισμα αὐτὸ κόπηκε στὰ 220 π. Χ. καὶ κυκλοφόρησε ἴσαμε τὸ 182 π. Χ.<sup>13</sup>

9. Γιὰ τὰ νομίσματα τοῦ τύμβου θὰ ἀκολουθήσῃ εἰδικὸ ἄρθρο τῆς νομισματολόγου κ. Μάντας Οἰκονομίδη μαζί μὲ τὴ δημοσίευση τοῦ ὅλου εὐρήματος τοῦ τύμβου.

10. Πρβλ. ὁμοιο εἰς SNG Cop. ἀριθ. 484, ὅπου καὶ ἀναφέρεται: «... this coin seems to be hitherto unpublished».

11. Ἡ ἐπιγραφή τῆς πίσω ὄψης εἶναι τελείως κατεστραμμένη ἀπὸ τὸ νόμισμα τοῦτο. Πρβλ. ὁμοιο εἰς BMC σ. 111 ἀριθ. 21 κ.έ. καὶ SNG Cop. ἀριθ. 508 κ.έ.

12. Πρβλ. ὁμοιο εἰς BMC σ. 2, ἀριθ. 5 κ.έ. Ἐπίσης ἄλλο ὁμοιο εἰς SNG Cop. ἀριθ. 230 κ.έ., γιὰ τὸ ὅποιο δίνεται διαφορετικὴ χρονολογία: περὶ τὰ 251 – 146 π. Χ.

13. Πρβλ. ὁμοιο εἰς BMC σ. 114, 1 – 5.

Παρέχεται έτσι ένα *terminus post quem* και ένα *terminus ante quem*, για τον τάφο, τα όποια και περιορίζουν την ταφή σ' αυτόν σε χρονική διάρκεια λιγότερη από δυο γενιές.

Για το χάλκινο νόμισμα που συνόδευε τον, επίσης μοναδικό, νεκρό του πέμπτου τάφου και στον όποιο βρέθηκε ο αριθ. 2 γυάλινος «μεγαρικός» σκύφος, δεν μπορεί να γίνει λόγος γιατί έχει κατεστραμμένες και τις δύο του όψεις.

Στον τέταρτο τάφο του τύμβου δε βρέθηκε νόμισμα.

Παρά την έλλειψη νομισματικών χρονολογικών στοιχείων για τους δύο αυτούς τάφους, μπορούμε να πούμε ότι αυτοί είναι σε όλα σύγχρονοι με τους τρεις προηγούμενους, πράγμα που στηρίζεται τόσο στα άνασκαφικά δεδομένα, όσο και στην ομοιότητα των πολυπληθών εύρημάτων, τα όποια, κοινά σε όλους, σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να τοποθετηθούν χαμηλότερα από το α' τέταρτο του 2ου π.Χ. αιώνα.

Σύμφωνα με τα όσα εκτέθηκαν πιο πάνω για τα νομίσματα, συμπεραίνει κανείς εύκολα την εποχή του τύμβου, που θα μπορούσε να περιοριστεί στην περίοδο τουλάχιστον από το 220 ίσαμε το 182 π. Χ., χρονολογία δηλαδή απόλυτα σίγουρη που προσφέρει το νόμισμα του μοναδικού νεκρού του δεύτερου τάφου και την όποια άδισταχτα μπορούμε να δεχτούμε και σαν τη χαμηλότερη χρονολογία για τις ταφές στον τύμβο, παρά το γεγονός ότι τα νομίσματα των άλλων τριών τάφων, αλλά και τα περισσότερα από τα εύρηματα που αποκαλύφθηκαν σ' αυτούς, δικαιολογούν χρονολογίες ακόμα παλαιότερες.

Οί χρονολογίες που μας δίνουν τα νομίσματα θα συσχετιστούν με εκείνες που βγαίνουν για τους τάφους, από την εξέταση της χρονολόγησης των λυχνariών που βρέθηκαν επίσης σ' αυτούς.

Στους πέντε τάφους του τύμβου βρέθηκαν συνολικά δεκαπέντε λυχνάρια. Τέσσερα από αυτά (βλ. Πί ν. 68 α-ζ' και 69 β, ε), αποκαλύφθηκαν στους αριθ. δεύτερο, πέμπτο και πρώτο τάφους, οι όποιοι περιείχαν αντίστοιχα τα αριθ. 1, 2 και 3 γυάλινα άγγεια.

Τα τέσσερα αυτά λυχνάρια, που τυπολογικά ανήκουν στην ίδια ομάδα, έχουν παράλληλά τους εκείνα της 'Αγοράς των 'Αθηνών, που ο Howland συγκεντρώνει στον τύπο 43 D και για τα όποια δέχεται ότι εμφανίζονται περίπου από το 225 π. Χ. και ότι εξακολουθούν να βρίσκονται μέχρι λίγο πιο κάτω από τα μέσα του 2ου π. Χ. αιώνα<sup>14</sup>.

Μιά σύγκριση επίσης των λυχνariών αυτών με τα γνωστά από τις άνασκαφές της Κορίνθου οδηγεί στα ίδια χρονολογικά αποτελέσματα<sup>15</sup>.

Μπορεί επίσης γενικότερα να ειπωθή έδω ότι τα λυχνάρια και των πέντε τάφων του τύμβου έχουν παράλληλα ανάμεσα στα λυχνάρια εκείνα μόνο του 3ου και 2ου π. Χ. αιώνα από τις άνασκαφές της Κορίνθου, που ο Broneer συμπεριλαμβάνει, σε διάφορες ποικιλίες και ομάδες, από τον τύπο VIII μέχρι και του τύπου XV, για τον όποιο σαν χαμηλότερη χρονολογία δέχεται την εποχή λίγο πριν από τα μέσα του 2ου π. Χ. αιώνα.

Σημειώνουμε ακόμα έδω ότι δυο λυχνάρια του τύμβου Τσοπάνη Ράχη, από τον τρίτο τάφο (βλ. Πί ν. 69 α, δ, γ, ζ), διαφορετικού αυτά τύπου από τα άλλα, έχουν παράλληλά τους στην ομάδα εκείνη των λυχνariών της Κορίνθου, που ο Broneer συγκεντρώνει

14. Βλ. Howland, *The Athenian Agora*, Vol. IV, *Greek Lamps*, σ. 137-8, πίν. 46. 'Ιδιαίτερα συγγενές είναι το λυχνάρι αριθ. 554. Βλ. επίσης στο τέλος το *Chronological Distribution of Types*.

15. *Corinth*, Vol. IV, Part II, *Terracotta Lamps*. (Broneer).





α, β. Δύο γυάλινοι σκύφοι τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου (ἀριθ. 177 καὶ 501)



Ἄλλη ὄψη τοῦ σκύφου ἀριθ. 501 (Μουσείο Πύλου)

στον τύπο XVII<sup>16</sup>. Τα δύο αυτά λυχνάρια μπορεί να συγκριθούν επίσης με μερικά σχήματα λύχνων που περιλαμβάνονται στους τύπους λυχναριών 33A και 33B της 'Αγοράς των 'Αθηνών και τους όποιους χρονολογεί ο Howland ανάμεσα στα 225 - 180 π. Χ., για τον τύπο 33B και 225 - 125 π. Χ., για τον τύπο 33A<sup>17</sup>.

Γενικά επίσης αναφέρεται έδω, ότι τα λυχνάρια της Τσοπάνη Ράχη βρίσκονται πολύ πιο κοντά με εκείνα που ανήκουν στις ομάδες I - III από τις ανασκαφές της Ταρσοῦ και τα όποια χαρακτηρίζονται ως Early-and Middle Hellenistic, ενώ αντίθετα δεν έχουν καμιά σχέση με τα λυχνάρια των ομάδων IV - VIII, από τις ίδιες ανασκαφές που χρονολογούνται ως Late Hellenistic<sup>18</sup>.

Ἡ χρονολογία που, σύμφωνα με τα προηγούμενα, δεχόμαστε για τους τάφους του τύμβου Τσοπάνη Ράχη, πλησιάζει έτσι, και από τα πάνω και από τα κάτω, το έτος 200 π. Χ., πράγμα που συμφωνεί πέρα για πέρα και με τη χρονολογία που πρόσφερε κατά κύριο λόγο το νόμισμα του δεύτερου τάφου του τύμβου, το όποιο, ξαναθυμίζουμε έδω, ανήκει στην περίοδο 220 - 182 π. Χ.

Τη χρονολόγηση των γυάλινων αγγείων του τύμβου θα στηρίξουν επίσης και μερικά άλλα στοιχεία που σε συνέχεια θα αναφερθούν πιο κάτω στην ανάπτυξη του θέματος.

#### Γ'. ΤΑ ΓΥΑΛΙΝΑ ΑΓΓΕΙΑ

Τα τρία γυάλινα αγγεία της Τσοπάνη Ράχη, που εκθέτονται τώρα στο Μουσείο της Πύλου, βρέθηκαν χωριστά, σε ισάριθμους τάφους του τύμβου, και το καθένα ανήκει σε διαφορετική κατηγορία γυάλινων αγγείων. "Ας τα δοῦμε όμως από κοντά.

##### 1. Βαθῆς γυάλινος κωνικός σκύφος (Παρένθ. Πί ν. Γ α).

Ὑψος : 0,095 μ. Διάμ. χειλ. : 0,155 - 0,57 μ. Ἀριθ. Εἰρητηρίου Μουσείου Πύλου 177.

Βρέθηκε στον 2ο τάφο. Θυμίζουμε έδω ότι σ' αυτό τον τάφο βρέθηκε το άσημέριο νόμισμα της Κορώνης (βλ. σ. 187), το λυχνάρι του Πί ν. 68, γ, ζ' καθώς επίσης ένας μεγαρικός σκύφος, μερικά πινάκια, τρεις λάγνηνοι κλπ.

Ἄσ σκύφος είναι συγκολλημένος από πέντε κομμάτια. Ἐνα πολὺ μικρὸ τμήμα, τὸ μοναδικὸ που λείπει ἀπὸ τὰ τοιχώματά του, εἶναι τώρα συμπληρωμένο με κερί· ὡστόσο τοῦτο, καθώς και οἱ συγκολλήσεις, δὲν ἀλλοιώνουν τὴν ὄψη, ἀλλὰ και δὲν ἀφαιροῦν τίποτα σχεδὸν ἀπὸ τὴν κατὰ τὰ ἄλλα θαυμαστὴ διατήρηση τοῦ αγγείου.

Ἡ γυαλόμαζα ἔχει θαμπὸ λαδοπράσινο χρῶμα, τὰ δὲ τοιχώματά της, ἐσωτερικὰ και ἐξωτερικὰ λεῖα, διατηροῦν παντοῦ σταθερὸ πάχος τέσσερα χιλιοστά.

Τὸ σχῆμα τοῦ αγγείου, ἄψογο ταίριασμα τοῦ ἡμισφαιρικοῦ και τοῦ κωνικοῦ, εἶναι τυπικὰ ἑλληνιστικὸ και χαρακτηρίζει τὴν κεραμεικὴ αὐτῆς τῆς περιόδου, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸ 200 π. Χ. περίπου<sup>19</sup>.

Στὸ ἐσωτερικὸ, λίγο πὸ κάτω ἀπὸ τὰ χεῖλη, δυὸ ἄβαθα λεπτὰ αὐλάκια περιτρέ-

16. Πρβλ. δ.π.π. σ. 60, πίν. VI, ἀριθ. 296.

17. Βλ. Howland, δ.π.π. στὰ λεγόμενα γιὰ τοὺς τύπους 33A και 33B.

18. Excavations at Gözlü Kule, Tarsus : Vol. I, πίν. 93, ἀριθ. 1, 5, 6, 7 και 11. Γιὰ τοὺς τύπους I - III βλ. δ.π.π. σ. 85 και 99. Ἐπίσης γιὰ τοὺς τύπους IV - VIII πρβλ. δ.π.π. τὰ λυχνάρια στοὺς πίν. 94 και 95.

19. Βλ. σχετικὰ γιὰ τὸ σχῆμα, στὴν πρόσφατη μελέτη τοῦ D. E. Strong : Greek and Roman Gold and Silver Plate, London 1966, σ. 108, εἰκ. 24.

χουν τὸ σῶμα τοῦ σκύφου· τὸ μοναδικὸ τοῦτο στολίδι, στὸ διάχυτο φῶς τῆς ἡμέρας εἶναι ὁρατὸ καὶ ἀπὸ τὰ ἔξω<sup>20</sup>.

Οἱ δύο μικροὶ κανονικοὶ ὁμόκεντροι ἀσπρουδεροὶ κύκλοι ποὺ διακρίνονται σὰν ζωγραφημένοι στὸ κέντρο τοῦ πυθμένα, μᾶλλον ὀφείλονται σὲ καθιζήματα ὑγροῦ ποὺ τυχαῖα δύο φορές καταστάλαξε διαδοχικὰ στὸν τάφο, ἴσως ἀποτέλεσμα βροχῆς, ποὺ εἰσχώρησε καὶ μέσα στὸ σκύφο, μιὰ καὶ τοῦτος στεκόταν ὄρθιος, ἀκόμα κι ὡς τὴ στιγμή ποὺ βρέθηκε.

Ἄξιζει ἐδῶ νὰ σημειωθῇ ὅτι τὸ ἀγγεῖο ἦταν τοποθετημένο, μέσα στὸν τάφο, στὰ σκέλη ἀνάμεσα τοῦ νεκροῦ, λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα· θέση ποὺ δικαιολογεῖ καὶ τὴν προσεκτικὴ τοποθέτησή του κατὰ τὴν ταφή, μὲ τὸ νὰ χωνευτῆ δηλαδὴ ὁ σκύφος στὸ βαθύλωμα ποὺ σχηματίζει ἐκεῖ τὸ ἄνοιγμα τῶν μηρῶν.

Ὅμοιος μὲ τὸ σκύφο τοῦτο τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου, εἶναι ἕνας ἄλλος ποὺ βρίσκεται στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>21</sup>. Εἶναι λίγο μικρότερος αὐτὸς καὶ ἀντὶ δύο, ἔχει τρία αὐλάκια γιὰ στόλισμα κάτω ἀπὸ τὰ χεῖλη. Ὁ Jerome Straus τὸν χαρακτηρίζει ὡς Late Hellenistic χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὸ αἰτιολογεῖ<sup>22</sup>. Ἀπὸ ὅσα ἀναφέρθηκαν πιὸ πάνω γιὰ τὴ χρονολόγησή τῶν τάφων τοῦ Τύμβου Τσοπάνη Ράχη, τίποτε δὲν ἐμποδίζει νὰ δεχτοῦμε καὶ γι' αὐτόν, τὴν χρονολογία ποὺ δέχεται καὶ ὁ ὁμοῖός του ἐδῶ, τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου, δηλαδὴ τὴν περίοδο τοῦ τέλους τοῦ 3ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνα.

Ἴδια ἐπίσης χρονολόγησή θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε καὶ γιὰ μιὰ σειρὰ γυάλινα ἀγγεῖα, ἀνάλογα μὲ τὸν σκύφο τῆς Πύλου, ἂν φυσικὰ αὐτὰ δὲ δικαιολογοῦν διαφορετικὴ χρονολόγησή ποὺ νὰ βασίζεται σὲ ἀνασκαφικὰ καὶ μόνο δεδομένα. Μεταξὺ αὐτῶν σημειώνουμε ἔτσι ἐδῶ, τοὺς μὲ ἀριθμὸ Εὐρετηρίου 2691, 2692, 2887 καὶ 2888 γυάλινους σκύφους τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου. Ἀπὸ αὐτούς, οἱ σκύφοι 2691 καὶ 2888 εἶναι καὶ πρὸς τὸ μέγεθος ἀκόμα ὅμοιοι μὲ τὸν σκύφο τοῦ Μουσείου Πύλου καὶ προέρχονται, ὁ πρῶτος μαζί μὲ τὸν 2692 ἀπὸ τὴ Μήλο<sup>23</sup>, καὶ ὁ δεύτερος μαζί μὲ τὸν 2887 ἀπὸ τὰ Κόκλα<sup>24</sup>.

## 2. Γυάλινος «μεγαρικὸς» σκύφος (Παρένθ. Πίν. Γ, β καὶ Δ).

Ὑψος: 0,064 μ. Διάμ. χεῖλ.: 0,144-0,145 μ. Ἀριθ. Εὐρετηρίου Μουσείου Πύλου 501.

Βρέθηκε ἔξω ἀπὸ τὸν ταφικὸ περίβολο, στὸν 5ο τάφο. Σημειώνουμε ἐδῶ ὅτι ὁ τάφος αὐτὸς περιεῖχε, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, ἕνα πινάκιο, ἕνα λαγήνι, τὸ λυχνάρι ποὺ ἀναφέρθηκε πιὸ πάνω (σελ. 188· Πίν. 69 β, ε), τὰ τρία ζευγάρια χρυσῆς ταινίες, (σ. 185) καθὼς καὶ ἕνα ζευγάρι μεγάλες σιδερένιες στλεγγίδες γαντζωμένες στὸν κρίκο τους.

20. Πρβλ. τὸ σχῆμα, ἀλλὰ καὶ τὸ ὅμοιο στολίδι ποὺ ἔχει ὁ ἀσημένιος σκύφος ἀριθ. 459 τοῦ Μουσείου Πύλου, ἀπὸ τὸν 1ο τάφο τοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη, εἰς ΑΔ 17 (1961/2): Χρονικά, πίν. 104α δεξ.

21. Βλ. JGS 1959, 106 No 5.

22. Βλ. JGS δ.π.π. σ. 107.

23. Ἡ προέλευσή δὲν εἶναι βεβαιωμένη ἀπὸ ἀνασκαφές. Στὸ Εὐρετήριο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου σημειώνεται καὶ γιὰ τοὺς δύο αὐτοὺς σκύφους: « ἠγοράσθησαν παρὰ Πολυχρονοπούλου, Δεκέμβριος 1867, ἐκ Μήλου ὡς εἶπεν ὁ πωλήσας ».

24. Οἱ δύο αὐτοὶ σκύφοι προέρχονται ἀπὸ ἀνασκαφές τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας στὰ Κόκλα.

Ὁ γυάλινος «μεγαρικός» σκύφος εἶναι ἀκέραιος, ἡ δὲ διατήρησή του θαυμαστή.

Ἡ μάζα τοῦ γυαλιοῦ, μὲ μεγαλύτερο πάχος τοιχώματος στὸν πυθμένα (5 χιλιοστά), λιγότερο στὰ χεῖλια (4,5 χιλ.), καὶ ἀκόμα λιγότερο στὴ μέση τοῦ ὕψους τοῦ ἀγγείου (4 χιλ.), ἔχει τὸ χρῶμα καὶ τὴ διαφάνεια μάζας μελιοῦ.

Τὸ κύριο σῶμα τοῦ ἀγγείου εἶναι ἡμισφαιρικό, χωρὶς ἰδιαίτερη βάση, καὶ τελειώνει ἐπάνω μὲ ταινία, ἐλαφρὰ κοίλη, κάτω ἀπὸ τὸ χεῖλος.

Κάτω ἀπὸ τὸν πυθμένα ὑπάρχει μικρὸς ἐξάφυλλος ρόδακας ἐγγεγραμμένος σὲ σύστημα τριῶν ἀδλακωτῶν ὁμόκεντρων κύκλων πού οἱ περιφέρειές τους ἀπέχουν ἀπὸ τὸ κέντρο του, ἀντίστοιχα, 23, 21 καὶ 19 χιλιοστά. Ἀπὸ τὴν περιφέρεια τοῦ ἐξωτερικοῦ κύκλου τοῦ κοσμήματος τούτου τοῦ πυθμένα, ἀνοίγονται ἀκτινωτὰ πρὸς τὰ πάνω, πυκνὰ ὅμως τὸ ἓνα πλᾶι στὸ ἄλλο, πλῆθος ἀδλακωτὰ μακρόστενα πέταλα, μὲ ράχες ὀπωσδήποτε ὀξεῖες, πού ἀγκαλιάζοντας καὶ στολίζοντας τὸ σῶμα τοῦ σκύφου, φτάνουν λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τὴν κοίλη ταινία τοῦ χεῖλους, ὅπου καὶ σβήνουν. Στὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ ὕψους τοῦ ἀγγείου σχηματίζεται ὑποτυπώδης ὄμος, ἀπὸ ὅπου καὶ ξεκινάει ἡ κοίλη ταινία τοῦ χεῖλους γιὰ τὴν ὁποία μιλήσαμε πιὸ πάνω. Τὴν ταινία αὐτὴ περιτρέχουν συστήματα ἀπὸ λεπτότατες ἐπάλληλες ἀδλακώσεις, δηλαδὴ ἓνα τρίγραμμα σύστημα πρὸς τὸν ὄμο καὶ ἓνα δίγραμμα πρὸς τὰ χεῖλη, τὰ ὁποῖα καὶ σκύβουν ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔξω.

Σημειώνεται ὅτι ὁ σκύφος αὐτός, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ προηγούμενος τοῦ δευτέρου τάφου, βρέθηκε ὁμοία τοποθετημένος ἀνάμεσα στὰ σκέλη, λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα, τοῦ μοναδικοῦ νεκροῦ τοῦ τάφου.

Στὸ Royal Ontario Museum τοῦ Toronto βρίσκεται ἓνας ἄλλος γυάλινος σκύφος, ἀπαράλλαχτα ὅμοιος μὲ τὸν ἐδῶ ἀριθ. 2 τῆς Τσοπάνη Ράχη<sup>25</sup>.

Ὁ Axel von Saldern ὑποθέτει γιὰ προέλευσή του τὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ τὸν συσχετίζει μὲ τὴν παράδοση τῶν μεγαρικῶν σκύφων ἀκόμα δὲ καὶ μὲ τὴ μεταλλοτεχνία<sup>26</sup>. Ἀναφερόμενος ὁ ἴδιος σὲ μιὰ σειρά παράλληλα μὲ τὸν σκύφο τοῦ Toronto, ἄλλα γυάλινα ἀγγεῖα, καταλήγει στὸ ὅτι σὲ Ἀλεξανδρινὰ ἐργαστήρια θὰ πρέπη νὰ ἀναζητηθῆ ἡ πατρίδα τῶν τέτοιου εἴδους, «μεγαρικοῦ» τύπου, γυάλινων σκύφων, πού ἐκτὸς ἄλλων, καθὼς σημειώνει, δείγματά τους βρέθηκαν καὶ στὸ Γόρδιο τῆς Μικρᾶς Ἀσίας<sup>27</sup>.

Ἐνα ἄλλο ἀγγεῖο, παράλληλο στὸ σχῆμα μὲ τοὺς σκύφους τοῦ Toronto καὶ τοῦ Μουσείου Πύλου, χωρὶς ὅμως ρόδακα καὶ ραβδωτὰ πέταλα, βρίσκεται στὴ Βιέννη<sup>28</sup>. Ὁ William Douglas Hall τὸ χρονολογεῖ στὴν περίοδο τοῦ 3ου πρὸς τὸν 2ο π.Χ. αἰῶνα<sup>29</sup>. Ἡ χρονολογία αὐτὴ συμφωνεῖ ἀπόλυτα μὲ ἐκείνη πού δίνουν οἱ τάφοι τοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη καὶ γιὰ τὸν ἐδῶ γυάλινο σκύφο τοῦ Μουσείου Πύλου.

Τὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μοῦσεῖο κατέχει ἐπίσης ἓνα γυάλινο σκύφο, ἀκριβῶς ὅμοιο μὲ τὸν σκύφο τῆς Βιέννης<sup>30</sup>. Ἡ Gladys Davidson - Weinberg (βλ. προηγ. ὑποσημείωση), τὸν χρονολογεῖ στὸ α' μισὸ τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνα· ὥστόσο κι αὐτὸς μπορεῖ νὰ δεχτῆ χρονολογία ἀκόμα πρωιμότερη σύμφωνα μὲ τὰ ὅσα ἐκτέθηκαν πιὸ πάνω.

25. Ἀριθ. Μουσείου : 918, 21, 15. Βλ. JGS I (1959) σ. 36, εἰκ. 18 (Axel von Saldern).

26. Βλ. JGS ὁ.π.π. σ. 37 - 8 καὶ 43 - 4. Ἐπίσης γιὰ τὸ θέμα βλ. K. Parlaska, Das Verhältnis der megarischen Becher zum Alexandrinischen Kunsthandwerk JdI 70 (1955) σ. 129 - 154.

27. Βλ. JGS ὁ.π.π. σ. 37. αὐτ. ὑποσ. ἀριθ. 36.

28. Βλ. JGS III (1961) σ. 134 Νο. 3.

29. Βλ. JGS ὁ.π.π. σ. 135.

30. Συλλογὴ Ἐμπεδοκλῆ E 1526. Βλ. JGS I (1959) σ. 21 εἰκ. 27 (G. Davidson-Weinberg).

Ρόδακες περικλειστοί σε σύστημα τριών ομόκεντρων κύκλων, οκτάφυλλοι όμως αυτοί, υπάρχουν σε γυάλινους επίσης σκύφους, του St. Louis<sup>31</sup> και του Βατικανού<sup>32</sup>.

Ο σκύφος της Τσοπάνη Ράχη μπορεί ακόμα να συγκριθῆ, για τὸ σχῆμα του, με τὸν ἐπίσης γυάλινο σκύφο τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν, πού κι αὐτὸς δέχεται, ἀλλὰ και δίνει συνάμα τὴ χρονολόγηση τοῦ σκύφου τούτου, τοῦ Μουσείου Πύλου<sup>33</sup>.

### 3. Σκύφος μιλλεφιόρι (Πί ν. 66 α, β και Παρένθ. Πί ν. Ε α, β ΣΤ α, β).

Ύψος: 0,075 μ., διάμ. χειλ.: 0,129 μ. Ἀριθ. Εὐρητηρίου Μουσείου Πύλου 460.

Βρέθηκε ἔξω ἀπὸ τὸν ταφικὸ περίβολο, στὸν 1ο τάφο. Θυμίζουμε ἐδῶ ὅτι ὁ τάφος περιεῖχε τὰ δύο χάλκινα νομίσματα, τῶν Μεγάρων καὶ τῶν Μεσσηνίων σ. (186-7), τὰ δύο λυχνάρια (σ. 188· Πί ν. 68, α, δ, β, ε), τὸν ἀσημένιο σκύφο σ. 185), καθὼς και πινάκια, λαγήνια καὶ διάφορα ἄλλα τυπικὰ ἑλληνιστικὰ ἀγγεῖα.

Ο σκύφος μιλλεφιόρι εἶναι συγκολλημένος ἀπὸ δέκα κομμάτια, ἀλλὰ τοῦτο δὲν ἀλλοιώνει, οὔτε και ἀνεπαίσθητα ἀκόμα, τὴν ἐξαιρετὴ ὄψη τοῦ πολύτιμου εὐρήματος<sup>34</sup>.

Ἡ μορφή τοῦ ἀγγείου εἶναι ἄψογη, με περίγραμμα πού πλησιάζει τὸ τέλειο ἡμισφαιρικὸ σχῆμα<sup>35</sup>.

Τὰ τοιχώματα τῆς γυαλόμαζας δὲν εἶναι πολὺ λεπτά· ἔτσι, τὸ πάχος τους στὸν πυθμένα εἶναι τέσσερα χιλιοστά, ἐνῶ κατὰ τὰ χεῖλια, πρὸς τὰ ὁποῖα καθὼς ἀνεβαίνουν ὀλοένα μειώνονται, εἶναι κατὰ ἓνα χιλιοστὸ λεπτότερα. Ἴσως κάποιον ἄνισο ἀρχικὸ μοίρασμα τοῦ πάχους τῶν τοιχωμάτων, ἢ ἀκόμα και κάποια διαφυγὴ ἀπὸ τὴν καμπύλη τοῦ περιγράμματος, στὴν κατασκευὴ ἀκόμα τοῦ καλουπιοῦ του, στεροῦν τὸ σκύφο ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη ἰσορρόπηση τοῦ βάρους του, με ἀποτέλεσμα νὰ μὴν ἔχη εὐστάθεια μιὰ και δὲ σχηματίζει στὸν πυθμένα, ἰδιαίτερη, ἔστω και ὑποτυπώδη βάση, για τὴ στήριξή του.

Παρόμοια στὸ σχῆμα με τὰ ἑλικωτὰ φλουδάκια πού ἀφήνει με τὸ γύρισμά του σε ξύστρα ἓνα κοινὸ ξύλινο μολύβι, εἶναι τὰ ἀναρίθμητα πρασινωπὰ σπειροειδῆ σχήματα, με τὶς κίτρινες ἀκμές τους, πού με ἔντονο ὀπτικὸ βάθος, γεμίζουν ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου, τοποθετημένα μέσα της, πυκνὰ τὸ ἓνα πλάι στ' ἄλλο, γυρτὰ κάπως και χωρὶς ἰδιαίτερη γεωμετρικὴ τάξη. Ὅρατὰ και ἀπὸ μέσα και ἀπ' ἔξω, ἀλλοιώνουν με τὸ πλῆθος τους, τὸ βασικὸ βαθὺ βιολετὶ χρῶμα τῆς θαμπῆς μάζας, ἰδιαίτερα ὅταν τὸ ἀγγεῖο δέχεται διάχυτο τὸ φῶς τῆς ἡμέρας, ὁπότε με τὴ διάθλασή του μέσα στὴ γυάλινη μάζα, αὐτὰ χάνουν τὸ παιχνιδισμα τῆς ἑλικωτῆς φόρμας τους, ὀλόκληρο ὅμως τὸ ἀγγεῖο ἀποκτᾶ διαύγεια και ἔντονα φεγγερὴ πρασινωπὴ ἀπόχρωση.

Ἡ διακόσμηση συμπληρώνεται με δεκατρεῖς μικρὲς ἀνισόμορφες πλακωτὲς ψηφίδες, ἀπὸ ἄλλη, πιότερο θαμπή, χρωματιστὴ γυαλόπαστα· πέντε ἀπ' τὶς ψηφίδες ἔχουν χρῶμα πορτοκαλὶ πρὸς τὸ κίτρινο, τρεῖς εἶναι βαθυγάλαζες πρὸς τὸ βιολετὶ και οἱ ὑπόλοιπες εἶναι ἄσπρες. Βρίσκονται ὅλες στὰ μισὰ περίπου τοῦ ὕψους τοῦ ἀγγείου και φανερόνουν πρόθεση τοῦ κατασκευαστῆ για ἰσόμετρες κανονικὲς μεταξὺ τους ἀποστάσεις.

31. City Art Museum No. 288 : 23.

32. Museo Etrusco. Βλ. JGS I (1959) σ. 40 εἰκ. 25 και 26 (Axel von Saldern).

33. Hesperia 3 (1934) σ. 385 εἰκ. 73a.

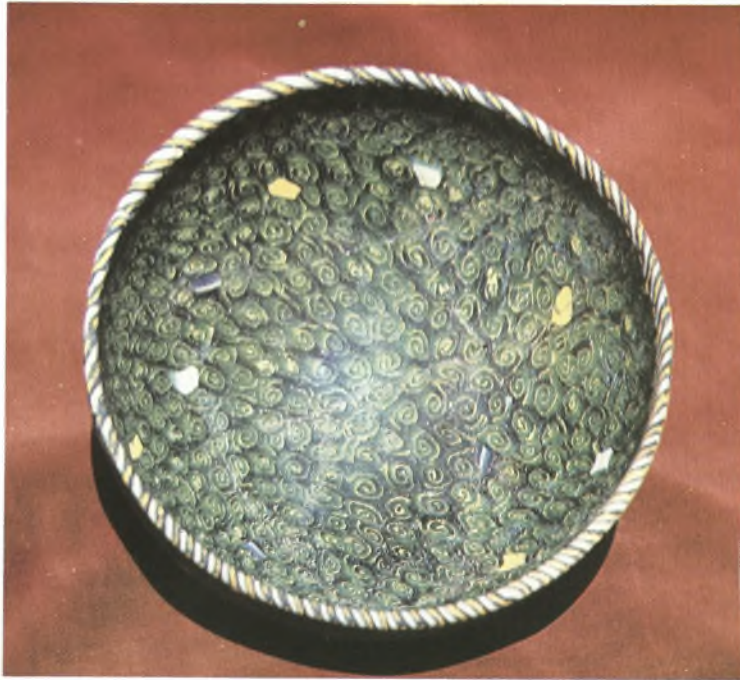
34. Ἡ συγκόλληση τοῦ σκύφου ὀφείλεται στὴ φιλότιμη ἐργασία τοῦ ἑκτακτοῦ τεχνίτη τοῦ Μουσείου Πύλου κ. Γεωργίου Ἀλεξάκη.

35. Βλ. ἀπεικόνισή του και στὸ ΑΔ 17 (1961/2) : Χρονικὰ πίν. 104 α ἄνω ἀριστερὰ και 104 γ.



α. Ὁ σκύφος «μιλλεφιόρι» ἀριθ. 460 τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου. β. Ὁ ἴδιος σκύφος μετὰ διάχυτο φῶς

Γ. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ



α, β. Ἄλλες ὄψεις τοῦ σκύφου «μιλλεφιόρι» (ἀριθ. 460) τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου

Γ. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ



Μιά χρωματιστή, ξέχωρη, λεπτή ταινία από την ίδια θαμπή γυαλόπαστα, επίστεψη μαζί και όριο, ζώνει τα χείλια του σκύφου, κατεβαίνοντας μέσα και έξω από τις άκρες τους, άλλοι λιγότερο κι άλλοι περισσότερο. Τη σχηματίζουν λεπτές, παράλληλες, εναλλασσόμενες άσπρες και κίτρινες γραμμές και ανάμεσά τους γαλάζιες λεπτότερες· είναι όλες σε πυκνή, λοξή και ανάλαφρα κυματιστή διάταξη και μοιάζουν με πινελιές ζωγράφου.

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου, μέσα κι' ἔξω, στερεΐται «γυαλάδας»· εἶναι τραχειά κάπως στὴν ἀφή καὶ βελούδινα χνουδωτὴ στὴν ὄψη, γνώρισμα τοῦτο ξεχωριστὰ θερμὸ καὶ πολὺτιμο τῆς ἰδιόμορφης τεχνικῆς τῶν ἀγγείων μιλλεφιόρι.

Παρόμοιος μὲ τὸν σκύφο τοῦτο τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου, εἶναι ἕνας ἄλλος, ἐπίσης μιλλεφιόρι, ποὺ βρίσκεται στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀδελφὸ πραγματικὰ γυάλινο ἔργο, καὶ μοναδικὸ σὲ μένα μέχρι τώρα, γνωστὸ παράδειγμα γιὰ σύγκριση<sup>36</sup> ( Π ί ν. 67 α - β ).

Ἀξίζει γιὰ τὴ σπανιότητά τους λεπτομερέστερη ἐξέταση.

Εἶναι καὶ οἱ δύο κομπᾶ προϊόντα τῆς ἴδιας τεχνικῆς, ἀλλὰ καὶ συνάμα ἐξάίρετα δημιουργήματα τῆς ἴδιας καλλιτεχνικῆς ἀντίληψης. Φανερόνουν μὲ τὴν ὁμοιότητά τους κοινὴ τὴν προέλευση, ἀπὸ τὸ ἴδιο κι ὄλας ἴσως ἐργαστήρι, παρὰ τὶς μικροδιαφορὲς καὶ τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματα τοῦ καθενός.

Ἡ μορφή τους εἶναι ἡ ἴδια, ὁ σκύφος ὁμοῦ τῆς Νέας Ὑόρκης δὲ φτάνει τὴν ἡμισφαιρικὴ τελειότητα στὴν ὁποία ἀβίαστα πλησιάζει ὁ σκύφος τοῦ Μουσείου Πύλου. Στὰ βασικὰ ἐπίσης χρώματα τῆς γυαλόμαζας καὶ τῶν στολιδιῶν της, ἀλλὰ καὶ στὰ χρώματα τῆς γυαλάντας τῶν χειλιῶν, οἱ ὁμοιότητες τῶν δύο σκύφων εἶναι σημαντικὲς<sup>37</sup>.

Μερικὲς διαφορὲς ὑπάρχουν κυρίως στὴ μορφή καὶ τὴ διάταξη τῆς διακόσμησης. Ἔτσι, τὰ σπειροειδῆ πλουμίδια τοῦ σκύφου τῆς Νέας Ὑόρκης, μοιάζουν πιότερο μὲ ταινιωτὰ μισάνοιχτα ἐλατήρια, ποὺ χωριστὰ τὸ καθένα καὶ σὲ ἀπόσταση, λίγο - πολὺ, τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, τοποθετήθηκαν στὴ γυαλόμαζα ἔτσι, ὥστε νὰ ἀναπνεύουν καὶ νὰ «μετριοῦνται». Τὰ στολίδια τοῦ σκύφου τῆς Πύλου, ἀντίθετα, εἶναι «ἀμέτρητα», χίλια θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ δῆ· θυμίζουν καὶ δείχνουν εἰκόνα ὁμοία μὲ περιδινούμενα ἀνοιχτὰ κωνοειδῆ κελύφια θαλασσινῶν ὄστράκων ποὺ συγκεντρώθηκαν ἀσφυχτικὰ καὶ χωνεύτηκαν στριμωγμένα ὀρθια τὸ ἓνα δίπλα στ' ἄλλο, σὰ σὲ βυθό, σπρωγμένα θαρρεῖς ἀπὸ ρεῦμα πελαγίσιο.

Τὰ στολίδια τοῦ σκύφου τῆς Πύλου κάνουν σὰν νὰ σαλεύη δῶθε - κεῖθε τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου. Τὸ στοιχεῖο τοῦτο, παλμικὰ τονικὸ, δὲν βρίσκεται στὸ σκύφο τῆς Νέας Ὑόρκης, πράγμα ποὺ ὀφείλεται στὴ στατικότητα καὶ τὴν ἀκίνησια τῶν δικῶν του, ἀθύπαρκτων στολιδιῶν.

Οἱ δύο σκύφοι διαφέρουν ἐπίσης στὴ μορφή, στὴ διάταξη καὶ στὴν πληθώρα τῶν διάσπαρτων χρωματιστῶν μικροψηφίδων, Mosaikglas, ποὺ πρόσθετα διακοσμοῦν τὶς ἐπιφάνειές τους.

Στὸ σκύφο τῆς Πύλου οἱ ψηφίδες αὐτὲς εἶναι μικρότερες καὶ δὲν ἀλλοιώνουν τὴν κύρια διακόσμηση.

Στὸν σκύφο τῆς Νέας Ὑόρκης, ἀντίθετα, εἶναι σημαντικὰ μεγαλύτερες, ἀποτελοῦν

36. Βλ. Kisa, Das Glas im Altertume, 1908, σ. 523, εἰκ. 203 καὶ 273α.

37. Δὲν ἔχω δεῖ τὸ σκύφο τῆς Νέας Ὑόρκης, στεροῦμαι ἐπίσης καὶ ἐγχρωμῆς ἀπεικόνιστῆς του· ἔτσι ἡ σύγκριση γιὰ τὰ χρώματα βασίζεται στὴ σύντομη περιγραφή ποὺ δίνει ὁ Kisa, δ.π.π. σ. 523.

δὲ καὶ μὲ τὸ πλῆθος τους, ὑπερδιπλάσιες σὲ ἀριθμὸ, κύριο καὶ ἐξ ἴσου σημαντικό μὲ τὰ σπειροειδῆ σχήματα, στοιχεῖο τῆς διακόσμησής του, τουλάχιστο στὴν ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου.

Ἐδῶ θὰ πρέπει ἀκόμα νὰ σημειωθῆ ὅτι στὸ σκύφο τῆς Πύλου οἱ ψηφίδες αὐτὲς εἶναι οἱ ἴδιες ὁρατὲς καὶ στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου, ἐνῶ δὲ φαίνεται νὰ συμβαίνει τὸ ἴδιο καὶ στὸν σκύφο τῆς Νέας Ὑόρκης παρὰ τὸν ἀντίθετο ἰσχυρισμὸ τοῦ Kisa, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ὅτι αὐτὲς διαπερνοῦν ὁλόκληρο τὸ πάχος τῶν τοιχωμάτων τοῦ ἀγγείου<sup>38</sup>. Πιθανὸ ἐπίσης φαίνεται ὅτι οἱ ψηφίδες τοῦ σκύφου τῆς Νέας Ὑόρκης, τουλάχιστο σὲ ἕνα μέρος τους, εἶναι τυχαῖες, ἀπλῶς ὀφειλόμενες σὲ συμπτωματικὴ παραμόρφωση, τῶν ἀπὸ τὰ πρὶν ἐτοιμασμένων στολιδίων κατὰ τὸ τελικὸ ψήσιμο τῆς γυαλομάζας, μετὰ δηλαδὴ τὸ καλούπωμά της μέσα στὴ διπλὴ μῆτρα<sup>39</sup>.

Γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς χρονολόγησής τοῦ σκύφου μιλλεφιόρι τοῦ Μουσείου Πύλου, ἃς σημειωθῆ ὅτι δὲ βλέπω νὰ ὑπάρχουν λόγοι ποὺ νὰ συνηγοροῦν στὸ νὰ μὴ γίνῃ καὶ γι αὐτὸν ἀποδεχτὴ ἡ χρονολόγησις ποὺ ἐδώσαμε παραπάνω σ. 187 κ.έ., γενικὰ στὶς ταφὲς τοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη.

Ἐπειδὴ, μάλιστα, τὰ πολυάριθμα καὶ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ εὐρήματα τῶν τάφων τοῦ τύμβου εἶναι πολὺ πιὸ κοντὰ πρὸς τὰ παλαιότερα χρονικὰ ὄρια ποὺ προσδιορίζουν τὰ νομίσματα, παρὰ πρὸς τὰ χαμηλότερα, νομίζουμε ὅτι θὰ μπορούσε νὰ εἰπωθῆ, ὅτι καὶ ὁ σκύφος μιλλεφιόρι, θὰ πρέπει νὰ εἶναι κι αὐτὸς πολὺ πιὸ κοντὰ, χρονικά, πρὸς τὰ πρῶτα, ἢ τουλάχιστο νὰ τοποθετηθῆ στὴν περίοδο μέσα ἀπὸ τὰ 220 ἴσαμε τὰ 182 π. Χ. ποὺ καθορίζει τὸ νόμισμα τῆς Κορώνης ἀπὸ τὸ δεῦτερο τάφο τοῦ τύμβου. Ἐπειδὴ δὲ ἀκόμα, τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ στηρίξῃ τὸ ὅτι ὁ σκύφος μιλλεφιόρι φιλοτεχνήθηκε στὴν ἀρχὴ τῆς περιόδου 220—182, προτείνουμε σὰν τὸ κατώτατο ὄριο χρονολόγησής του, τὸ ἀ' τέταρτο τοῦ 2ου π. Χ. αἰώνα.

Τὴν πρῶτη χρονολόγησις τοῦ σκύφου μιλλεφιόρι, τὴν ἐνισχύουν ἀκόμα καὶ οἱ ἀριθ. 1 καὶ 2 γυάλινοι σκύφοι ἀπὸ τάφους τοῦ ἴδιου τύμβου, οἱ ὁποῖοι χρονολογοῦνται καὶ ἀπὸ ἄλλα παράλληλα ἀγγεῖα, στὰ ὁποῖα δὲν ἀμφισβητήθηκε ἡ χρονολογία τους στὴν ὄριμη ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ.

Ἡ Gladys Davidson - Weinberg στὸ ἄρθρο της γιὰ τὰ γυάλινα ἀγγεῖα τοῦ Ναυαγίου τῶν Ἀντικυθέρων, ἀναφέρεται καὶ στὸν σκύφο μιλλεφιόρι τοῦ Μουσείου τῆς Πύλου, τὸν ὁποῖο χρονολογεῖ τὸ νωρίτερο στὴν ἀρχὴ τοῦ 1ου π. Χ. αἰώνα<sup>40</sup>, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὸ αἰτιολογῆ ἢ νὰ συζητῆ τὴ χρονολόγησις ποὺ δόθηκε γενικὰ γιὰ τὸν τύμβο ἀπὸ τὸν ἀνασκαφέα του, δηλαδὴ τὸν 3ο πρὸς τὸν 2ο π. Χ. αἰώνα<sup>41</sup>.

Ἀδικαιολόγητο ἐπίσης βρίσκω καὶ τὸ χαμηλῶμα, κατὰ δύο αἰῶνες, ποὺ ἐπιχειρεῖ ἡ G. Davidson - Weinberg στὸ ἴδιο ἄρθρο της, σχετικὰ μὲ ἕνα πινάκιο μιλλεφιόρι - μωσαϊκγκλάς, ποὺ βρέθηκε τὸ 1923 σὲ τάφο μιᾶς νεκρόπολης τῆς Κύμης στὴν Κάτω

38. « ... die sich durch die ganze Dicke der Wandung verfolgen lassen ; ». Βλ. δ.π.π., πρῶτα ὅμως ποὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς δύο φωτογραφίες ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Kisa (δ.π.π. εἰκ. 203 καὶ 203a) παραθέτει. Βλ. ἐδῶ ἀνατύπωσή τους στὸν Π i v. 67 α, β.

39. Αὐτὸ δείχνει μιὰ προσεχτικὴ ματιὰ στὴν ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ σκύφου τῆς Νέας Ὑόρκης, ὅπως τουλάχιστο φαίνεται στὴν εἰκ. 203 δ.π.π.

40. Βλ. Transactions of the American Philosophical Society, Vol. 55, Part 3 (1965) : The Glass Vessels from the Antikythera Wreck, σ. 30, αὐτ. σημ. ἀριθ. 2, ὅπου : « ... apparently of the early first century B.C. ».

41. Βλ. ΑΔ 18 (1963) : Χρονικὰ σ. 91.

Ίταλία και πού από την ανασκαφέα του Alda Levi χρονολογήθηκε στο β' μισό του 3ου π. Χ. αιώνα<sup>42</sup>. Για τη χρονολόγηση του πινακίου μιλλεφιόρι, σημειώνουμε έδω, ότι ο τάφος στον οποίο βρέθηκε, καθώς και τα λοιπά κτερίσματά του, τοποθετούνται από την Alda Levi στην έλληνοσαμνιτική περίοδο της Κύμης, αδιάφορο αν ο τύπος του τάφου ξαναβρίσκεται στο τέλος του 2ου και τις αρχές του 3ου π. Χ. αιώνα<sup>43</sup>. Πολύ περισσότερο είναι τουτό άκατανόητο, όταν τό κατέβασμα της χρονολογίας του πινακίου στηρίζεται μόνο στην τυχαία μάλλον ύπαρξη μέσα στον ίδιο τάφο, ενός νομίσματος μεταγενέστερου, πού τό μόνο ίσως πού αυτό μπορεί με κάποια βεβαιότητα νά καθορίση, είναι ή μερική σύληση του τάφου κατά τη διάρκεια της ρωμαϊκής περιόδου της Κύμης, πράγμα πού είχε διαπιστωθή ήδη και από τα δεδομένα της ανασκαφής<sup>44</sup>.

#### Δ'. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Δέν σκοπεύει τό άρθρο τουτό, έξ αίτίας του εύρήματος της Τσοπάνη Ράχης, νά επεκαθη, έδω, σε προσπάθεια αναθεώρησης της χρονολογίας στα γνωστά μέχρι σήμερα άγγεία μιλλεφιόρι, τα οποία τοποθετούνται από παλιές και σύγχρονες δημοσιεύσεις, κατά κανόνα, στην εποχή των αυτοκρατορικών χρόνων της Ρώμης. Άπλως μόνο σημειώνουμε έδω, ότι ή χρονολογία του σκύφου μιλλεφιόρι του Μουσείου Πύλου, μπορεί άνετα νά δοθη σε μιá σειρά από ανάλογα γυάλινα άγγεία, για τα οποία οι γνώσεις μας για την εποχή τους, δέ βασίζονται σε άσφαλή ανασκαφικά δεδομένα. Εϊδικά μόνο για τον σκύφο μιλλεφιόρι του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Ύόρκης, πού αναφέραμε πιο πάνω, και τον οποίο ο Kisa χρονολογεί στο α' μισό του 1ου π. Χ. αιώνα<sup>45</sup>, προτείνουμε νά δεχτή άδίσταχτα, έξαιτίας της πολύπλευρης με τον σκύφο της Πύλου ομοιότητάς του, την ίδια άκριβώς με αυτόν χρονολογία, δηλαδή τό α' τέταρτο του 2ου π. Χ. αιώνα.

Τά άγγεία μιλλεφιόρι, πρέπει έδω νά σημειωθή, ήταν περιζήτητα στην αρχαιότητα. Τόσο αυτά, όπως και μιá σειρά άλλα διάφορα γυάλινα άγγεία, θεωρούνταν πολύτιμα και ήταν άσφαλώς και πανάκριβα. Έτσι, δέν είναι καθόλου άπίθανο νά σκεφτή κανείς ότι οι αρχικοί κάτοχοί τους, πλούσιοι ίσως άρχοντες και ύψηλοι άξιωματούχοι, θά φρόντιζαν ιδιαίτερα για τη διατήρηση και τη διασφάλισή τους. Αύτα ίσως άργότερα τα έδωρίζαν κι όλας, ή και τα ξαναπουλούσαν, με άποτέλεσμα νά κληρονομιούνται και νά συνοδεύουν ύστερα στον τάφο, όχι πια τον αρχικό κάτοχο, αλλά τον κληρονόμο του, της επόμενης ίσως ή και της μεθεπόμενης γενιάς. Έπειδή, ιδιαίτερα ή ποιότητα του σκύφου μιλλεφιόρι της Πύλου, φανερώνει ότι δέν είναι έργο πειραματικού σταδίου πρόσφατης τεχνικής, αλλά αντίθετα δημιούργημα έξελιγμένης τεχνοτροπίας, πού προϋποθέτει μαστορική πείρα και καλλιτεχνική παράδοση μιās ή και δυο τουλάχιστον γενεών, θά πρέπη ίσως νά ύπολογίζουμε ένα μεγαλύτερο άκόμα άνέβασμα της χρονολογίας για την αρχή της κατασκευής τέτοιου είδους γυάλινων άγγείων, πού δέν είναι άπίθανο νά φτάνη και ως τα πρώτα χρόνια της έλληνικής Πτολεμαϊκής Άλεξάνδρειας.

42. Βλ. Not. Scavi, 1925, σ. 90. Για την άλλαγή της χρονολόγησης του πινακίου από την Weinberg, βλ. δ.π.π. σ. 34.

43. Βλ. Not. Scavi, δ.π.π. σ. 86 και 90.

44. Βλ. Not. Scavi, δ.π.π. σ. 87. Σχετικά με τό νόμισμα, δ.π.π. σ. 89, σημειώνεται τό έξής: «Una moneta non chiaramente riconoscibile per la sua corrosione, che appare però essere un medio bronzo dell' Impero Romano, portatovi forse dai precedenti visitatori della tomba».

45. Βλ. Kisa, δ.π.π. σ. 519.

Ἡ ἀνασκαφή τοῦ ἐλληνιστικοῦ τύμβου Τσοπάνη Ράχη, ἔδωσε τρεῖς γυάλινους σκύφους πρώτης ποιότητας, ποὺ ἀνήκουν σὲ ἰσάριθμες γνωστὲς διαφορετικὲς κατηγορίες χυτῶν γυάλινων ἀγγείων· συνάμα πρόσφερε γιὰ τὴν κατηγορία τῶν μιλλεφιόρι, ὅπως ἐκτέθηκε παραπάνω, μιὰ καινούρια χρονολογία, ἀναμφισβήτητα ἀκριβέστερη καὶ σημαντικὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἴσαμε τώρα παραδεκτὴ.

Εἰδικὰ γιὰ τὴν κατηγορία τῶν ἀγγείων μιλλεφιόρι, μπορεῖ νὰ εἰπωθῆ συμπερασματικά, ὅτι τὸ ὄλο θέμα διερεύνησής τους, συνοψίζεται στὰ παρακάτω:

Στὴν ἀναζήτηση καὶ ἐξέταση τῶν προδρόμων τους.

Στὴ συστηματικότερη παρακολούθηση τῆς σταδιακῆς προόδου καὶ ἐξέλιξης τῆς ιδιόμορφης τεχνικῆς τους, τόσο στὴν πρώτη ἐμφάνισή τους μέσα στὰ παλιὰ φαραωνικὰ ἐργαστήρια, ὅσο καὶ στὴν κατοπινὴ καὶ κύρια φάση τους, ἀπὸ τὴν ἐλληνιστικὴ περίοδο, ἴσαμε καὶ τὴν ἐποχὴ τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος κι ἀκόμα ὡς καὶ τὸν ἑβδομο μεταχριστιανικὸ αἰῶνα ποὺ ἐμφανίζονται τὰ τελευταῖα δείγματα τῆς τεχνικῆς αὐτῆς<sup>46</sup>.

Στὴν προσπάθεια πρὸ συγκεκριμένου προσδιορισμοῦ τοῦ χρόνου κατασκευῆς τους, ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν εἶναι πάντοτε ὁ ἴδιος μὲ ἐκείνον, λ.χ. ποὺ δέχονται τὰ συγκεκριμένα τους σὲ σύγχρονο τάφο<sup>47</sup>.

Στὸν ἐντοπισμὸ τῶν πιθανῶν κέντρων κατασκευῆς τους, ποὺ θὰ πρέπη νὰ ἀναζητηθοῦν κατὰ κύριο λόγῳ, στὶς πρωτεύουσες τῶν ἐλληνιστικῶν βασιλείων τῶν Διαδόχων, μὲ ἐπίκεντρο πάντως τὴν Ἀλεξάνδρεια τῶν Πτολεμαίων, ὅπου γνωστὸ εἶναι ὅτι πῆραν καταπληκτικὴ ἀνάπτυξη τὰ βασιλικὰ βιοτεχνικὰ ἐργαστήρια παραγωγῆς καὶ ἐπεξεργασίας γυαλιοῦ καὶ τὰ ὁποῖα εὐλόγο καὶ φυσικὸ εἶναι νὰ συνέχισαν τὸ ἔργο τους καὶ μετὰ τὴ ρωμαϊκὴ κατοχὴ, ἴσαμε καὶ τοὺς χρόνους τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος ἀκόμα<sup>48</sup>.

Στὴ συστηματικότερη ἐξέταση τῶν πληροφοριῶν ποὺ ἔσωσαν οἱ ἀρχαῖες πηγές, ἐλληνικὲς καὶ λατινικὲς, γενικὰ γιὰ τὰ γυάλινα ἀγγεῖα, μὲ σκοπὸ τὴν πληρέστερη συσχέτιση καὶ ταύτιση τῶν σχετικῶν χαρακτηρισμῶν, ὀνομασιῶν ἢ καὶ περιγραφῶν, μὲ τὰ δείγματα γυαλιῶν τοῦ ἀρχαίου κόσμου ποὺ ἔχουν ὡς τώρα βρεθῆ<sup>49</sup>.

Στὴν ἀποφυγὴ καὶ γιὰ τὰ γυαλιά, τοῦ εὐκολοῦ, ἐπικίνδυνου καὶ ἀόριστου χαρακτηρισμοῦ, «ρωμαϊκό». Καὶ τοῦτο, γιὰτὶ ἀβασάνιστα συνηθίσαμε νὰ συνδέουμε μὲ τοὺς Ρωμαίους, ἀποκλειστικὰ ὅ,τι εἶναι σχετικὸ μὲ τὸ γυαλί, σὲ χρῆση καὶ τεχνικὴ.

Τελειώνοντας τὸ ἄρθρο αὐτὸ ἄς ἐπιτραπῆ νὰ θυμίσουμε, ὅτι τὸ πλῆθος τῶν γυά-

46. Γιὰ τὴν ἰδιάζουσα τεχνικὴ τοῦ τρόπου κατασκευῆς ἀγγείων μιλλεφιόρι, καθὼς καὶ γιὰ τὴ γυαλοψηφοθετικὴ τεχνολογία ( Mosaikglass ) βλ. τὸ ἄρθρο τοῦ Frederic Schuler, Ancient Glass-making Techniques ( The Molding Process ) στὸ *Archaeology* 12 ( 1959 ) σ. 47 - 52.

47. Οἱ ἔρευνες πού, ὅπως γνωρίζομε, βρίσκονται σὲ ἐξέλιξη στὸ Corning Museum of Glass, γιὰ τὴ χρονολόγηση γυάλινων ἀρχαίων ἀντικειμένων, βασισμένες σὲ νέες σύγχρονες μεθόδους, ἴσως νὰ συμβάλουν σημαντικὰ στὴν προώθηση τοῦ θέματος, παράλληλα μὲ τὰ καθαρὰ ἀρχαιολογικὰ κριτήρια καὶ δεδομένα.

48. Γιὰ μερικὰ δείγματα ἀπὸ ἀγγεῖα μιλλεφιόρι τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος, βλ. *Denkmäler der Römischen Köln III* ( 1958 ) : *Römisches Buntglas im Köln*, σ. 20.

49. Βασικὸ πάντα γιὰ τὴ συγκέντρωση τῶν πηγῶν καὶ τὴ διερεύνηση τοῦ θέματος, παραμένει τὸ τρίτομο ἔργο τοῦ Anton Kisa, *Das Glas im Altertume*, Λειψία 1908.

λινων ἀγγείων πού ἀποκαλύφθηκαν στὴν Πομπηῖα καὶ πού σώθηκαν μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ νεκρώθηκε ἡ πόλη, προτοῦ αὐτὰ ἀπὸ τὴ χρήση τοὺς θρυμματιστοῦν, δὲν ἀποδείχνει ὅτι οἱ Ῥωμαῖοι καὶ πολὺ περισσότερο, παλιότερα, οἱ ἀρχαῖοι κάτοικοι τῆς Ἰταλικῆς χερσονήσου, ἀκόμα κι ἀπὸ τὸν 5ο καὶ τὸν 4ο π. Χ. αἰῶνα καὶ κάτω, ἔκαναν τάχα χρήση τοῦ γυαλιοῦ καὶ τ' ἀγαποῦσαν περισσότερο ἀπὸ τοὺς σύγχρονούς τους τότε Ἕλληνες. Ἐξ ἄλλου δὲν μεταφύτεται εὐκόλα, καὶ μάλιστα μὲ ἐπιτυχία, ἡ τεχνικὴ παράδοση καὶ ἡ μαστορικὴ γνώση καὶ ἡ πείρα σὲ ἄλλον τόπο καὶ σὲ ἄλλο λαό.

Ἡ ἑλληνικὴ Ἀλεξάνδρεια ἦταν καὶ ἔμεινε, φαίνεται γιὰ αἰῶνες, γυαλοπλαστικὸ κέντρο τῆς ἀρχαιότητος. Ὡστόσο, καὶ τὴν ὁποῖα μορφῆς μεταφύτευση, στὴ συγκεκριμένη περίπτωση τοῦ γυαλιοῦ, ἀπὸ τὰ ἑλληνιστικὰ κέντρα στοὺς τόπους τῆς ἰταλικῆς γῆς, θὰ πρέπη πάντοτε νὰ τὴ βλέπουμε μέσα στὰ πλαίσια τοῦ πυκνοῦ, ζωντανοῦ καὶ ἀκμαίου τότε ἰταλιωτικοῦ ἑλληνικοῦ στοιχείου, πού καὶ στὴν Ἰταλία δημιούργησε περίτεχνα κομψοτεχνήματα, γιὰ στόλισμα καὶ χρῆση, κερδίζοντας νέα θέλγητρα ἀπὸ τὸ παιχνίδισμα πού κάνει ἡ πολυχρωμία μὲ τὸ φῶς, καθὼς χύνεται στὴ διαφάνεια τῆς γυάλινης μάζας.

*Γ. Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ*



# ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΜΕΛΕΤΩΝ





## “ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΑ,,

*Dédié à Gisela Richter*

### A'. STATUE D'UN HOMME DRAPÉ À L'HIMATION

(Planches 1-6)

Dans un des magasins les plus encombrés et les moins accessibles du Musée National a été oubliée, qui sait depuis combien d'années, cette statue acéphale d'un homme vêtu de l'himation. A première vue on y reconnaît une oeuvre originale, parmi les plus rares de son époque. Après la guerre la démolition des anciens magasins a nécessité son transport avec quantité d'autres marbres dans un des nouveaux magasins du Musée, d'où on l'a remonté pour l'exposer dans la Salle des sculptures hellénistiques.

La provenance athénienne est très probable; du fait qu'il s'agit d'une statue peu facilement transportable, et qui était alors considérée comme presque dépourvue de valeur.

La façon dont sont rendus les plis de l'himation dont un pan tombe devant le corps, - l'autre étant soutenu par le bras gauche, et suivant la verticale du corps - est personnelle et rare. Entre ces beaux parties du vêtement la jambe gauche, fléchie, couverte par une surface laissée lisse, sans plis, forme un contraste avec la lourdeur de l'étoffe.

On doit conclure à un support de la statue, mais discret, placé très probablement près de la jambe droite. Il devait avoir une forme cylindrique et moins lourde que chez le « philosophe » des Delphes; un tel appui était peut-être représenté pour notre statue. Une autre possibilité est l'attitude de l'homme drapé de Délos, avec le genou fléchi et posé sur les deux pieds, sans appui (Michalowski, Délos 13, pls. 42 - 44).

On s'en rend compte surtout par la chair molle du bras gauche qui indique l'âge avancé et aussi par la nudité complète de ce bras, qui semble exclure une autre profession. Il est étonnant pourtant qu'il ne prenne pas appui des deux pieds, d'une façon lourde, avec la négligence habituelle des philosophes, mais qu'il soit représenté avec l'une des jambes fléchie.

La statue était destinée à être vue de tous les côtés. Pourtant la face et le côté droit, travaillés avec plus de soin étaient les plus accessibles au regard. On est ainsi amené à l'hypothèse qu'elle représentait plutôt un Stoïcien ou un Epicurien qu'un Cynique. Il semble que la statue n'ait pas été copiée à l'époque romaine.

L'attitude rappelle la stèle - portrait de Budapest (Horn, *Gewandstatuen* pl. I. Picard, *Man.* IV, 2b, 1306 note 2 et fig. 513), une oeuvre animée du II<sup>e</sup> siècle av. J. C. (d'après Buschor, *Hell. Bildn.* p. 9, 32), un peu antérieure à l'autre, la stèle - portrait attique de Vienne, avec la figure du jeune homme unique, ravissante, de

style centrifuge (Buschor, Das Porträt 124, fig. 84. Du même H. B. 26, 32, 36, fig. 8).

Notre statue, malgré l'emphase des plis, garde encore une unité de rythme, un équilibre qui nous oblige à ne pas nous éloigner du III<sup>e</sup> siècle av. J. C. Si le philosophe représenté tenait un bâton cela serait dans la main droite. La verticale correspondrait ainsi à la descente de l'himation au côté gauche. Une autre possibilité est qu'il tendait la main droite, dans le geste de l'orateur, s'il ne tenait pas un cylindre. Un tel objet se voit dans la main gauche baissée d'un homme représenté sur une petite stèle - portrait du Musée National, provenant de l'île d'Anaphé. E. Pfuhl l'avait considéré comme intéressante, vu la grande rareté des statues - portraits hellénistiques (ici Pls. 6 a - b).

Cet homme est apparenté à la statue que nous publions ici par la façon dont le Spielbein couvert par la surface lisse de l'himation, est placé du côté où l'étoffe tombe des épaules. L'animation de l'anatomie, l'attitude mouvementée, la structure organique du corps sont encore empreints de la fièvre hellénistique.

Devant cette modeste oeuvre insulaire la statue du Musée National se distingue par son originalité. Elle est faite à une époque créatrice, dans la ville ancienne où était enraciné le type de la statue du philosophe et du poète, debout ou assis. Son air dominateur vient de la confiance du sage qui est « vraiment riche » et auquel s'adressent tant de gens, mûs par le désir de la connaissance et du dialogue, attendant qu'il lève la main dans le geste qui accompagne sa parole.

#### B. TÊTE - PORTRAIT D'UN POÈTE

(Planches 7 - 11)

Trouvaille ancienne cette tête - portrait du Musée National, un des plus rares originaux de l'époque hellénistique, a été jusqu' à présent, d'une façon inexplicable, oubliée par la recherche.

Elle provient des fouilles de feu Kyriakos Mylonas dans le portique d'Attale en 1898 et a été inventoriée plus tard, vers 1910 sous le No 3266.

La partie haute de la tête a été cassée verticalement. Il est cependant exclu que le fragment qui manque ait été rapporté en marbre ou en plâtre. La surface est conservée dans un état relativement satisfaisant et — quelle fortune rare! — le nez est conservé intact. Quelques tâches noires gâtent l'impression, surtout les traces de rouille sous le menton.

Les cheveux encadrent le visage en masse, d'une manière « picturale », avec une négligence étudiée, plus prononcée que chez la tête hellénistique du prêtre couronné du Musée Nat. (No 351. Hafner, Späthellenish. Bildnis: pl. 104). Il manque l'extrémité des boucles qui couvraient l'oreille gauche, rendue pour cette raison d'une façon sommaire. Les yeux représentés plutôt petits sont ombrés par les sourcils gonflés, un « ἐπισκόνιον » se forme au dessus du nez. Le regard, sans but précis, est concentré sur un point, tourné vers l'intérieur.

Qu'il s'agit d'une oeuvre originale la partie supérieure du visage suffirait à le prouver. Cette impression est assurée si on examine aussi le nez, un peu acquilin, les lèvres minces qui ne s'unissent pas, témoins d'un caractère foncièrement doux, peu volontaire, qui suggère la fin d'une époque.

Du côté gauche on distingue mieux la légère proéminence de la lèvre supérieure, qui fait penser à un défaut d'articulation, à un léger bégaiement.

Vu latéralement, du côté gauche, il paraît plus jeune que de faee. Il doit à peine avoir passé la cinquantaine ; l'expérience de la vie lui a laissé moins une dureté, qu'un scepticisme et le besoin de la solitude, mêlé à une inquiétude de l'esprit.

Par le travail de la tête c'est vers Athènes qu'on ait conduit : noblesse de la personne représentée, absence de l'exaltation hellénistique. Mais le marbre n'est pas attique, d'après l'opinion des sculpteurs du Musée. E. Langlotz le considère comme pergamenien, ce qui conviendrait au lieu de la trouvaille, le portique d'Attale II. C'est le nom de ce roi qui vient d'abord à l'esprit, quand on recherche un'identification. Pourtant la chevelure n'a rien de commun, non seulement avec la soi - disante tête - portrait d'Attale II (Buschor, H. B. fig. 29), mais avec aucun des portraits des princes hellénistiques.

Une autre hypothèse a été suggérée à cause de la largeur du cou : la tête pouvait provenir d'une stèle double hermaïque. Malgré l'opinion courante, que les hermés doubles à têtes - portraits ne commencent pas avant le IIe siècle après J. C. ( K. Schefold, Bildnisse 196 ), nous avons prié le sculpteur des Musées Grecs Nik. Perantinos d'entreprendre une restauration de la tête - entière, d'après les éléments offerts par elle - même. Le résultat a été instructif : d'abord la tête a dû être un peu plus grande que nature, et il est exclu qu'elle provienne d'une stèle - portrait du type de la stèle de Vienne (Buschor, H. B. fig. 8. Das Porträt, fig. 84), ni mêmes d'un hermés double.

L'homme représenté devait - être légèrement tourné vers gauche et un peu courbé en avant (comparer l'aspect peu favorable de la Pl. 10a à celui des Pls.7 - 8a). Il était représenté assis dans le type des philosophes et des poètes, portant peut - être la main droite vers la joue où à distance comme Posidippe. Qu'il s'agit d'un portrait de ce poète, si populaire à Athènes, renouvelé par un sculpteur du IIe siècle, serait néanmoins une hypothèse téméraire.

Toute l'exécution de la tête a été faite du dehors. Le sculpteur a modelé la surface sans penser à la structure organique, au squelette de la tête, comme l'avait fait le créateur de la tête du prêtre couronnée. Plus ancienne, notre tête - portrait est si unique qu'au lieu de procéder par comparaisons, on doit se concentrer sur le témoignage du style. C'est vers le milieu du IIe siècle qu'il invite à dater l'oeuvre.

On pourrait aussi penser que cette statue - portrait d'un poète et non d'un philosophe, de quelqu'un qui fut populaire à Athènes, a été offerte à la ville par Attale II lui - même ( rappelons qu'il était élève de Carnéade ), pour orner le portique érigé par lui pendant les années de son règne ( 159 - 139 av. J. C. ).

D'une tête - portrait semblable dérive probablement un original du Ier siècle, dont trois copies sont connues, deux au Latran et un à Copenhague ( Virgil d'après V. H. Poulsen, Vergil pl. 4 - 5 ). Il s'agit cependant d'une autre personne que celle que représente la tête du Portique d'Attale.

Celle - ci reflète un type de l'époque hellénistique. On s'en rend compte par le visage rasé qui exclut un philosophe. A un poète de la comédie nouvelle fait songer la parenté physionomique avec Menandre et « Diphilos ». Mais l'identi-

cation est difficile entre les 64 poètes mentionnés de la Comédie nouvelle. On pense rait à Philémon, si goûté des Athéniens, mais pourquoi serait-il représenté si jeune, lui qui a vécu si longuement? ( Ce qui a même provoqué l'identification avec Pseudo - Seneca ).

Cette rareté des têtes - portraits d'Athènes du IIe siècle av. J. C. peut - être expliquée par les catastrophes provoqués par le sac de Sylla (86 av. J. C.). Nous avons au contraire assez de portraits athéniens du Ier siècle, originaux et copies, qui montrent la continuité de la vie artistique d'Athènes, malgré le marasme de l'activité politique.

Même si la tête est inspirée d'une création du IIIe siècle, le sculpteur a su la renouveler ; il a exprimé la chaleur des oeuvres hellénistiques, mais en unissant la concentration avec le mouvement et avec le déplacement des axes ; il a montré en la tempérant une exaltation intérieure, pour l'adapter à la tradition athénienne de noblesse et de distinction.

*SEMNI KAROUZOU*

1. Je remercie vivement Mr. C. Siebert, membre de l'Ecole Française d'Athènes, qui a eu l'obligeance de mettre au point le texte français de ce sommaire,

## ALLEGORIC REPRESENTATION OF LIFE AS «KAIPOΣ» IN A POSTBYZANTINE FRESCO, IN CHIOS

( Plates 14 - 19; Sketch 1 )

In a fresco, in the byzantine church of the Holy Virgin ( Panaghia Krina ) on the island of Chios, a work of the painter Michael Chomatzas ( 1734 ), the ancient allegoric personification of « Kairos » is represented as a naked youth holding a pair of scales in one hand, and seized by the forelock by a richly dressed man (Pl. 14).

This theme originated in ancient Greece, but survived in the Middle Ages. Some representations of Kairos ( Time ) are known in byzantine art, and some related literary creations from the same period are also known ( poems and epigrams ). Muñoz first identified as the ancient allegoric figure of Kairos the well known marble relief of the Cathedral of Torcello, and showed its connection with a poem of Theodore Prodromos ( 12th cent. ). The fresco in Chios, until now unknown, confirms Muñoz's hypothesis since a long inscription with the same poem unaltered appears near the figures. The original conception of the Kairos personification as opportunity, was transformed in byzantine times to symbolize the pleasures of life. With this meaning and with the new name of « Βίος » ( Life ) it is also represented in the Chios fresco. The poem, and the figures there, have an instructive character, emphasizing the vanity of life.

*CHAR. BOURAS*

## DER « RAUB DER HELENA »

EINE MYTHOLOGISCHE DARSTELLUNG DES 7. JHD. AUS KRETA

( Taf. 20 - 22 )

Dar hier veröffentliche ( Taf. 20 - 21a ) dädalische Tonrelief der Sammlung Metaxas in Herakleion stammt aus Aphrati ; es zeigt eine frontal stehende, nackte Frau in der Mitte, links und rechts zwei unbärdige, nackte Männer, die sie mit beiden Händen an Unter- und Oberarm gefasst haben. Die ausführliche Beschreibung des Reliefs führt weiter zu dem Schluss, dass es von einer Matrize für getriebene Bleche in wagrechten Streifen abgeformt wurde, wofür Masse, Relieferhöhung und Rahmenornamente sprechen.

Die anschliessende Untersuchung der bekannten Reihe thematisch ähnlicher, archaischer Darstellungen, die mit dem ersten Raub Helena's in Verbindung gebracht wurden, führt uns zu einer Unterscheidung in drei Gruppen auf Grund typologischer und teilweise inhaltlicher Momente :

Die erste Gruppe « Befreiung Helena's durch die Dioskuren » wird durch die uns bei Pausanias überlieferte Szene der Kypselos - Lade und die Darstellung eines protokorinthischen Aryballos in Oxford gebildet. Da das Raubschema unter den archaischen Darstellungen diese Mythos einem festen Typus folgt, möchte man sich die v. Massowsche Rekonstruktion der Szene in der Stellung der Figuren anders vorstellen ( Stehende Helena zwischen ihren Brüdern ). Bei der Interpretation des Oxforder Vasenbildes scheint eine Benennung der neben dem Palladion befindlichen kleinen Gestalt als Aithra nicht ausgeschlossen.

Die zweite Gruppe ist, der charakteristischen Erzählungsweise der archaischen Zeit folgend, durch die Verbindung zweier, zeitlich an sich getrennter Vorgänge bestimmt. Dargestellt ist der Raub Helena's durch Theseus und Peirithoos, sowie ihre Befreiung durch die Dioskuren ( Protokorinthischer Aryballos im Louvre, Panzer in Olympia ).

Die Bilder der dritten Gruppe sind unter sich typologisch ähnlich ; sie zeigen eine Frau zwischen zwei Männern, wie unser Relief. Fragt man nach dem Inhalt dieser Szenen, ob sie den Raub oder die Befreiung Helena's meinen, so bleibt die Antwort unsicher. Da der Raub das bedeutendste Ereignis dieses Mythos war und literarisch überliefert ist, könnten mindestens einige Szenen, die Züge einer gewaltvollen Handlung betont aufweisen ( bei unserem Relief am deutlichsten ), demnach als Raub der Helena durch Theseus und Peirithoos interpretiert werden. Von diesen Denkmälern haben zwei Bronzebleche aus Olympia und ein Goldblech aus Kreta charakteristische Ähnlichkeiten mit dem Tonrelief Metaxas ; die Frontalität und Nacktheit der Frau ( Bronzebleche in Olympia und Tonrelief Metaxas ) sowie der Thron ( Goldblech ) deuten an, dass Helena in der früheren Zeit auf der

Peloponnes und in Kreta, wie schon Kunze hervorgehoben hat, ihren göttlichen Charakter noch bewahrt.

Zuletzt wird die Frage nach der Datierung des Goldbleches im Museum Herakleion und des Tonreliefs Metaxas behandelt. Das erste muss gleichzeitig mit den "Aristaios"-Platten aus Argos-Perachora sein; die enge stylistische Ähnlichkeit des zweiten mit dem Halsbild der Oinochoe aus Aphrati sprechen für eine Datierung kurz vor der Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr.

*G. I. DESPINIS*

## INSCRIPTIONS D'OROPOS

(Planche 23; Plan 1)

Le premier texte est un fragment de dédicace d'Aristomède de Phères, datant de 350 environ av. J.C. Le dédicant fut l'ami du Macédonien Amyntas, fils d'Antiochos et l'ayant accompagné quand celui-ci prit la fuite après la mort de Philippe II, il passa avec lui et d'autres Grecs comme transfuge dans le camp de Darius.

En ce qui concerne l'offrande à Amphiaraos, il l'aurait consacrée lors d'une visite à l'Amphiaraion, effectuée au cours du voyage que le « roi » de Macédoine Amyntas, fils de Perdicas et son ami Amyntas, fils d'Antiochos avaient entrepris, en sa compagnie probablement, dans le Sud de la Grèce. Ce voyage est attesté par les inscriptions IG VII 3055, 4250, 4251.

Le second texte est une proxénie d'Oropos, datant de la seconde moitié du IIIe siècle av. J. C. Bien que ce décret ne présente rien de particulier, il est intéressant en ce qui concerne les rapprochements prosopographiques et l'analyse du système selon lequel les Oropiens dataient leurs documents.

*BASILE CHR. PETRACOS*



## RELIEF DE LEROS

(Planches 24-29)

Ce relief (Pl. 24) a été trouvé à Hagia Marina et fait partie actuellement de la Collection archéologique de Leros (Dimensions: H. 0,285 m., L. 0,19 m.).

Le corps est une réplique d'un des Héros de la frise est du Parthénon (Pl. 25 $\alpha$ - $\beta$ ), tandis que la tête, d'un type courant aux reliefs de la fin du Vème et de la première moitié du IVème siècle a. J. Chr., se rapproche par sa structure, de la tête faisant partie de la Collection Harry Fett (Pl. 27 $\alpha$ ), près d'Oslo.

Mais la tête de la Collection H. Fett possède en plus les éléments plastiques concis, qui caractérisent l'art statuaire de la première moitié de IVème siècle a. J. Chr.

Quant à notre tête (Pl. 26), l'inquiétude qui se manifeste surtout à la structure floue de la chevelure (on ne distingue pas les lignes de la coiffure), indique ce début d'une transition qui, en un quart de siècle, nous amènera au style de la fin de la période classique (tête de Sophocles Pl. 27 $\beta$ ).

Sur ces données, nous pouvons dater la tête du «Vieillard de Leros» du troisième quart du IVème siècle a. J. Chr.

*GR. CONSTANTINOPOULOS*

## INSCRIPTION DE RHODES

( Planche 30 )

Cette inscription de donation a été trouvée dans la ville de Rhodes et nous pouvons la dater de la fin du IIIème siècle ou du début du IIème siècle a. J. Chr.

Il s'agit d'une Société religieuse, de la Rhodes antique, dont le nom n'est pas connu.

Les donateurs ont fourni de l'argent pour la construction d'une enceinte(?).

Le terme «lieu» (τόπος) se retrouve 4 fois dans les inscriptions rhodiennes, sous la même signification.

Par les expressions «au cours de chaque cérémonie, sur l'emplacement même désigné sous le nom de «lieu» on honorait les donateurs en faisant leur éloge» et le paragraphe de Diodore XX, 100,4,- Les rhodiens après le siège de Démetrios, ont reconstruit le théâtre, les tronçons de murailles endommagées pendant le siège et «des autres lieux ce qui était détruit», il est clair qu'avec le terme «lieu» on désigne un sanctuaire consacré au culte des morts, où s'assemblaient les membres de la société pour vaquer en commun aux cérémonies.

*GR. CONSTANTINOPOULOS*

## EINE ZWEISEITIGE IKONE DER MUTTERGOTTES HODEGETRIA UND DES HEILIGEN NIKOLAUS AUS RHODOS

(Tafeln 31-36; Beil. A'-B')

Auf der Insel Rhodos sind fünf zweiseitige Ikonen bekannt: 1) Hodegetria und Heiligen Nikolaus. 2) Christus und Kreuzigung. 3) Hodegetria und Kreuzigung. 4) Hodegetria und Geburt Mariä und 5) Marientod und Kreuz mit den Symbolen des Leidens.

Hier folgt eine Würdigung der 1. Ikone der Hodegetria und des Heiligen Nikolaus.

Die Hodegetria, mit den Brustbildern der zwei Erzengel zu derer Rechten und Linken, könnte nach ihren ikonographischen Kennzeichen für eine Nachbildung der berühmten *achiropoitos* Ikone von Konstantinopel gehalten werden, wie der, nach Grabar, ihr ähnlicher Typus im Psalter Hamilton zeigt.

Auf der Rückseite der Ikone befinden sich auf zwei Schichten aus verschiedenen Epochen die Darstellungen des Heiligen Nikolaus, im gewöhnlichen Typus, mit den Brustbildern Christus und Panaghia, links und rechts seines Kopfes, die dem Heiligen das Evangelium und das Omophorion reichen.

Die Hodegetria und der erste Heilige Nikolaus zeigen die charakteristischen Züge des XIV. Jahrhunderts.

Die Hodegetria ist in Technik und Stil der zweiseitigen Ochriden-Ikone der Seelenretterin und Verkündigung hauptsächlich sowie einigen Figuren der Fresken und Mosaiken der Chorakirche in Konstantinopel nahe verwandt.

Der Heilige Nikolaus ähnelt einigen Fresken des Parecclesium der Chorakirche und der Kirche des Heiligen Nikolaus Orphanos in Thessaloniki und auch dem späteren Heiligen Nikolaus auf der Rückseite der Dreihändigen Muttergottes von Chilandari.

Die mit den oben genannten Werken bestehende Verwandtschaft wie auch die einzelnen Besonderheiten beider Darstellungen, die wir zu den schönsten der Palaeologenzeit rechnen können, erlauben sie in das zweite Viertel des XIV. Jahrhunderts zu datieren und der Schule von Konstantinopel zuzuschreiben.

Das Verhältnis zwischen den beiden Seiten der Ikone ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Aber viele Kennzeichen und Anlagen, wie die gleiche, wie es scheint, Vorbereitung des Holzes und der Ton des Goldgrundes auf beiden Seiten, die ähnliche Technik und der sehr malerische Stil, die Zeichnung, die Auffassung der Komposition der monumentalen Figuren, die Farbgebung, der Ausdruck der Gesichter, dieselbe Wärme und Lieblichkeit und endlich viele Ähnlichkeiten der einzelnen Gesichtszüge lassen annehmen, dass die beide Darstellungen zu gleicher Zeit entstanden und auch von dem selben Maler gemalt sind.

Die spätere Darstellung des Heiligen Nikolaus, also die Übermalung, ist sicher eine Kopie im linearen Stil des palaeologischen Vorbildes der Ikone. Sie wird als ein Werk eines starken, eigentümlichen Manierismus, zwischen den letzten Jahren der Palaeologenperiode und dem Anfang der Kretischen Schule angesehen, von einem provinziellen, etwas volkstümlichen Maler um Fünfzehnhundert gemalt.

M. ACHIMASTOU

## SUR QUELQUES SCULPTURES ACQUISES PAR LES MUSÉES DE RHODES ET DE COS APRÈS LA DERNIÈRE GUERRE

(Planches 37-42)

L'auteur traite de huit sculptures au Musée de Rhodes et deux au Musée de Cos dont la majorité fut acquise par ces Musées durant son séjour au Dodécanèse comme Epimélète entre les années 1948 et 1954 et deux entrèrent ces Musées après 1954.

Ces sculptures varient de dimensions, de qualité et de date. Presque toutes pourtant appartiennent à l'époque hellénistique, sauf la Niké BE 1174 qui date encore de la fin de l'époque classique. Une statuette est en bronze (Zeus BE 1112 du Musée de Rhodes), les autres oeuvres sont toutes en marbre.

*G. DONTAS*

## EIN RELIEFFRAGMENT AUS VELANIDEZA

(Tafeln 43-46; Zeichnung 1)

Das hier veröffentlichte Relieffragment, das aus zwei Stücken, einem seit langem bekannten und einem erst in den letzten Jahren zufällig ans Licht gekommenen, zusammengesetzt ist (Nat. Mus. Nr. 88+4469) stammt aus Velanideza, dem alten attischen Demos Fhygaie (Taf. 13a).

Es zeigt eine in Dreiviertelansicht sitzende, aller Wahrscheinlichkeit nach, männliche Figur. Sie ist nur mit einem Himation bekleidet, dessen Falten auf den bedeckten Körperteilen wellenartig, auf den vom linken Arm herabhängenden Teilen des Gewandes leicht geschwungen angegeben sind. Ihre Modellierung, bei der Relieferhöhungen und eingeritzte Linien nebeneinander verwendet werden, gibt diesem Flachrelief eine besonders «plastisch-lineare» Erscheinung. Mit der berechneten Einordnung der Reliefebenen, der verschiedenen Modellierung der Arme und dem Fehlen von harten Übergängen, gewinnt der Künstler die Möglichkeit einen vollplastischen Charakter diesem flachen Relief zu geben.

Die breiten wellenartigen Falten, ein, seines Herkunft nach ionisches Element, hat Parallelen auf attischen Werken nach 510 v. Chr. wie z. B. dem kleinen Korentorso von der Akropolis Nr. 584, den Figuren der älteren Pulopulos-Basis, so wie auf Bildern des Euthymides (Taf. 43b x. 46b). Die fortgeschrittene plastische Auffassung der ganzen Figur und die Zierlichkeit der Einzelformen (in einer strengeren Stufe noch gehalten) sprechen für eine Datierung am Anfang des letzten Jahrzehntes des 6. Jhds.

Ein Vergleich mit ähnlichen Formen auf gleichzeitigen ionischen Werken (Taf. 45b-d) macht die Verschiedenheit unseres Reliefs. Die Klarheit der Form, die deutliche Durchführung der Umrisse zeigen, dass es sich hier um ein attisches Werk handelt.

Da unsere breite Stele in einer Gegend gefunden worden ist, wo ein archaischer Friedhof lag, ist es sehr wahrscheinlich, sie als Grabstele anzusehen. Es ist sicher, dass damals in Attika breite Grabstelen vorhanden waren, auf denen der Tote wahrscheinlich sitzend dargestellt wurde. Das entspricht der in Attika nicht unbekannteren Auffassung der Heroisierung des Toten; man muss das Phänomen aber in Zusammenhang mit dem bedeutenden ionischen Beitrag zur Entstehung neuer Motive auf Grabstelen der 2. Hälfte des 6. Jhds. in Attika untersuchen. Es ist bemerkenswert dass die Stele aus Anabyssos mit einer wahrscheinlich sitzenden Figur, ionische Eigenart zeigt, während die verschollene breite Stele der Lampito (die Basis erhalten) von einem Samier aufgestellt wurde. Wenn man die wenigen ionischen Grabstelen mit sitzenden Figuren aus der 2. Hälfte des 6. Jhds. einzuzählt, stellt sich unverzüglich die Frage: Sind es Ionier, die in dieser Zeit ihre Grabstelen am liebsten mit sitzenden Figuren geschmückt haben?

*J. PAPAPOSTOLU*

## FRAGMENT OF AN INCISED GRAVESTELE

(Plates 47-48)

The fragment from the lower part of an archaic gravestone with part of an incised figure of a standing man is an old acquisition of the National Museum.

The pentelic marble gives evidence of its Attic provenience. Originally, an horizontal incised line separated the figure of the dead man from the lower part. Perhaps at this point there was a panel with some kind of decoration, though no trace of incision or colour has survived.

Consideration of the evolution of the form of the feet from the beginning to the end of the sixth century, enables us to date the stele at the end of the archaic period. The feet are very similar in style to those of the statue of the Acropolis No 136 and of the figures on the Peithinos cup in Berlin, belonging to the same period.

Thus the stele must be considered as one of the last Attic archaic gravestones.

An incised figure has much to do with painting, since it consists of mere design incorporating colour for the background and inner details. And it is known that painting flourished at the end of the sixth century, a period which gave us excellent incised and painted gravestones.

Artists of incised works might have been sculptors, and it is equally probable that they were also painters.

*J. PAPAPOSTOLOU*

## COPY OF A CLASSICAL STATUE

( Plates 49 - 52 )

In an article published in 1953 (A M 69-70 p. 67) S. Papaspyridi-Karousou recognises the type of Hephaistos by Alkamenes in a relief of a terracotta lamp in Empedokles Collection in the Nat. Museum of Athens. This Hephaistos was a cult statue in the temple, near the Athenian Agora.

Last year a marble statue of the same type was found in the Nat. Museum. It is a lifesize copy of Hadrianean date.

The pose and rendering of drapery have many similarities with other works, which are supposed to be Alkamenean ones, especially the type of Athena Cherkel. Many archaeologists believe that this is the type of Athena Hephaisteia, the other cult statue in the same temple.

*N. FARAKLAS*

# INSCRIPTIONS INÉDITES ET REMARQUES SUR DES INSCRIPTIONS PUBLIÉES

( Planche 53 )

## A. Inscriptions Attiques

No 1: Une liste de noms propres datant du IV<sup>e</sup>me siècle a. J. C. trouvée à Maroussi (= Athmonon). Très probablement il s'agit d'une liste de citoyens de l'ancien dème d'Athmonon ayant participé à une contribution. Ce texte nous fait connaître 67 noms d'Ἀθμονεῖς ainsi que des noms intéressants l'onomastique d'Athènes.

Nos 2, 4 et 6: Épitaphes attiques sans intérêt spécial.

Nos 3 et 5: Deux dédicaces à Déméter et à Corée. La 1<sup>ère</sup> datant du IV<sup>e</sup>me siècle a. J. C. contient des noms propres des citoyens Athéniens du dème de Κοίλη. Parmi ces noms on reconnaît le fils de Ἀρχίνος ἐκ Κοίλης (Pros. Att., no 2526). La deuxième est aussi une dédicace collective datant du II<sup>e</sup>me siècle a.J.C. très mutilée.

## B. Inscriptions d'Oropos

Deux épitaphes de type banal.

## C. Inscriptions d'Edépsos

Deux inscriptions honorifiques de l'époque romaine. La 1<sup>ère</sup> nous fait connaître T. Κλ. Ἀσιατικὸς et des membres de sa famille. La 2<sup>ème</sup> nous présente des membres de la famille de T. Φλ. Φιλεῖνος (IG, VII, 1866).

## D. Inscription de Sparte

Épitaphe banal d'époque tardive.

## E. Inscription de Thèbes

Lion servant de monument funéraire et portant l'inscription *Φαστίας*. Ce monument selon l'auteur appartient à un Thébain déjà connu, qui fut le responsable de la frappe de certaines monnaies thébaines de la période 379-338 a. J. C.

## F. Remarques sur des inscriptions publiés

Nos 1, 2, et 3: Inscriptions attiques.

Nos 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 13: Inscriptions béotiennes (Thèbes et Thespies).

No 12: Inscription d'Achaïe.

No 14: Inscription de Corinthe.

La majorité de ces remarques comportent des corrections à des noms propres.

S. N. KOUMANOUDIS



## AN INSCRIPTION FROM TORONE

( P l . 5 4 ; P l a n 1 )

An inscription carved on a slab of schist, containing the purchase of a house, was found in Torone of Chalkidiki in the year 1964. It is one of the most typical of that kind. It contains the invocation, the title, the date, the main text, the location of the house, the price, the guarantors and the witnesses.

The form of the letters, certain grammatical types and mainly the resemblance to the inscriptions from Olynthus related to the purchase of houses, place this inscription chronologically to the first decades of the fourth century.

This inscription has many similarities to the same inscriptions from Olynthus and other places from Chalkidiki while it has basic differences with inscriptions from other places especially from Amphipolis. The price of the house is given with symbols some of which are found only at Chalkidiki, as for instance the symbol 8.

*MARY KARAMANOLI - SIGANIDIS*

## THE RESIDENCE OF THE LATIN ARCHBISHOP IN CORFU

( Plates 55 - 56 )

In 1630-31, a palazzo was built for one of the counsellors in the recently fortified (late 16th century) city of Corfu. A year later, it became the official residence of the Latin Archbishops of the island. Among the first residents, Archbishop Carolus Labia (1659-1678) was responsible for most of the building's embellishments. In the Vatican there exists a picture by a Greek painter, commissioned by Archbishop Angelo Maria Quirini (1724-1727), which depicts the main hall on the ground floor.

The building was destroyed by an earthquake (1743 and 1745) and rebuilt «e fundamentis» by the Archbishop Antonio Nani in 1754. It bears quite a close resemblance to the former building, as shown in the plans in the city's inventory book (1771 ?)

After the French, under Napoleon, had expelled the Latin Archbishop (1797), the palazzo was used for municipal meetings (Demarchia). A few years later, the first Greek Orthodox Metropolitan was elected under its roof (1799-1800).

The British were the first to use the building for judiciary purposes. A number of improvements and alterations were made at the time. As far back as 1836, Major Mc. Niven, to whom we owe a fine panoramic view of the city, marked it as «Palace of Justice». It was in this capacity that it was used after the Seven Islands' Union with Greece, until its destruction in the last war (1943).

Recently purchased by the Bank of Greece for the purpose of housing its Corfu Branch, it now awaits restoration and reintegration in the life of the city.

*P. KALLIGAS*

## DIE IKONOGRAPHIE DES LYSIKRATESDENKMALS

( T a f e l n 5 7 - 6 5 )

Von den Griechenlandreisenden hat zuerst Cyriacus von Ancona das choragische Denkmal des Lysikrates aufgenommen (Taf. 57  $\alpha$ ). Diese Aufnahme ist mehr eine flüchtige Skizze im Gegensatz zu Wheler, der 1675, also zwei Jahrhunderte später, das Denkmal für die Illustrierung seines Buches aufnahm. Auf dem Bilde Whelers (Taf. 57  $\beta$ ) entspricht das Monument mehr seinem mittelalterlichen Namen, «Laterne des Demosthenes», als seiner eigentlichen Form. Ein Jahrhundert später zeichnete Pococke das Lysikratesdenkmal im Sinne der topographisch-dekorativen Auffassung des Barock (Taf. 58 a). Dazu gehören Orientierungszeichen, Grundrisse und Schnitte. Bei der Dachpartie jedoch verfällt er in perspektivische Kuriositäten.

Von den bahnbrechenden Reisenden des Klassizismus Stuart und Revett haben wir das erste wirklich «objektiv» gesehene Bild des Denkmals (Taf. 59  $\beta$ ). Es wird topographisch-landschaftlich in seinem damaligen Zustand erfasst; das Monument war seit 1669 in das Capuzinnerkloster eingemauert. Klar umrissene Zeichnung und schön aufgebaute Komposition geben uns ein Bild, das die erste eigentlich künstlerische Erfassung des Denkmals im Bilde darstellt.

Le Roy zeichnet das Denkmal von der Tripodenstrasse mit vielen Staffagen im Sinne eines piranesischen Rokoko (Taf. 59  $\alpha$ ). Er interessiert sich mehr für ein Ruinenbild als für das Denkmal selbst. Es ist ihm jedoch gelungen Gegensätze harmonisch zu verbinden und das antike Denkmal in seiner damaligen Umgebung wiederzugeben.

Am Anfang des 19. Jhds. wird das Monument als Bibliothek des Priors benutzt. Ein Bild Pomardis für das Werk Dodwells zeigt uns das Denkmal als Studierstube von Innerem des Klosters aus (Taf. 58  $\beta$ .)

Das Bild Thümers (Taf. 60  $\alpha$ ) ist fast von demselben Standpunkt aufgenommen wie das Bild Le Roys. Es wird vom Geist der Romantik der Deutsch-Römer geformt; so wird das Lysikratesmonument in einen engwinkligen Stadtbezirk Roms verpflanzt.

Aus der Zeit nach der Zerstörung des Klosters muss das Aquarell Gills entstanden sein (Taf. 60  $\beta$ ). Es folgen die Bilder Ravosiès im Rahmen der Exp. Scien. de Morée (Taf. 61  $\alpha$ ) und Davidoffs (Taf. 62  $\alpha$ ) mit dem betonten Charakter in der Art Mantegnas. Um 1842 entstehen die Aufnahmen Reys (Taf. 63  $\alpha$ ) und Chenavards (Taf. 62  $\beta$ ), eines Malers und eines Architekten. In ihnen kann man die verschiedene Art der Bildauffassung sowie das andersgeartete Temperament dieser Reisenden erkennen.

Die Rekonstruktion Theophil von Hansens, bekannt durch die Stiche Büldenmeiers, verbindet die Rekonstruktionen von Stuart und Revett mit dem Geist der Idealmalerei (Taf. 64  $\alpha$ ). Es folgt die erste Photographie von Normand um 1851. Die Bilder Bretons (Taf. 63  $\beta$ ) und Durms endlich sind Informationsillustrationen.

Nachdem das Lysikratesdenkmal im Abendland durch das Werk Stuarts und Revetts bekannt wurde, entstanden einige Imitationen, die mehr oder weniger

den Charakter eines architektonischen Kuriosums aufweisen. Die Brüder Trabucci haben zuerst eine Kopie in Terrakotta angefertigt und im inneren Hof des Louvre aufgestellt. Von diesen wurde Legrand beeinflusst und errichtete im St.-Cloud-Park einen ähnlichen Bau als Belvedere. In Anlehnung an das Lysikratesdenkmal hat auch Schinkel ein Belvedere im Schlosspark zu Glienike in Berlin gebaut (Taf. 64β).

1820 setzte C. St. Repton das Lysikratesmonument als Laterne auf die Kuppel der St. Philippe-Kirche in London. In der Kirche St. Pancras derselben Stadt benutzte W. und H. W. Inwood das Denkmal nebst dem «Turm der Winde» und der Korenhalle.

Seit dem 19. Jhd. wird in Athen die Form des choregischen Monuments vielfach verwendet: für Häuser (Menanderstrasse) (Taf. 65β), für Grabdenkmäler (Grab der Familie Karapanos) (Taf. 64γ) und für Brunnen (Metaxurgeiaplatz) (Taf. 65α). Auch in Poros gibt es einen Brunnen in der Form des Lysikratesdenkmals (Taf. 65γ).

*ST. LYDAKIS*

## HELLENISTISCHE GLASGEFÄSSE IM MUSEUM VON PYLOS

(Tafeln 66-69; Beil. Γ' - Σ').

Bei dem Ort Tsopani Rachi, ungefähr 4 km nord-nordwestlich von Paliokastro/Pylos, wurde bei Ausgrabungen des Griechisch-Archäologischen Dienstes in den Jahren 1962-1965 ein Tymbos aus hellenistischer Zeit entdeckt. Er enthielt fünf Grabstätten und ebensoviele Brandstätten. Unter den mehreren Hundert Gegenständen, die die Gräber und Brandstätten zutage treten liessen, befinden sich drei gleicherweise durch Schönheit wie Seltenheit hervorragende Skyphoi aus Glas, die ihrer besonderen Bedeutung wegen schon jetzt vorgelegt werden, da die Veröffentlichung des ganzen Fundkomplexes später erfolgen soll.

Münzen und andere Funde in den Gräbern datieren die Bestattungen des Tymbos in die Zeit zwischen 220 und 182 v. Chr. Diese Datierung ist besonders wichtig für die Gattungen der Glasgefässe, die die drei Skyphoi unseres Grabhügels vertreten.

Die erwähnten Skyphoi, die von glänzender Erhaltung sind, wurden in verschiedenen Gräbern des Tymbos gefunden. Es handelt sich um hervorragende Schöpfungen der Glaskunst, die im Museum von Pylos ausgestellt sind.

Der Skyphos Nr. 1 aus Grab 2 ist tief konisch mit trüb olivgrüner Farbe der Glasmasse. (Beil. Taf. Γα).

Der Skyphos Nr. 2 aus Grab 5 hat einen halbkugeligen Gefässkörper und ist mit dicht gestreiften länglichen Blättern geschmückt. Eine sechsblättrige Rosette befindet sich im Zentrum des Bodens. Das Glas hat die Farbe und Transparenz von Honig. (Beil. Taf. Γβ und Δ).

Der Skyphos Nr. 3 aus Grab 1 ist zweifellos der bedeutendste Fund aus dem Grabhügel Tsopani Rachi. Es handelt sich um einen wunderbaren Millefioriskyphos, der für ein griechisches Museum bis jetzt ein einmaliger Besitz ist. Der Skyphos hat eine vollendete halbkugelige Form. Die Grundfarbe der Glasmasse ist violett, nimmt aber eine grünliche Nuance durch die spiralartigen Gebilde an, die in die Masse eingelegt sind und sowohl die Aussen- wie Innenfläche des Skyphos schmücken. Manche Glasmosaiksteinchen sind an der Oberfläche des Gefässes verstreut. (Taf. 66α, β und Beil. Taf. Eα, β und Σ' α, β). Dieser Skyphos lässt sich mit dem Millefioriskyphos des Metropolitan Museum in New York vergleichen. (Taf. 67α, β).

Der Fund dieses Millefioriskyphos in einem datierten griechischen Grab um 200 v. Chr. erlaubt eine Neubestimmung der bisher vorgeschlagenen Datierung und lässt einen früheren Anfang der Herstellung solcher Gefässe annehmen.

G. A. PAPATHANASOPOULOS



# ΠΙΝΑΚΕΣ



Κορμός αγάλματος φιλοσόφου: Ἡ κύρια ὄψη

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ





Κορμός αγάλματος φιλοσόφου: Ἡ δεξιὰ πλάγια ὄψη

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



Κορμός ἀγάλματος φιλοσόφου: Ἡ ἀριστερὴ πλάγια ὄψη

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



Κορμός αγάλματος φιλοσόφου: Ἡ πίσω ὄψη

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



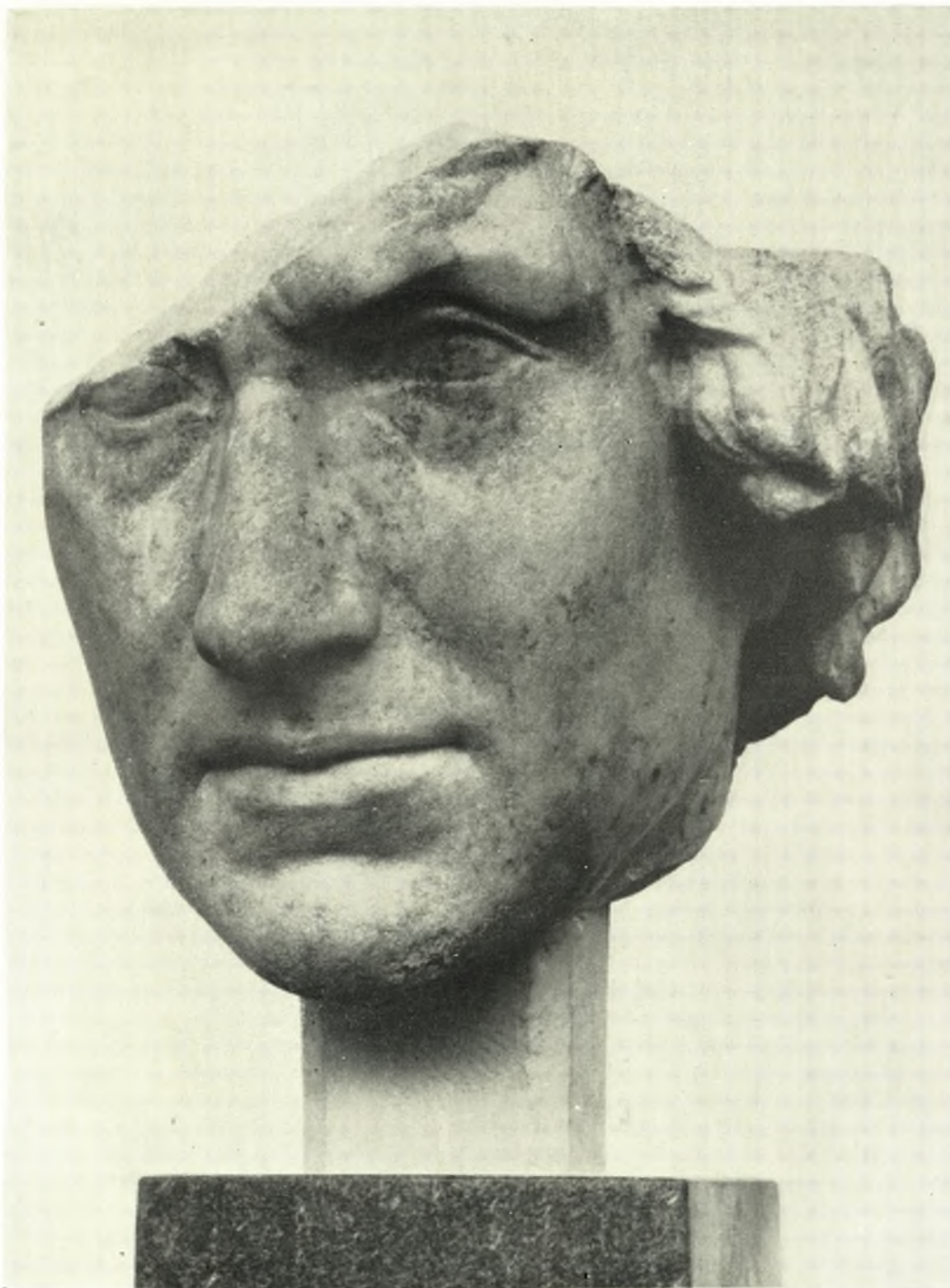
Κορμός αγάλματος φιλοσόφου: Ἄλλη πλάγια ὄψη

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



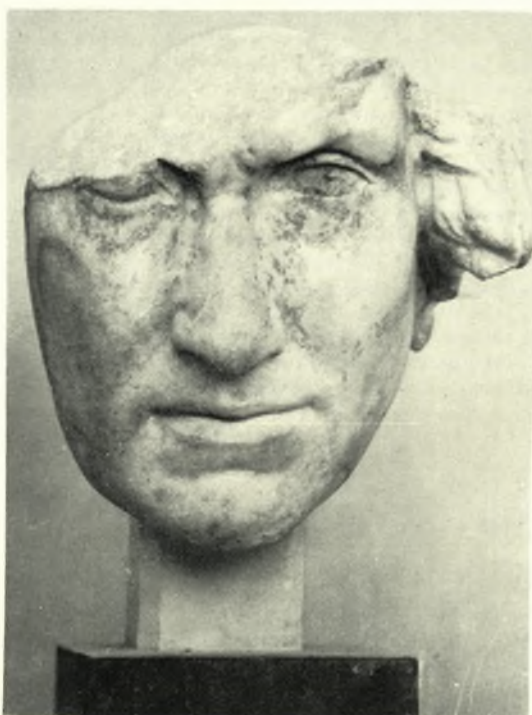
α - β. Εικονιστική επιτύμβια στήλη από την Ἀνάφη

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



Εικονιστικό κεφάλι από τη Στοά τοῦ Ἀττάλου

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



α - β. Εικονιστικό κεφάλι από τη Στοά του Ἀττάλου

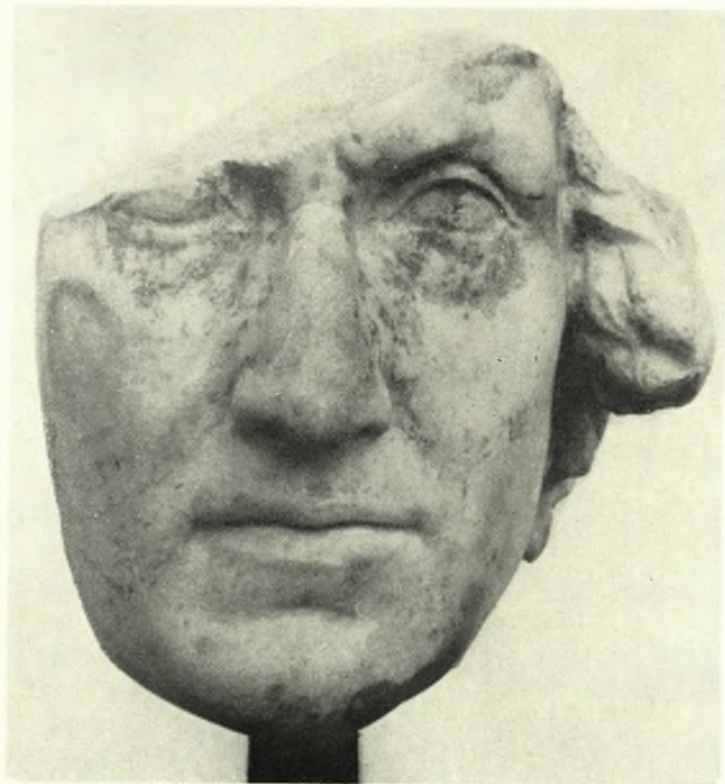
ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



α - β. Εικονιστικό κεφάλι από τη Στοά τοῦ Ἀττάλου. Ἡ πλάγια καὶ ἡ πίσω ὄψη

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ





α - β. Εικονιστικό κεφάλι από τη Στοά τοῦ Ἀττάλου

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



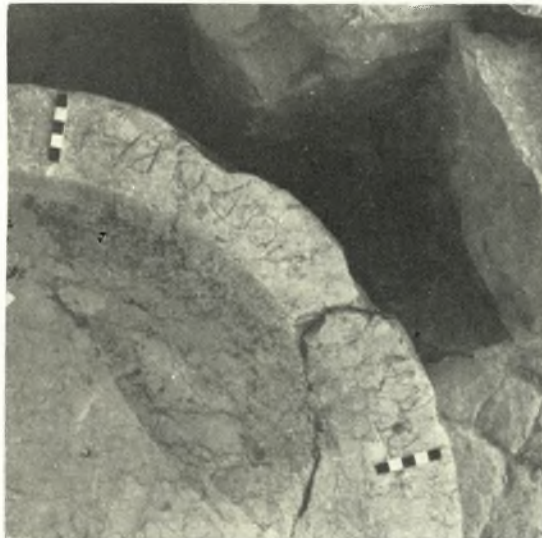
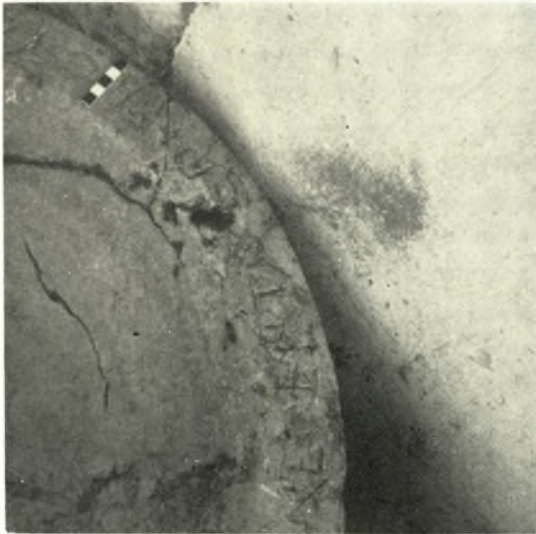
Γύψινη αναπαράσταση τοῦ εἰκονιστικοῦ κεφαλοῦ ἀπὸ τῆ Στοᾶ Ἰαττάλου (τοῦ γλύπτη Ν. Περραντινοῦ)

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



Inscriptions from Iria: a. Basin (1), with Horos - Stone (2) behind, b. Horos - Stone (2) lying on back, with Basin (1) behind

L. H. JEFFERY



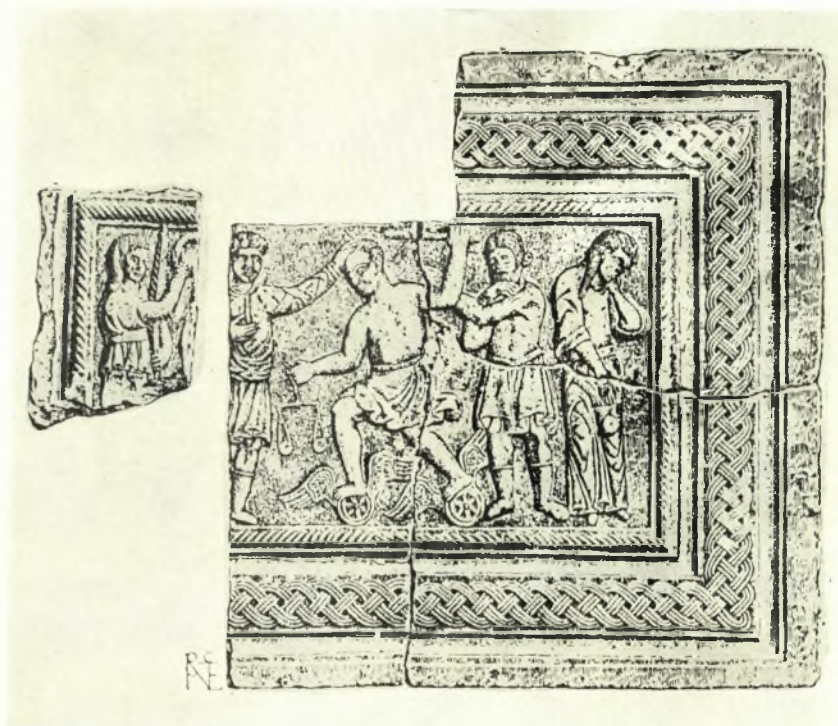
Inscriptions from Iria: a - d. Details of inscription 1, e. Inscription 2

L. H. JEFFERY



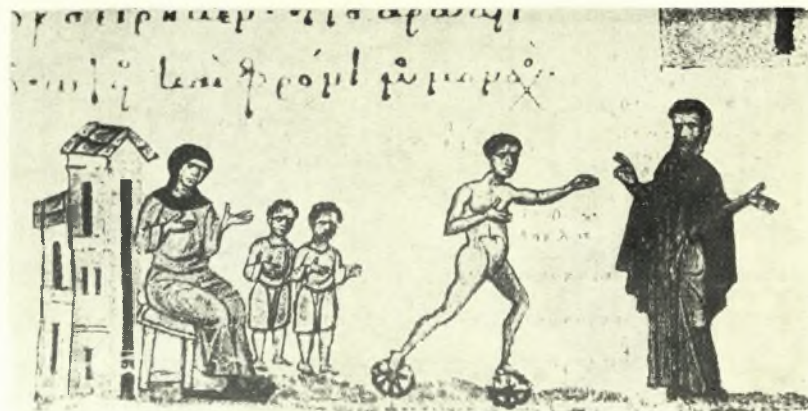
Παναγία Κρίνα Χίου: α. Παράσταση του Βίου και του Κόσμου. Έπιγραφή, β. Διδακτική παράσταση  
 άμαρτωλού (;)

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



Ἐνάγλυφα Καιροῦ: α. Κοπτικὸ Μουσεῖο Καίρου (D. M. Dalton). β. Μητρόπολη τοῦ Torcello (A. B. Cook)

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



Μικρογραφίες τοῦ COD. VAT. GR. 394, Ἁγίου Ἰωάννου Κλίμακος (J. R. Martin): α. Φ. 7r, β. Φ. 12r

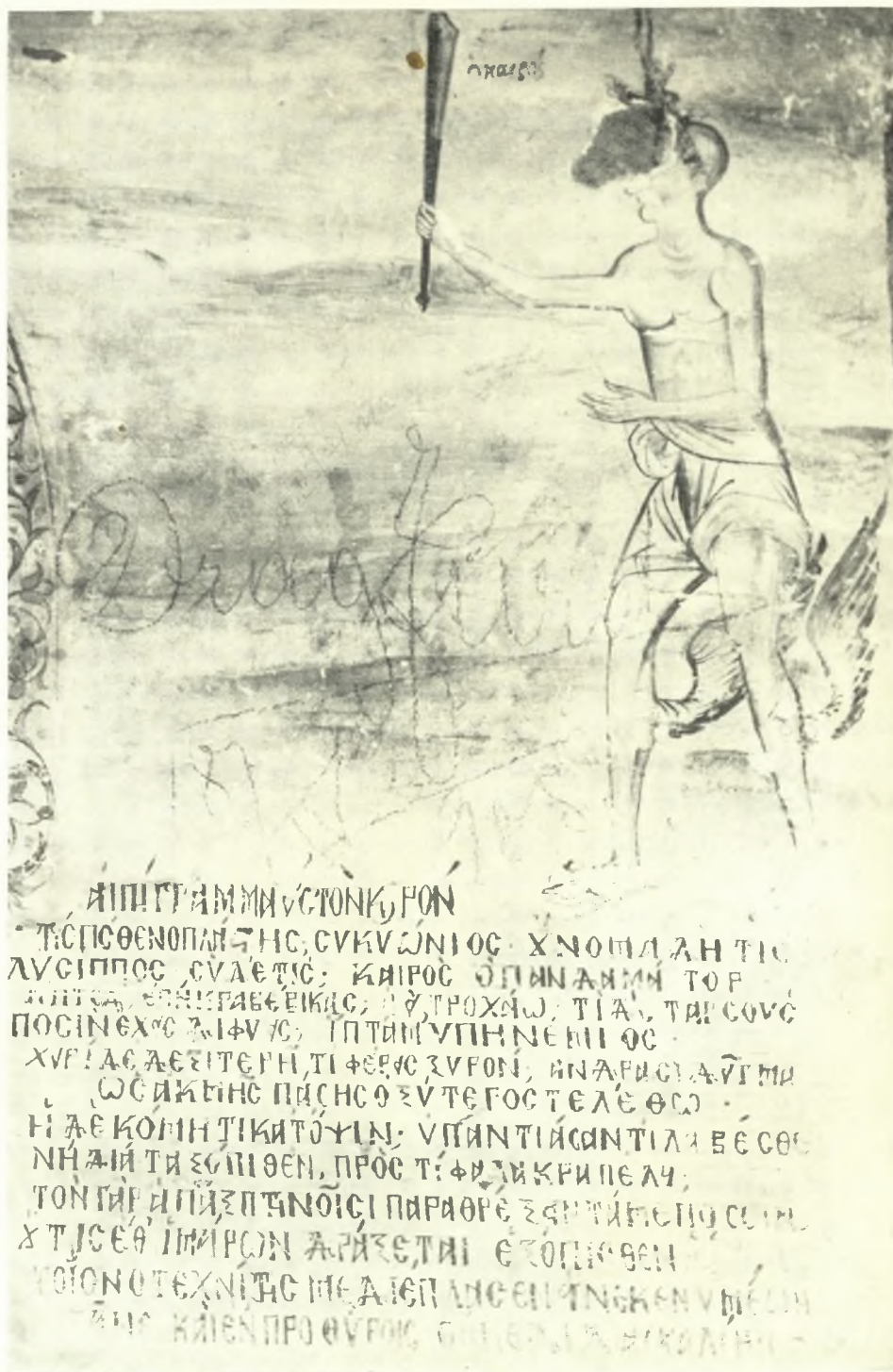
Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



Μικρογραφία τοῦ Κώδικος Η.16 (Ἀρ. 671) τῆς Ἱ. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (1602): Καίρὸς ὁ Πανδαμάτωρ

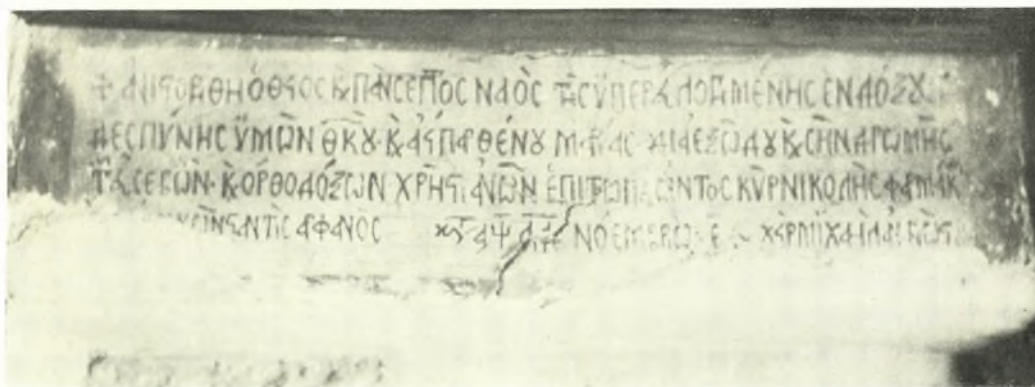
Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ





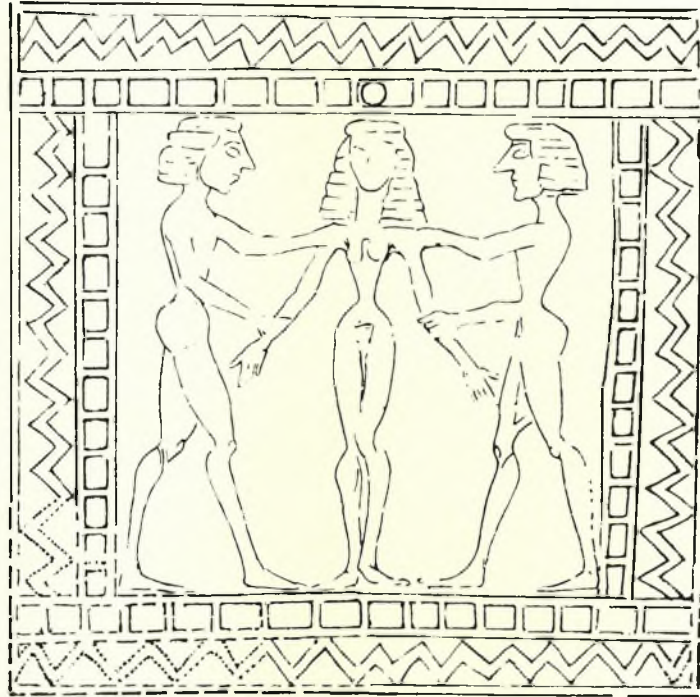
Μονή Ρεντίνας στη Νότια Πίνδο: Τοιχογραφία του Καιρού, στον άνοικτο έξωνάρθηκα του Καθολικού

X. ΜΠΟΥΡΑΣ



α. Άγιος Ιωάννης ό Άργέντης Χίου. Τοιχογραφία με διδακτική παράσταση τιμωρίας άμαρτωλοῦ,  
β. Παναγία Κρίνα Χίου. Κτητορική έπιγραφή

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



Π. Δεσπίνης



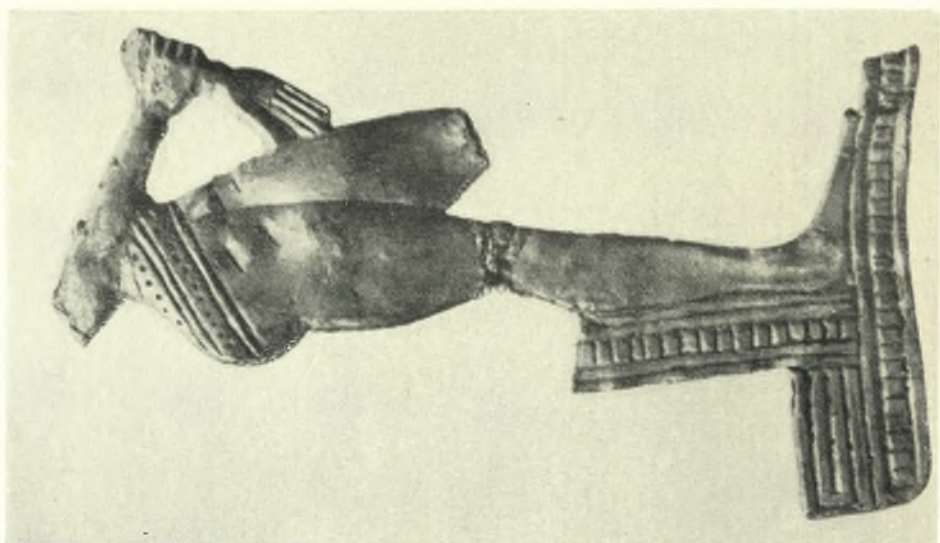
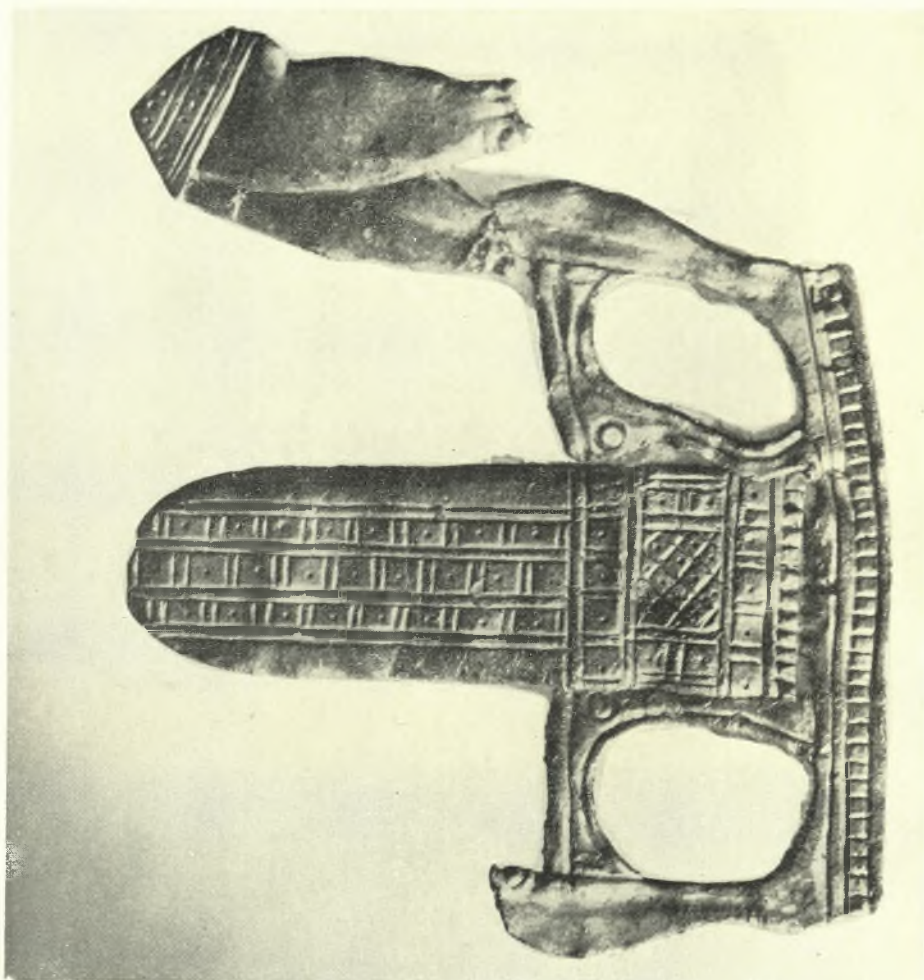
α - β. Πήλινο πλακίδιο τής Συλλογής Ν. Μεταξά

Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ



α. Πήλινο πλακίδιο τῆς Συλλογῆς Ν. Μεταξᾶ, β. Ἡ παράσταση τοῦ λαιμοῦ τῆς οἰνοχόης ἀπὸ τὸ Ἄφρατι

Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ



Χρυσό έλασμα από την Κρήτη σε δύο κομμάτια: α. Έθνικου Μουσείου, β. Μουσείου 'Ηρακλείου

Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ



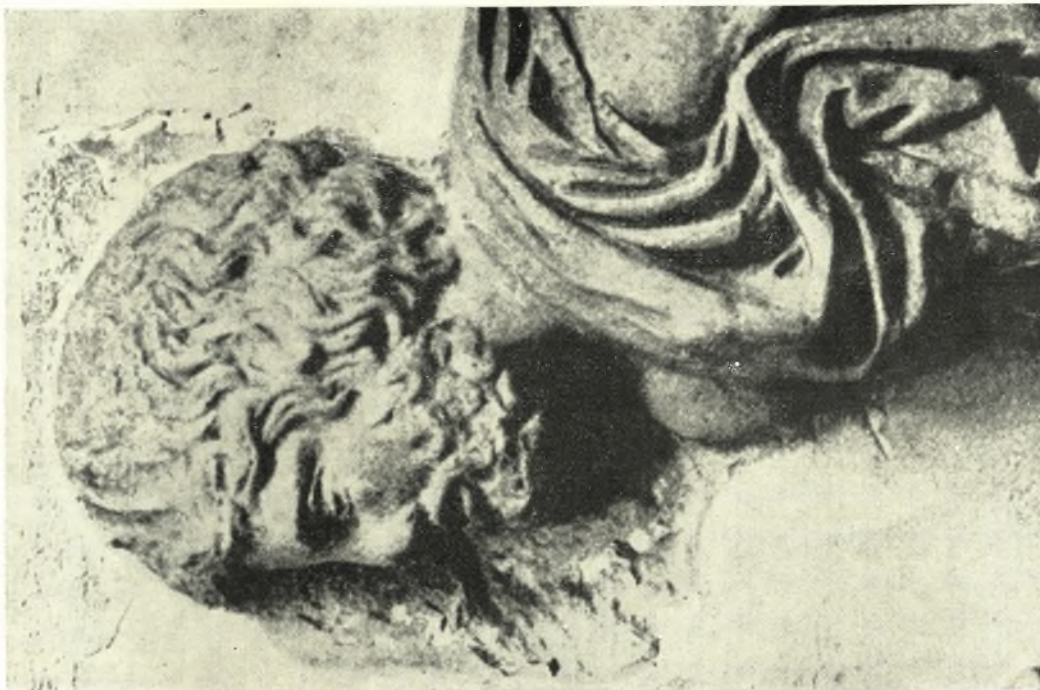
Μουσείον Ἀμφιαρείου: α. Ἐνω ὄψις τοῦ βάρου τοῦ φέροντος τὴν ἐπιγραφὴν, β. Ἡ ἐπιγραφὴ

Β. ΠΕΤΡΑΚΟΣ



Ἀνάγλυφο τῆς Λέρου

ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ

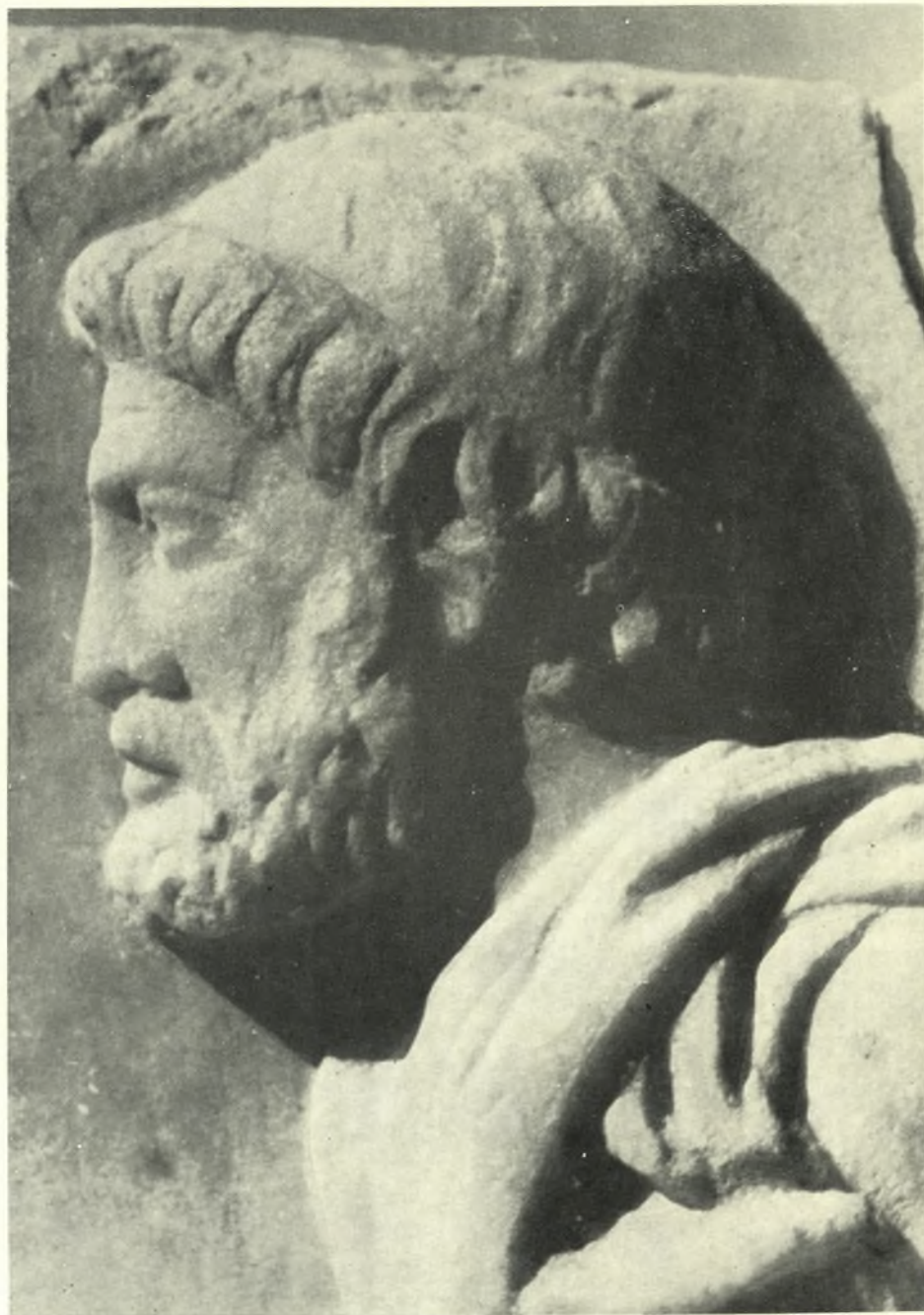


α-β. Μορφή από την ανάτολική ζώνη του Παρθενώνος και λεπτομέρειά της



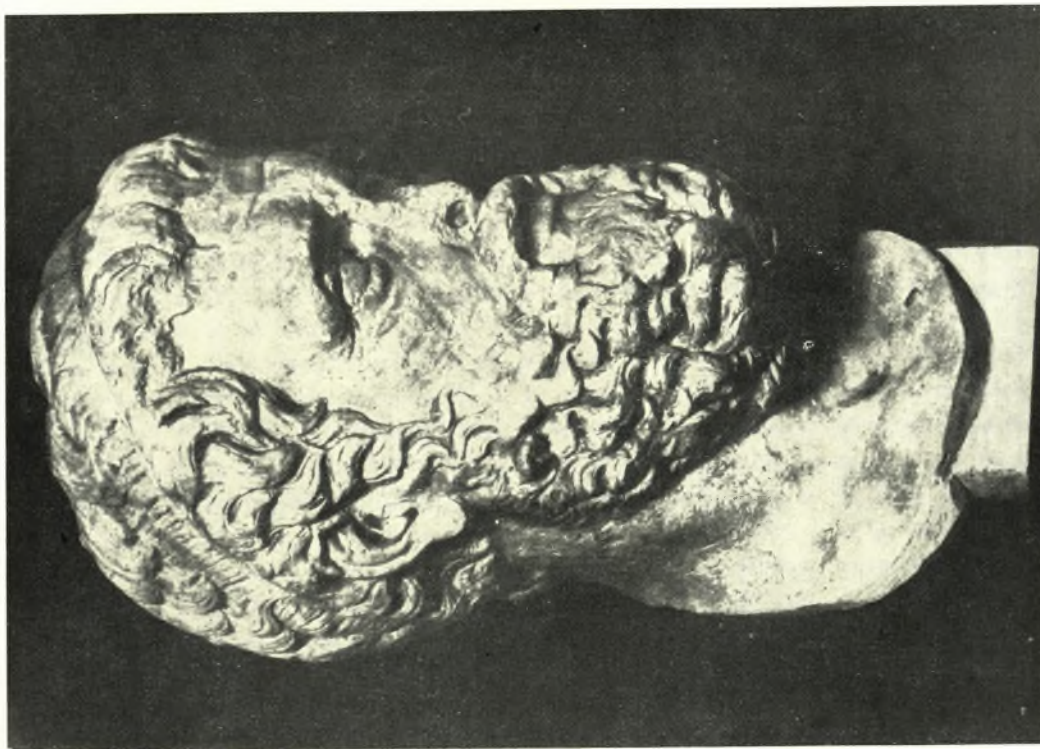
Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ





Τὸ κεφάλι τοῦ ἀναγλύφου τῆς Λέρου

ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ



α. Κεφάλι από τη Συλλογή Harry Fett, β. Σοφοκλής του Λατερανού (πριν συμπληρωθῆ)



ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ



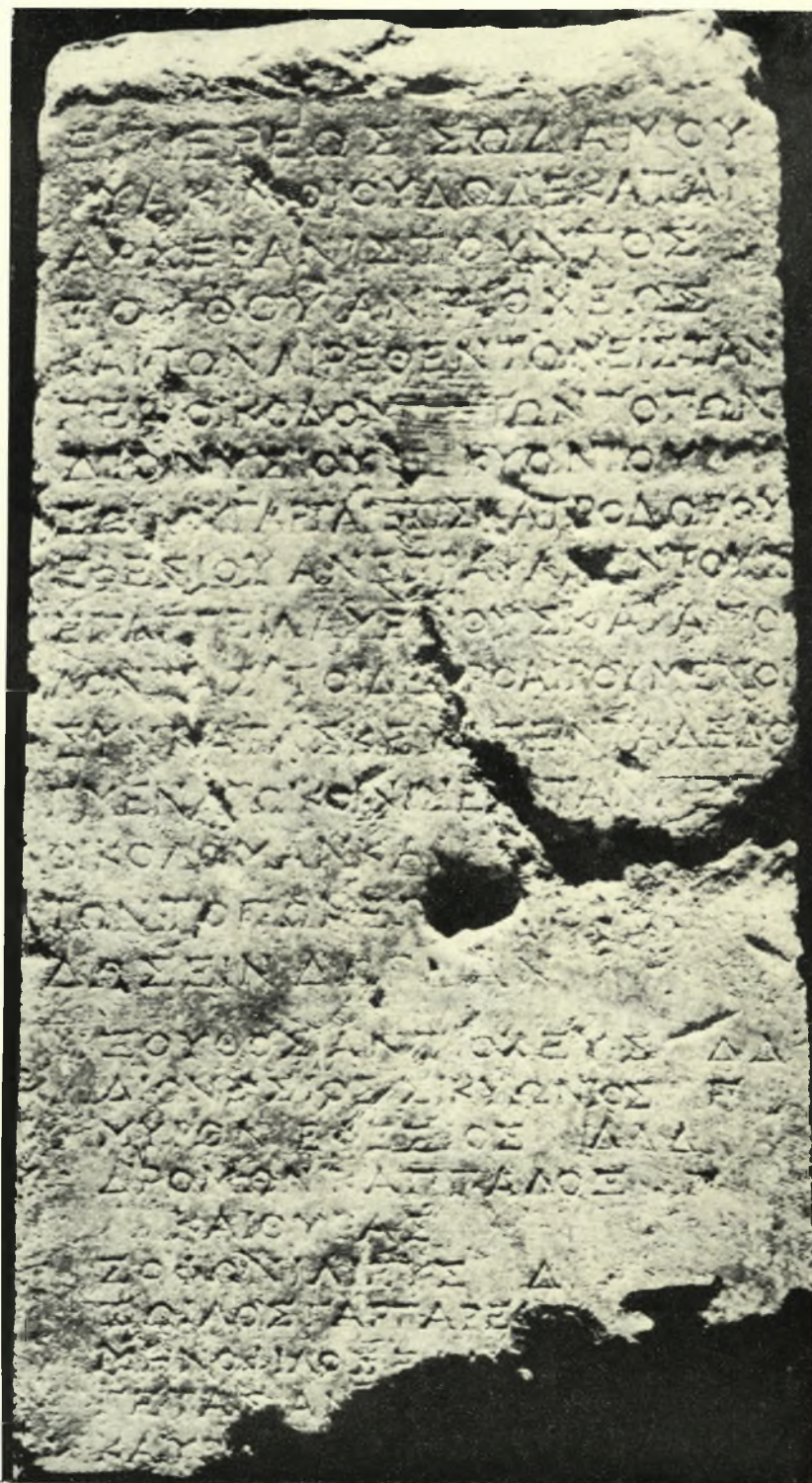
Ἄττικά ἀνάγλυφα: α. Conze, ἀριθ. 437, β. Conze, ἀριθ. 348

ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ



α. Ψηφιδωτό από τὸ Δαφνί. «Γέννηση», β. Βοσκός ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Γιοττο, Τὸ δῶντρο τοῦ Ἰωσακίμ.  
(Ἐκκλήσια τῆς Ἀρένας στὴν Πάδουα)

Γ.Ρ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ



Ρόδος: Ἐπιγραφή «Ἐπιδόσεως»

ΓΡ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ



Ἄμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου: Ὁδηγήτρια

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρειες Πίνακος 31: α. Ἡ Παναγία, β. Ὁ Χριστός

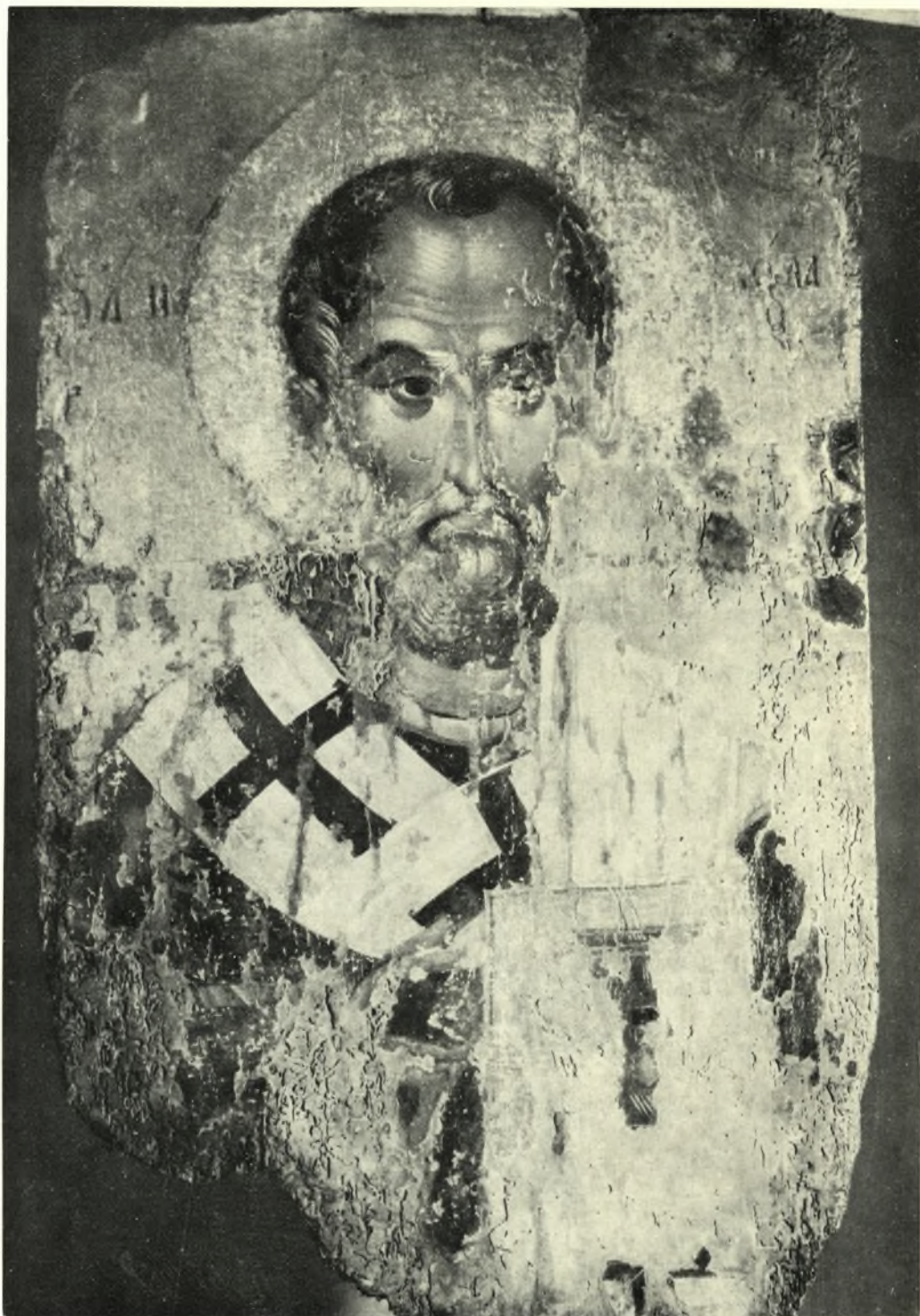
Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς Ὁδηγήτριας: Ὁ Ἄγγελος

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ





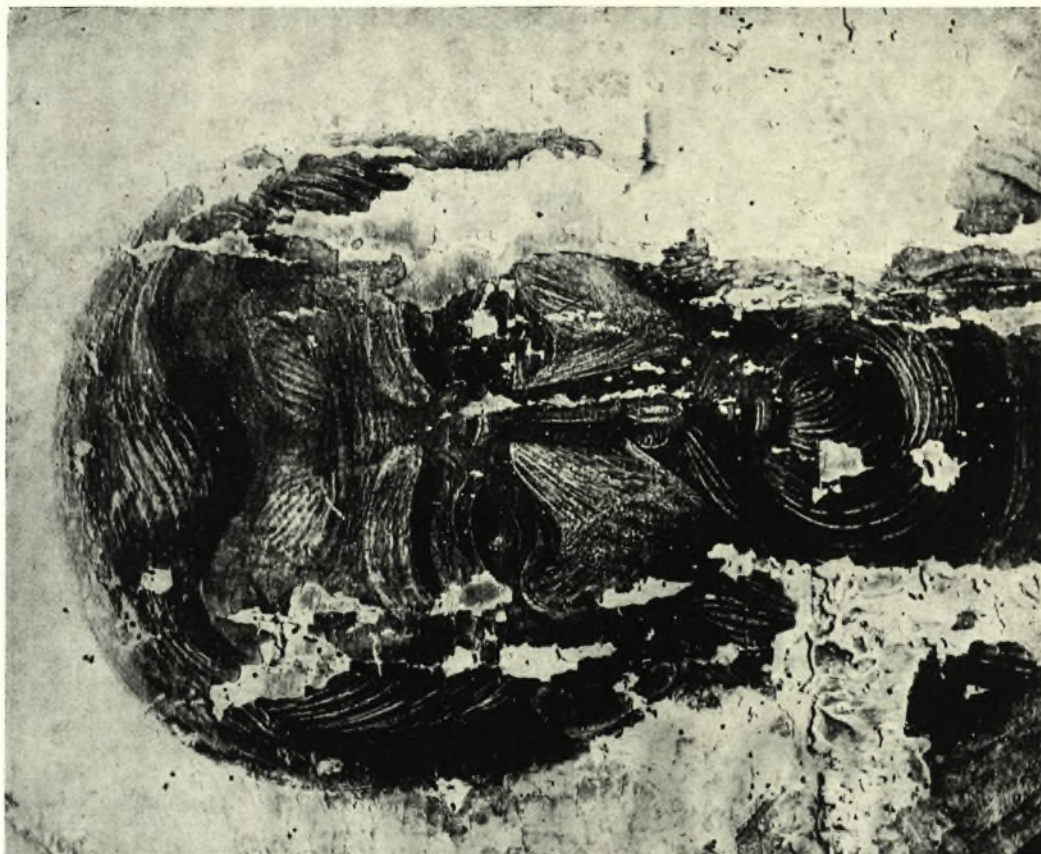
Ἄμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου: Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. Πρώτη παράσταση

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρειες τῆς παραστάσεως τοῦ Πι ν. 34: α. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ,  
β. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ. Νικολάου, γ. Ἡ Παναγία

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



Ἐμφυρόσπη εἰκόνα Ρόδου: α. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος, Δεύτερη παράσταση. Μέρους ἀπὸ τὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ λαϊμὸ εἶναι τοῦ ἁ' Ἁγίου, β. Τὸ κεφάλι τοῦ ἁ' Ἁγίου πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμὸ. Δεύτερη παράσταση

M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



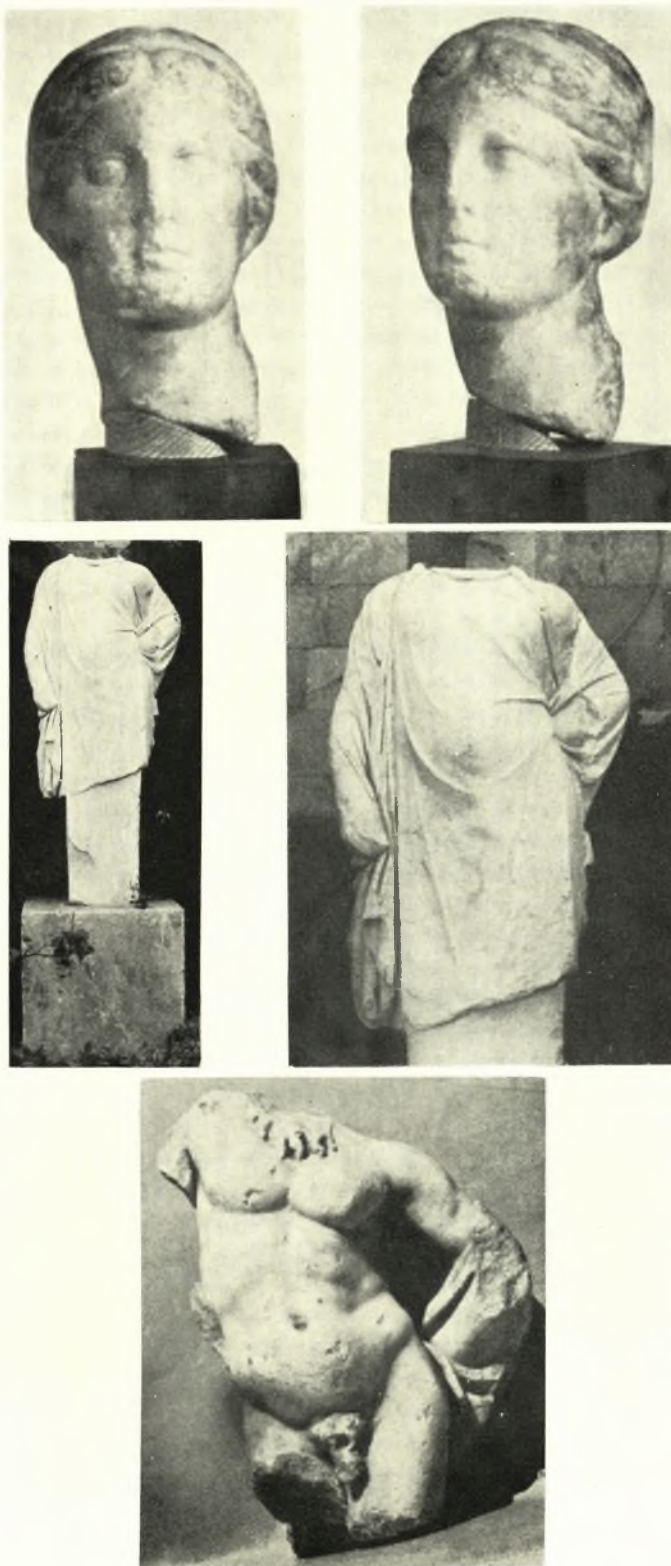
Μουσείον Ρόδου: α-γ. Προσθία, δεξιὰ πλάγια και ἀριστερά πλάγια ὄψις τῆς Νίκης ΒΕ 1174

Γ. ΔΟΝΤΑΣ



α. Νίκη Ρωμαϊκής εποχής. Ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου Θηβῶν ἐκ Θεσπιῶν, β. Κορμὸς καθημένης θεᾶς ΒΕ 889. Μουσείον Ρόδου

Γ. ΔΟΝΤΑΣ



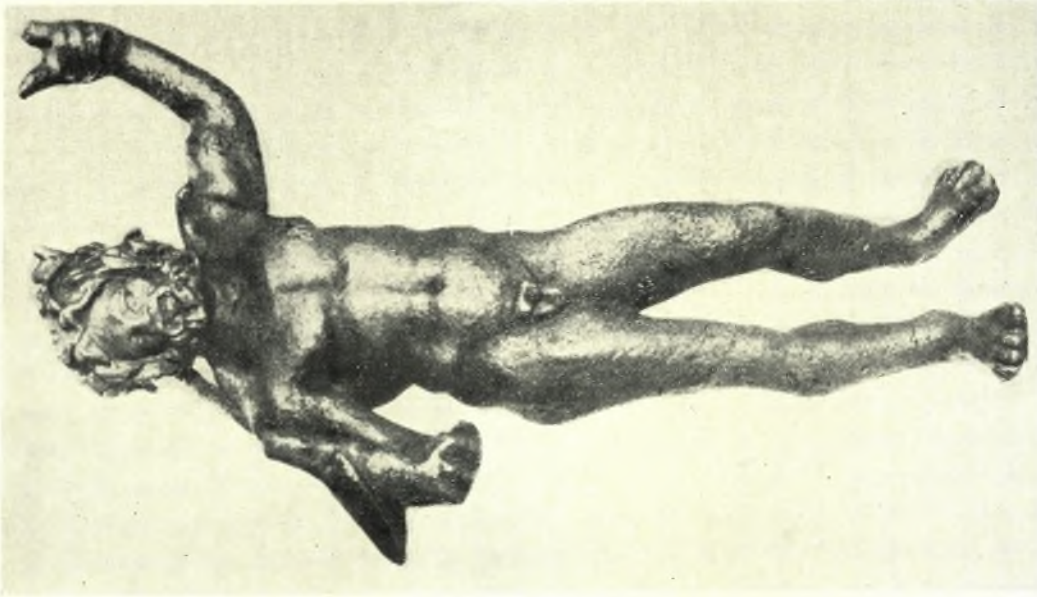
Μουσείον Ρόδου: α-β. Κεφαλή Ἀρτέμιδος ΒΕ 252, γ-δ. Ἑρμαϊκὸν ἄγαλμα ΒΕ 1175, ε. Ἄγαλμάτιον Σίληνοῦ ΒΕ 780

Γ. ΔΟΝΤΑΣ



Μουσείον Ρόδου: α. Ἀσκληπιεύς ΒΕ 1163, β-γ. Προσθία καὶ πλαγία δεξιὰ ὄντις Μούσης ἢ Μνημοσύνης ΒΕ 174

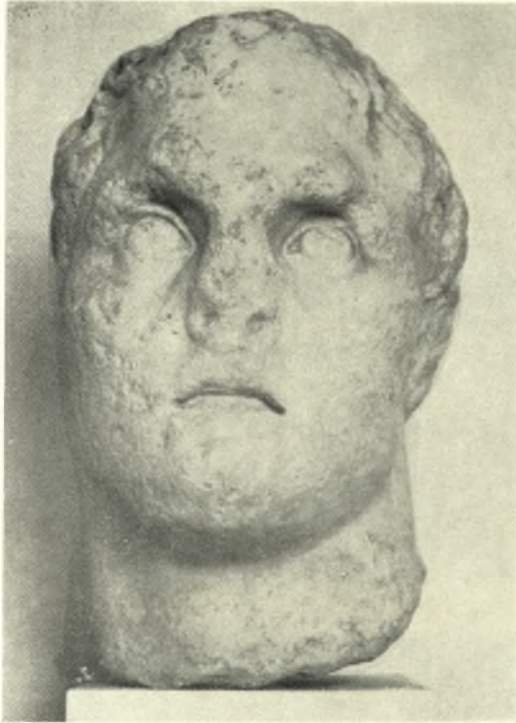
Γ. ΔΟΝΤΑΣ



Μουσείον Ρόδου: α. Γυναικεία κεφαλή ΒΕ 236, β. Χαλκούς Ζεὺς ΒΕ 1112

Γ. ΔΟΝΤΑΣ





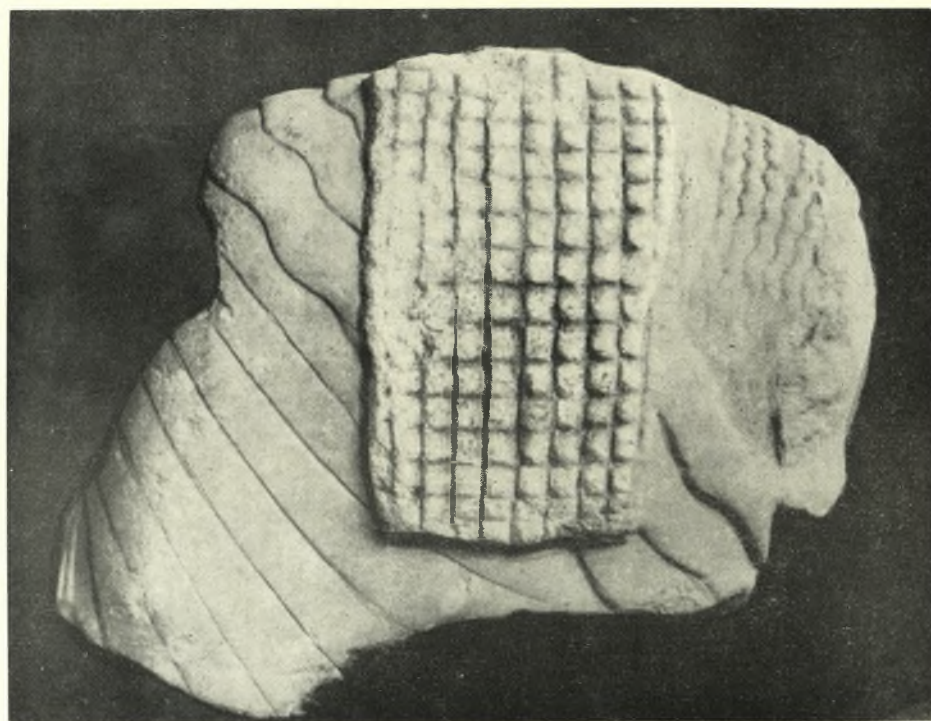
Μουσείον Κω: α-β. Προσθία και πλαγία όψεις κολοσσιαίας κεφαλής Ἡρακλέους ΒΕ 6, γ-δ. Προσθία και δεξιὰ πλαγία όψεις Ἀρτέμιδος ΒΕ 89

Γ. ΔΟΝΤΑΣ



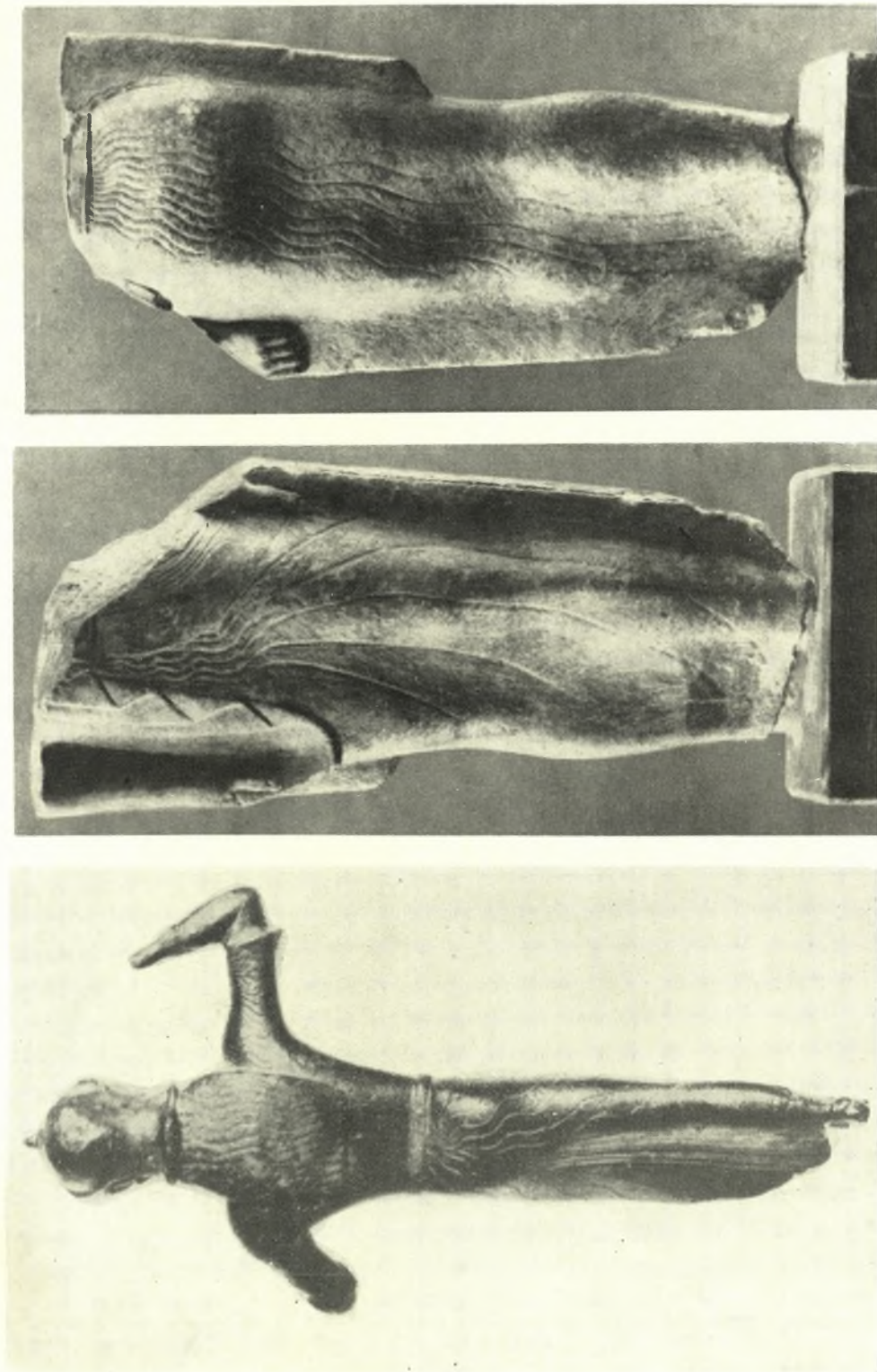
Ἀθήνα. Ἐθνικὸ Μουσεῖο: α. Ἀνάγλυφο ἀπὸ τῆ Βελανιδέζα, ἀριθ. 88 + 4469, β. Παράσταση τῆς παλιότερης βάσης Πουλοπούλου, ἀριθ. 3476

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



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

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



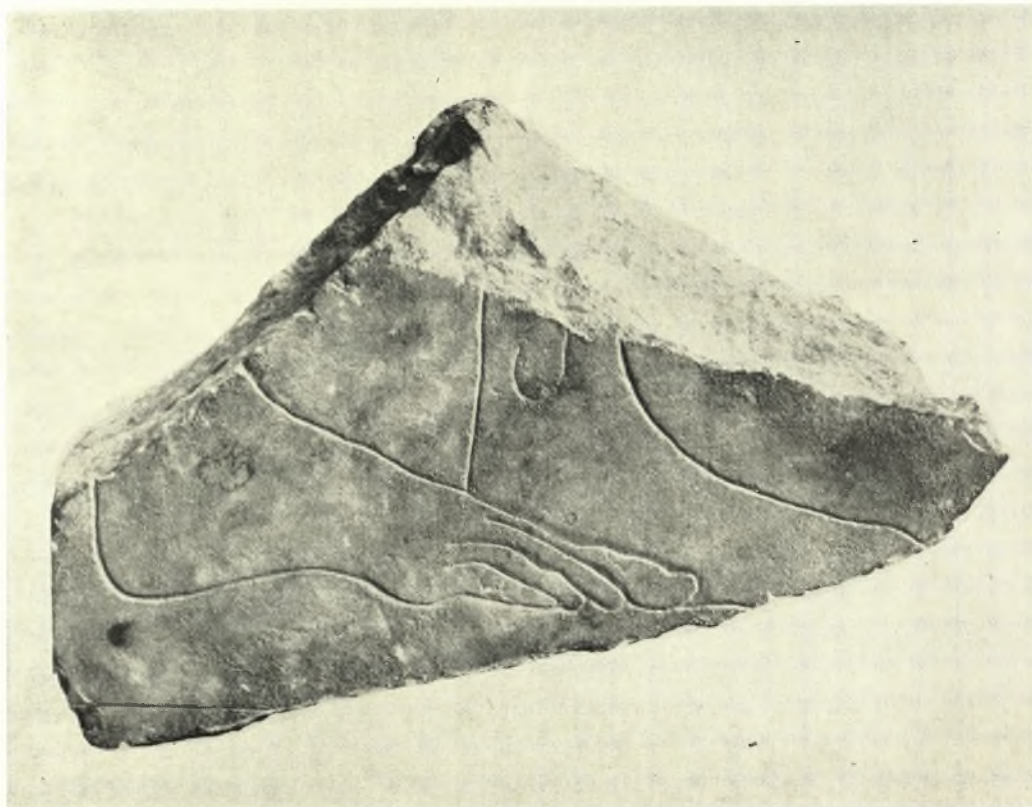
α. Χάλκινο ειδώλιο Ἀθηνᾶς (Ἐθν. Μουσείο ἀριθ. 6451), β-γ. Ἐγαλμα Κόρης ἀπὸ τῆ Μίλητο (Βερολίνο)

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



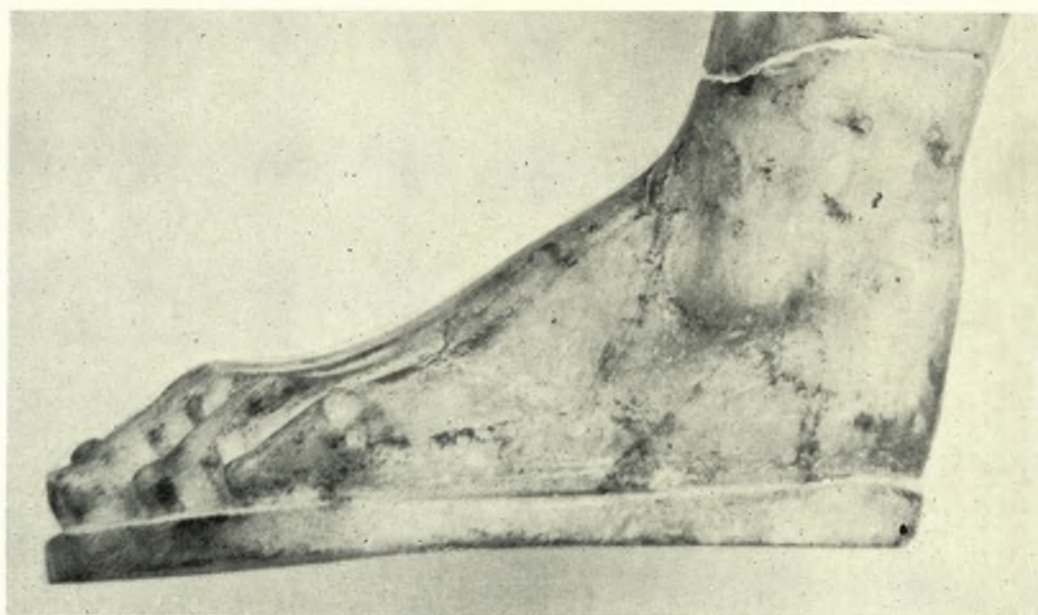
α. Παράσταση άγγειογραφίας του "Όλτου (κύλιξ στην Tarquinia), β. Παράσταση από άμφορέα του Εϋθυμίδα (Μόναχο άριθ. 2307)

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



α. Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ἀριθ. 4526. Κομμάτι χαρακτηριστῆς στήλης, β. Κύλιξ Πειθίνου

Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



α. Πόδια κούρου Ν. Ύόρκης, β. Πόδια κούρου Τενέας, γ. Πόδια κούρου Ἀκρόπολης, ἀριθ. 665 (ἀριθ. βασ. 596), δ. Πόδι ἵππεα Ἀκρόπολης, ἀριθ. 700 (βλ. σημ. 26)

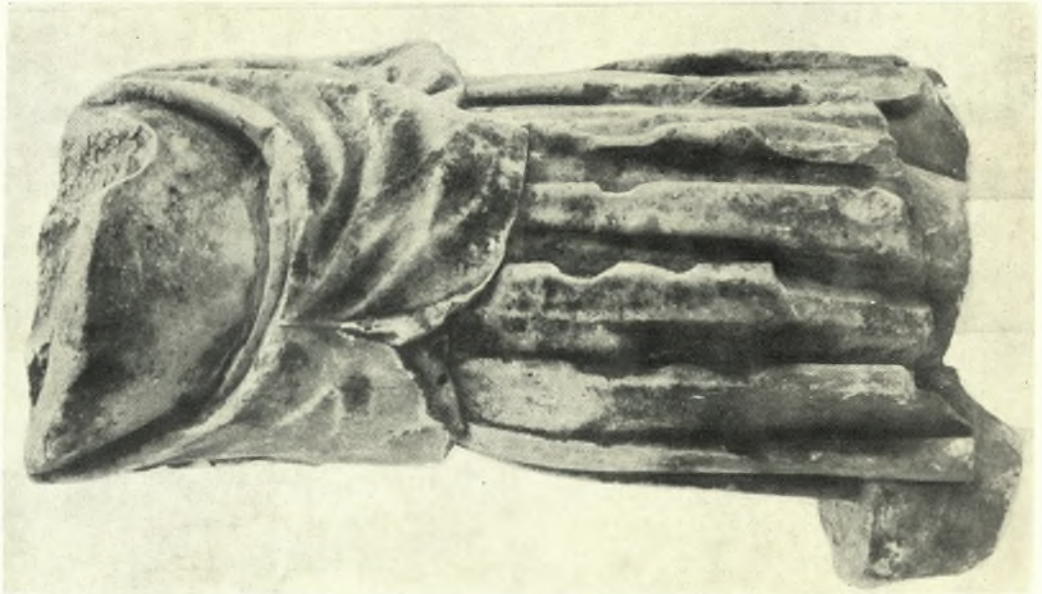
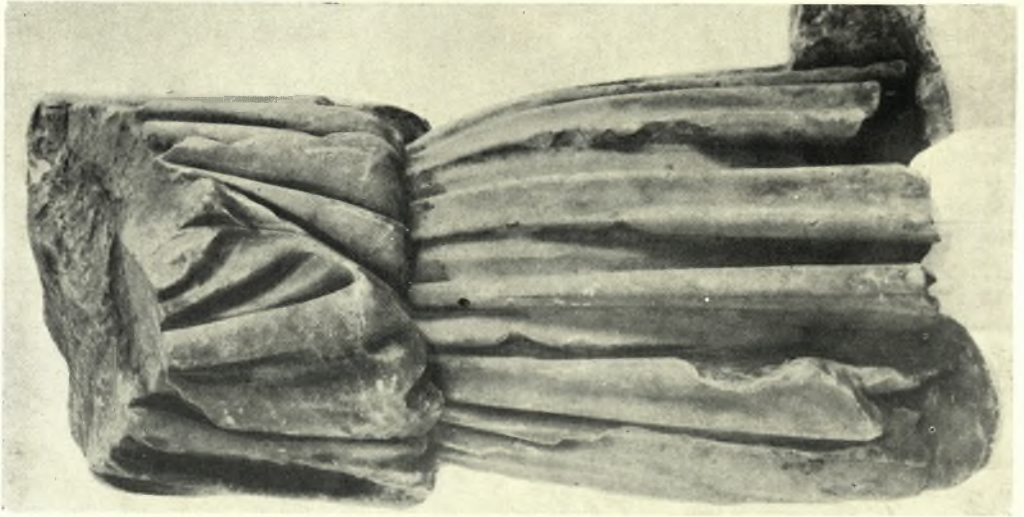
Ι. ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



Μαρμάρινο αντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου: Κύρια ὄψη

Ν. ΦΑΡΑΚΛΑΣ





Μαρμάρινο αντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου: α - β. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὴ πλευρὰ

Ν. ΦΑΡΑΚΛΑΣ



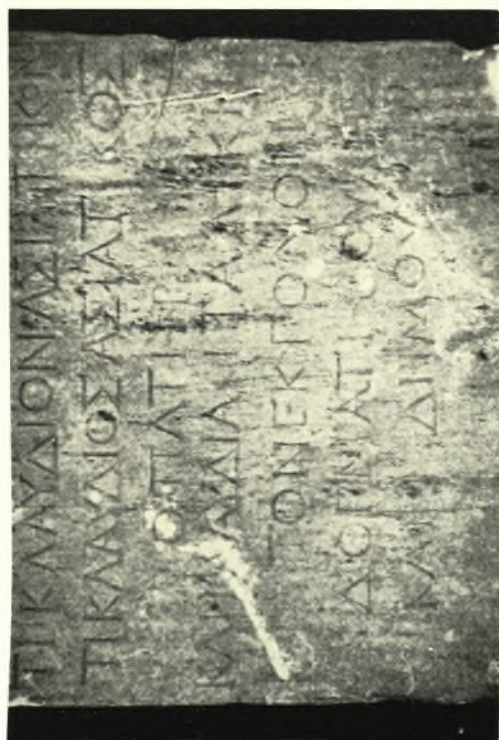
Μαρμάρινο αντίγραφο Ἐθνικοῦ Μουσείου: Πίσω ὄψη

Ν. ΦΑΡΑΚΛΑΣ



α. Λύχνος τῆς Συλλογῆς Ἐμπεδοκλέους. Ἐθνικὸ Μουσεῖο, β. Χαμένος λύχνος ἀπὸ τῆ Νικόπολη,  
 γ. Λύχνος ἀπὸ τὴν Κέρκυρα (Βρετανικὸ Μουσεῖο 1361), δ. Λύχνος Μουσεῖο Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν L5413

Ν. ΦΑΡΑΚΛΑΣ



α. Ἡ ἐπί τοῦ βάθρου τοῦ ἀγάλματος τοῦ Τ. Κλ. Ἀσιατικοῦ ἐπιγραφῆ, Αἰδηψός, β. Ἡ ἐπί τοῦ βάθρου τοῦ Μ. Αἰδρ.  
 Ὀλυμπιοῦ ἐπιγραφῆ, Αἰδηψός, γ. Ὁ λέων τοῦ Ἀστίου, Θῆβαι, δ. Ὁ λέων ἐντὸς τῆς ἀποστραγγιστικῆς τάφρου

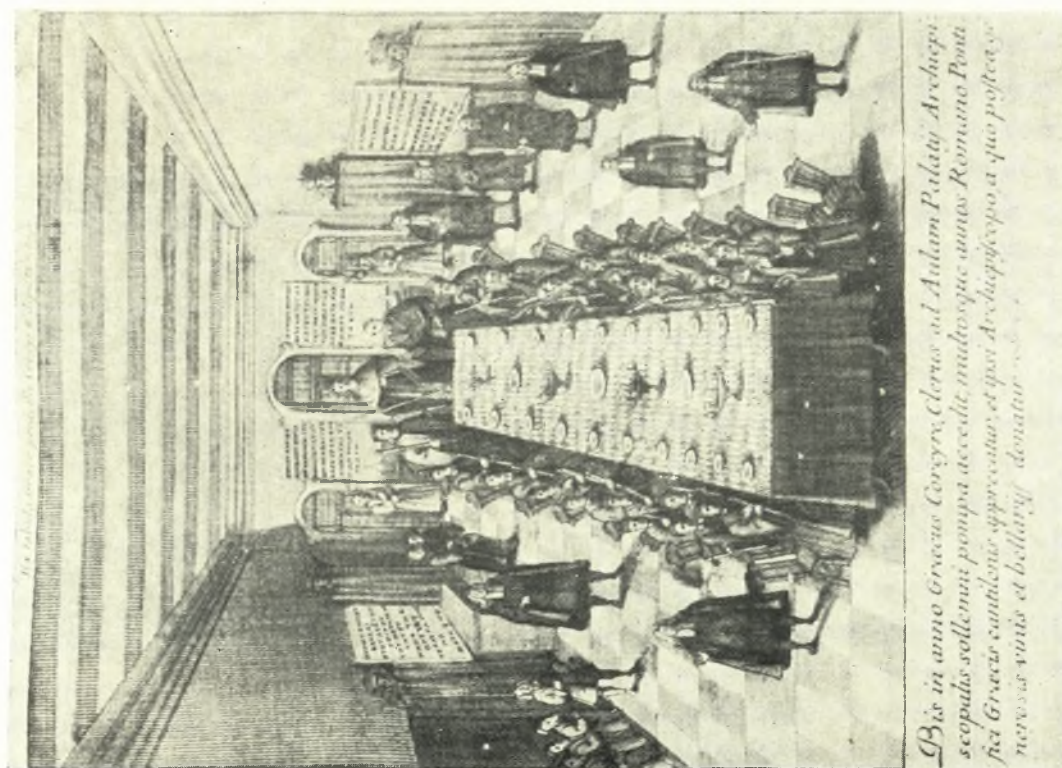
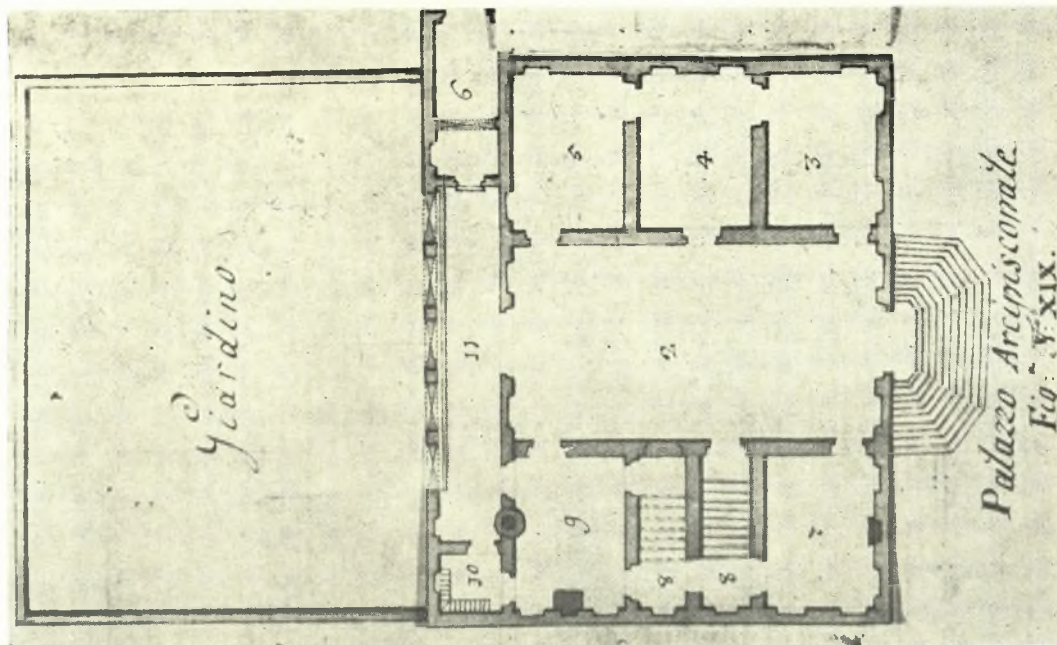
Σ. Ν. ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ



Δελφ.

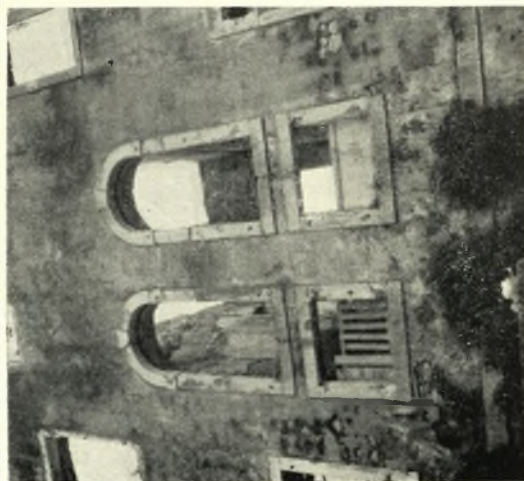
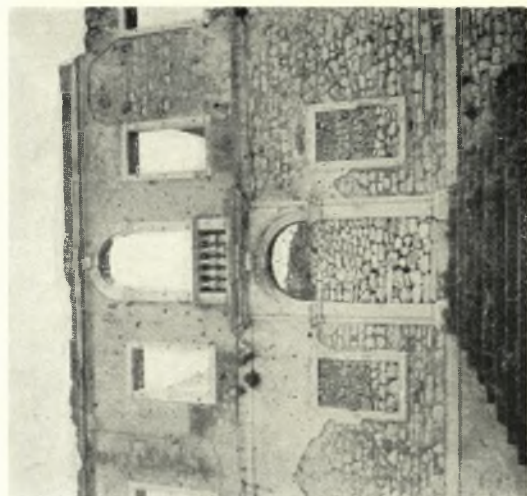
Ὡνή ἐκ Τοριόνης: α. Ἡ ἐνεπίγραφος πλάξ ἣς τὸ κείμενον περιέχει ὠνήν οἰκίας, β. Σταθμίον κυλινδρικοῦ σχήματος μετὰ τοῦ καλύμματος ἐπὶ τοῦ ὁποίου εἶναι δεδηλωμένα τὰ σύμβολα

Μ. ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΗ - ΣΙΓΑΝΙΔΟΥ

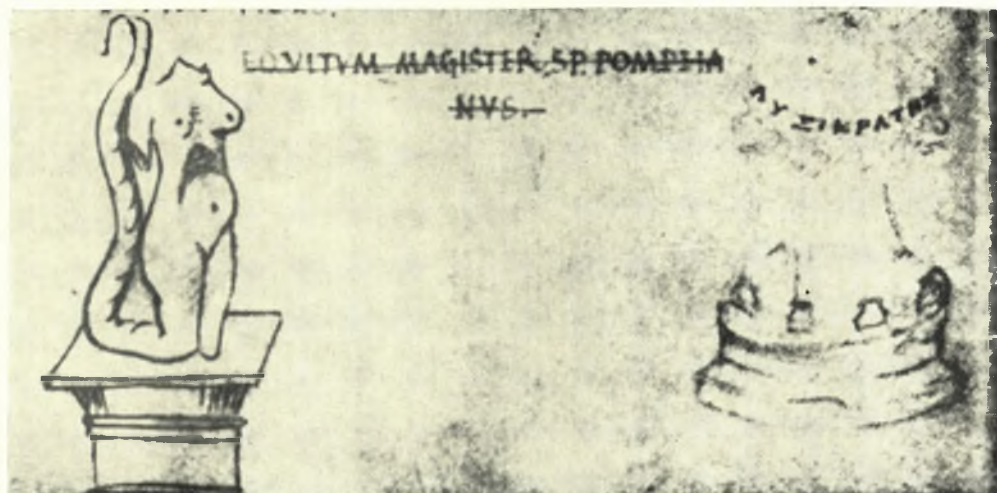


Ἡ κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα: α. Χαλκογραφία ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Quirini, Primordia Corcyrae, 1738, β. Σχεδιάγραμμα ἀπὸ τὸ βιβλίο ἀπογραφῆς τῶν δημοσίων κτηρίων Κερκύρας (1771:)

Π. ΚΑΛΛΙΓΑΣ



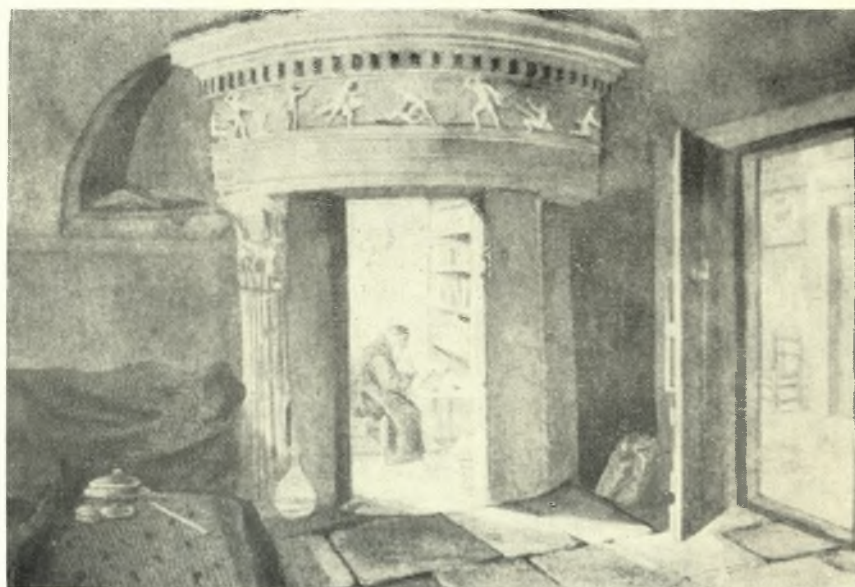
Ἡ κατοικία τοῦ Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου στὴν Κέρκυρα: α. Τὸ κτήριο μετὰ τοὺς βομβαρδισμοὺς τοῦ 1943, β-δ. Κεντρικὸ τμήμα τῆς πρόσοψης, τὰ παράθυρα τοῦ κλιμακοστασίου καὶ ὁ δυτικὸς πύλωνας (σημερινὴ κατάσταση)



Μνημείο του Λυσικράτους: α. Cyriacus, β. Wheeler

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ





Μνημείο τοῦ Λυσικράτους: α. Roscoe, β. Pomardi

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



Μνημείο τοῦ Λυσικράτους: α. Le Roy, β. Stuart

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



Μνημείο τοῦ Λυσικράτους: α. Thürmer, β. Gill

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



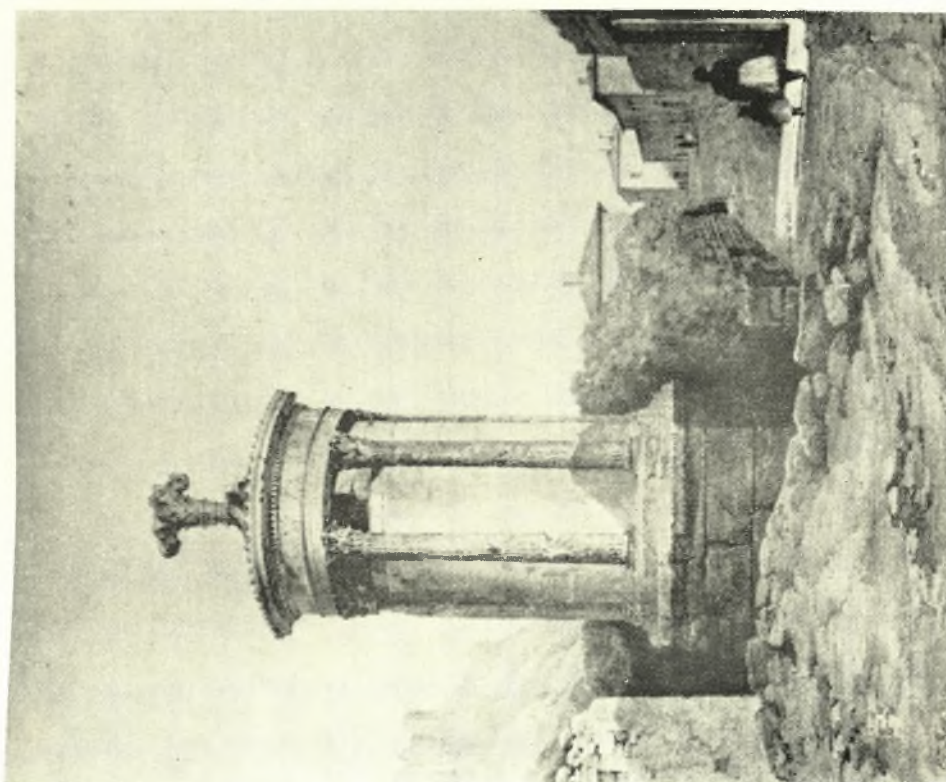
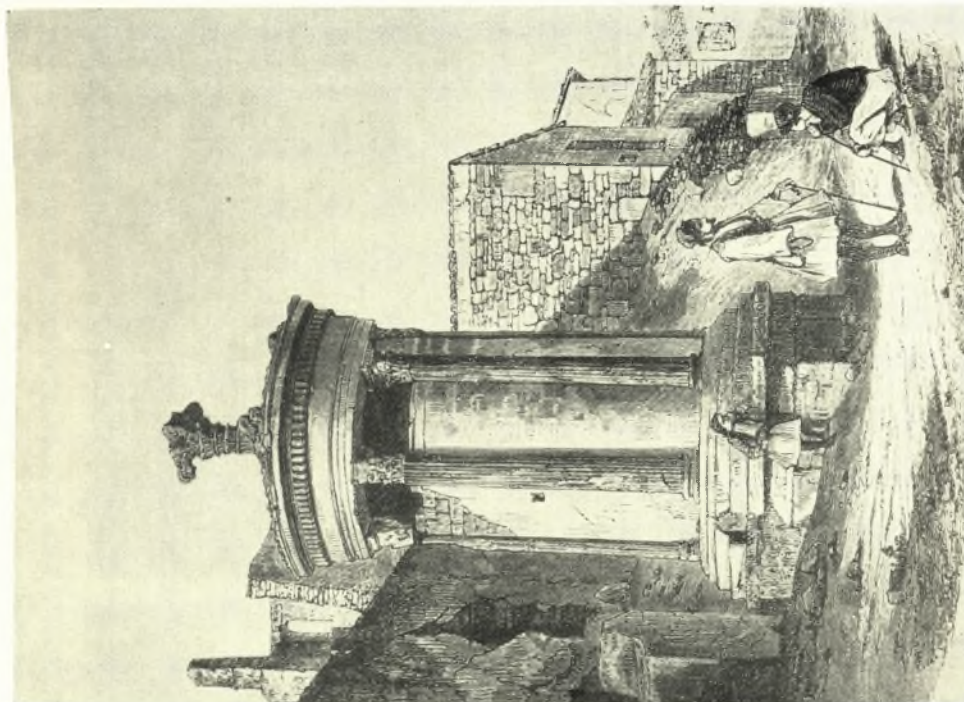
Μνημείο του Λυσικράτους: α. Ravoisié, β. Chachaton

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



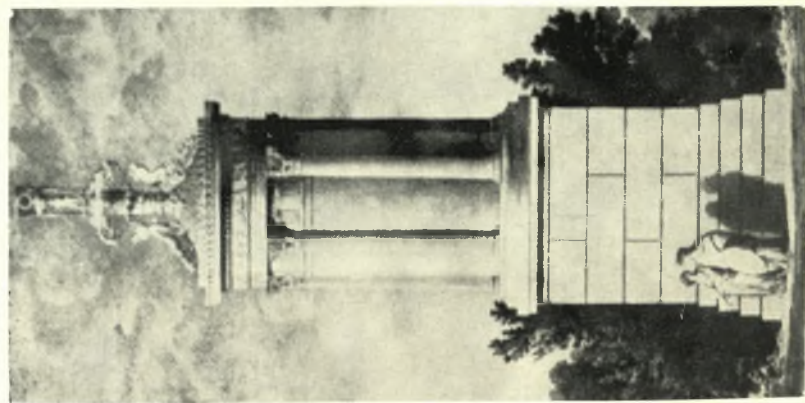
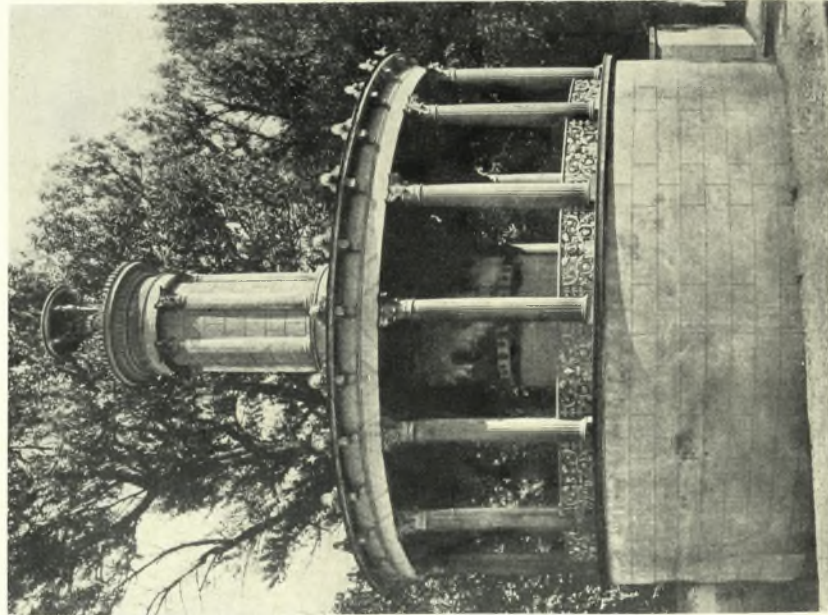
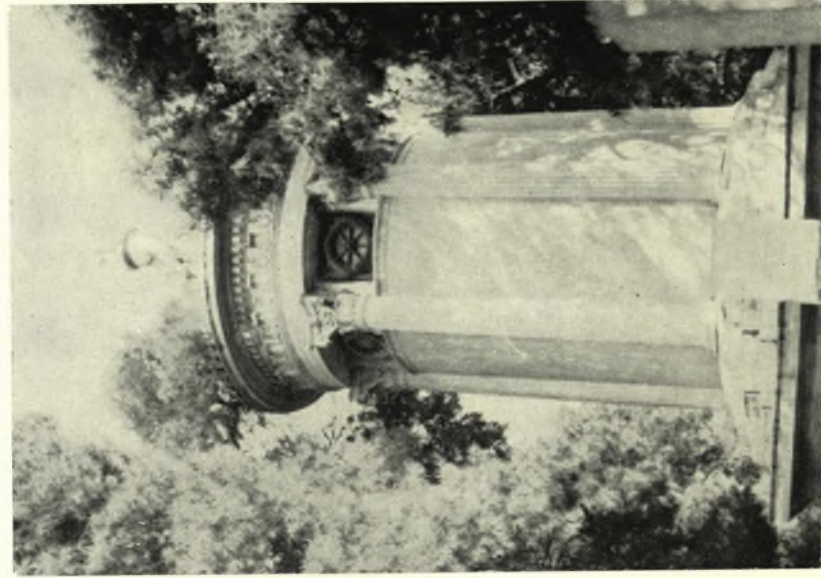
Μνημείο τοῦ Λυσικράτους: α. Davidoff, β. Chenavard

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



Μνημείο του Ασκληπιού: α. Rey, β. Breton

ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



Μνημείο του Λυσικράτους: α. Αναπαράσταση από τον Th. v. Hansen, β. Μίμηση από τον Schinkel ( στον κήπο του Glienike - Βερολίνο ), γ. Αντίγραφο ( στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών )

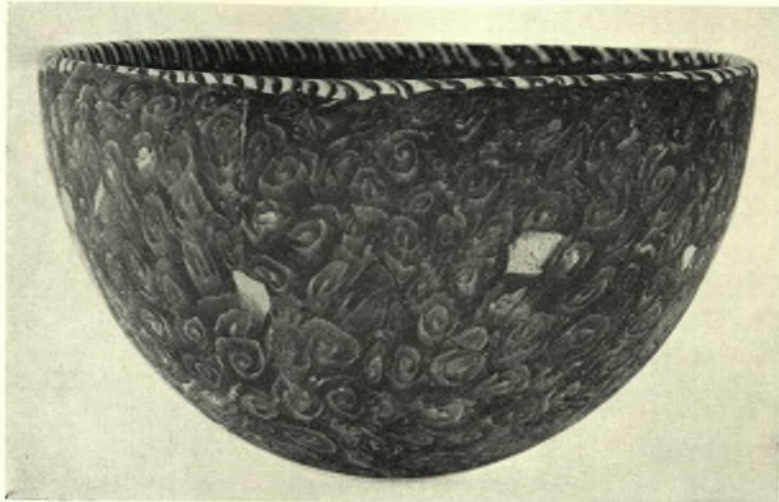
ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ



Μνημείο τοῦ Λυσικράτους: α. Μεταποίηση σὲ κρήνη (Πόρος), β. Σχηματοποιημένη μετάπλαση (Ἀθήνα - ὁδὸς Μενάνδρου), γ. Ἐλεύθερη παραλλαγή (Ἀθήνα - Πλ. Μεταξουργείου)

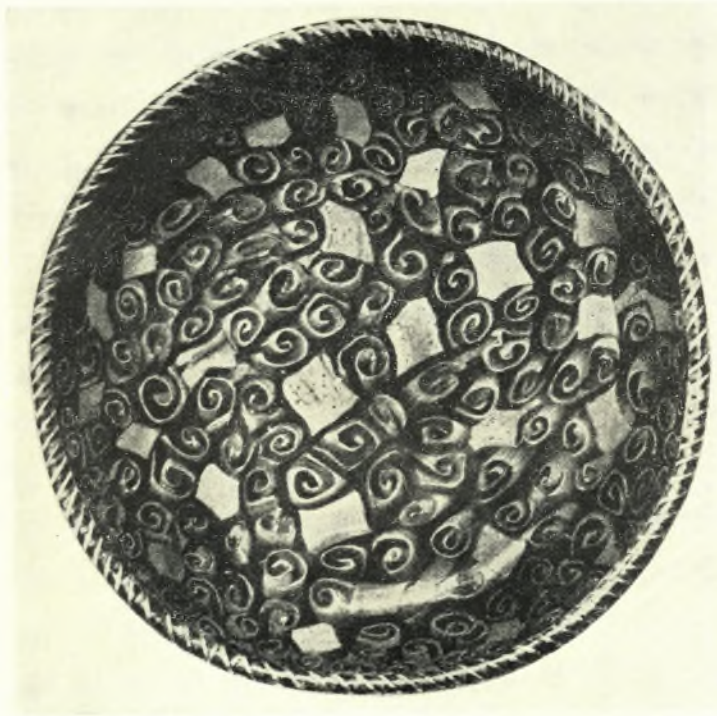
ΣΤ. ΛΥΔΑΚΗΣ





α - β. Ὁ σκύφος «μιλλεφιόρυ» τοῦ Μουσείου Πύλου

Γ. Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ



α - β. Ὁ σκύφος «μιλλεφιόρι» τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρκης (φωτ. Kisa)

Γ. Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ



Μουσείο Πύλου. Λυχνάρια από τον τύμβο Τσοπάνη Ράχη: α, δ, β, ε. Από τον τάφο 1, γ, ζ. Από τον τάφο 2

Γ. Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ



Μουσείο Πύλου. Λυχνάρια από τον τύμβο Τσοπάνη Ρύχη: α, δ, γ, ε'. Από τον τάφο 3, β, ε. Από τον τάφο 5

Γ. Α. ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ



Ο 21<sup>ος</sup> ΤΟΜΟΣ (1966) : ΜΕΡΟΣ Α΄— ΜΕΛΕΤΑΙ  
ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ

ΕΞΕΤΥΠΩΘΗ ΕΙΣ ΤΑ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ  
ΑΔΕΛΦΩΝ ΡΟΔΗ (ΚΕΙΜΕΝΟΝ)

ΚΑΙ

Φ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ & Κ. ΜΙΧΑΛΑ (ΠΙΝΑΚΕΣ)  
ΑΠΟ ΤΟΥ ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΜΕΧΡΙ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1966

ΕΠΙ ΧΑΡΤΟΥ ΓΡΑΦΗΣ  
ΤΗΣ Α.Ε. ΧΑΡΤΟΠΟΪΑΣ ΑΙΓΙΟΥ (ΚΕΙΜΕΝΟΝ)  
ΚΑΙ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ILLUSTRATION (ΠΙΝΑΚΕΣ)

ΚΛΙΣΕ: ΘΕΜ. ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ

ΣΥΝΘΕΣΙΣ ΠΙΝΑΚΩΝ: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΘΗΝΑΣ Γ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ