

Ἐξιοπαράτηρητη εἶναι ἡ σχέση τοῦ καλυκωτοῦ ἀνοίγματος μὲ τὴν ὀριζόντια τῶν λαβῶν, ἢ σύγκρουση ἀνάμεσα στὸ σχῆμα καὶ στὶς στριφτές λαβές, ἢ σχέση ἀνάμεσα στὸ στένεμα ὄλου τοῦ κάτω σώματος καὶ στὸ ἄπλωμα τοῦ καλυκωτοῦ χεῖλους. Παρόμοιο τοῦτο μὲ τὸ ἀνοιχτὸ στόμιο τῶν λουτροφόρων τοῦ 4ου αἰώνα βοηθάει στὴν ἐντύπωση μιᾶς κομπῆς, καθαρὰ διαγραμμαμένης, ἀλλὰ ἀνήσυχης καὶ κινήμενης μορφῆς.

Ἐξιοσημείωτο ἀνάμεσα στὰ νέα στοιχεῖα εἶναι καὶ τὸ ὅτι ἔχει σχεδὸν καταργηθῆ ἡ τεκτονικὴ λειτουργία τῆς ἀνάγλυφης ταινίας ἀνάμεσα στὶς λαβές καὶ κάτω ἀπὸ τὶς μορφές· ἢ καμπύλη ποῦ ὑψώνεται ἀπὸ τὴ βάση στὸ σῶμα, ἀντὶ νὰ κόβεται ἀπὸ τὸ κόσμημα, ὅπως στὸν κρατῆρα μὲ τοὺς Ἀνατολίτες, ὑψώνεται ἀπείραχτη, ἐνιαία.

Πῶς πρέπει νὰ ἐρμηνευθῆ ἡ ριζικὴ τούτη ἀλλαγὴ; Θὰ ἔλεγα ὅτι δὲν ἔγινε χωρὶς τὴν ἐπίδραση ἑνὸς ἄλλου συγγενικοῦ σχήματος, ποῦ ἀναπτύσσεται ἰδιαίτερα στὸν 4ον αἰώνα, τοῦ κωδωνόσχημου κρατῆρα. Ἐναν ὄχι καλὰ διατηρημένον, τὸν κάνει ξεχωριστὰ ἀγαπητὸν ἢ ρυθμικὴ κίνηση τῶν χορευτριῶν (Πίν. 7β)<sup>9</sup>. Τὸ πεταμένο τύμπανο, οἱ Ἑρωτιδεῖς ποῦ πετοῦν, οἱ Σάτυροι, οἱ κινήσεις τῶν γυναικῶν, οἱ συγκρατημένες ἀκόμη, δείχνουν ὅτι μόλις τώρα ξανοίγονται ὅλοι στὴ μέθη τοῦ χοροῦ, *αὐτίκα γὰ πᾶσα χορεύσει* (Βάκχες 114).

Σὰν νὰ ἐξήλεψαν οἱ κεραμουργοὶ τὴν καμπύλη ποῦ ἀνεβαίνει στοὺς τέτοιους κρατῆρες, τοὺς κωδωνόσχημους, ἀπὸ τὸ πόδι στὸ σῶμα, τὴ λαγαρὴ καὶ ἀπείραχτη ἀπὸ κάθε παρεμβολή, θέλησαν νὰ τὴ μεταφέρουν καὶ στοὺς καλυκωτοὺς κρατῆρες. Παραμερίζοντας τὶς λαβές, μειώνοντας τὴν πλαστικὴν ἔξαρση τῆς διακοσμητικῆς ζώνης, θέλησαν νὰ ἐξομοιώσουν στὸ σημεῖο τοῦτο τὸ σχῆμα τοῦ καλυκωτοῦ μὲ τοῦ κωδωνόσχημου κρατῆρα, αἰσθάνθησαν ὅμως ὅτι ἔπρεπε νὰ σταματήσουν ἐδῶ ὑψώσαν πάνω ἀπὸ τὸ κόσμημα σχεδὸν κάθετα τὸ περίγραμμα τοῦ καλυκωτοῦ κρατῆρα, ποῦ δὲ στηρίζεται πιά σὲ βاریα βάση, ἀλλὰ ὑψώνεται μὲ «φυτικότητα», ραδινό.

Γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ κρατῆρα ἀπὸ τὴν Ἑρμιόνη θὰ στηριχτοῦμε κυρίως στὴν τεχντροπία τῆς ζωγραφιᾶς, στὴ χαρακτηριστικὴ διάπλαση τῶν μορφῶν. Ψηλόλιγνες καθὼς εἶναι, χωρὶς τονισμό τῆς μέσης, μὲ λεπτὰ τὰ σκέλη, μὲ καμπύλα τὰ ἐξωτερικὰ περιγράμματα τους, κατατάσσονται χωρὶς δυσκολία δίπλα σὲ χρονολογημένα ἔργα: στὸ ψηφισματικὸ ἀνάγλυφο τοῦ 375/6, ὅπου ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι ἀδελφὴ τῆς ὄρθιας γυναίκας, αὐτῆς ποῦ στέκεται δίπλα στὸν νέο μὲ τὸ ἐρίφι· δεύτερο συγγενικὸ ἔργο εἶναι ὁ Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ Κίττου, στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο<sup>10</sup>. Στὸ ἱμάτιο ποῦ φορεῖται ὁ κριτῆς τοῦ τελευταίου ἀμφορέα εἶναι ὅμοια ἢ διάταξη τῶν πτυχῶν πάνω στὸ ἀριστερὸ σκέλος: δέσμες λεπτῶν γραμμῶν σὲ ἀνθεμωτὸ σχῆμα. Πάνω ὅμως ἀπ' ὅλα ἡ στάση καὶ τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τοῦ σώματος τοῦ κριτῆ αὐτοῦ, καθὼς καὶ τὸ ἄνετο, τὸ δεξιὸ σκέλος, εἶναι τόσο ὅμοια στὴν ὄρθια γυναίκα τοῦ κρατῆρα, ὥστε ἕνας βιασι-

9. Ἄρ. Εἰρ. 1382. Schefold UKV. ἀρ. 61, πίν. 37,2.

10. Ἀνάγλυφο 375/6 π.Χ. (Ἀθηνῶν - Κερκύρας). Σβορώνου, Ἑθν. Μουσεῖον πίν. 103. Diepolder, Att. Grabr. 36 εἰκ. 9. RM. 47 (1932), 56 κ.έ., 91 καὶ πίν. 20,2 (H. Speier). Dohrn, Att. Plastik 79. Süsserott, Gr. Pl. 47, πίν. 3,2. Ἀμφορεὺς Κίττου: Speier, δ.π. 92. Süsserott 47, 74 κ.έ., σημ. 159 καὶ πίν. 3,3. AJA 47 (1943), 455 (Beazley). Ἀπὸ τὴν πλαστικὴ ἐσχέτισε ὁ Buschor τὴ στήλη τῆς Μνησαρέτης μὲ ἀγγεῖα γύρω στὸ 375 π.Χ., «ἐποχὴ τῆς ἐπιδαύρειας δραστηριότητος τοῦ Τιμοθέου»: FR. III, 155. Συγγενέστατη μὲ τὶς γυνακεῖες μορφές τοῦ κρατῆρα τῆς Ἑρμιόνης ἡ τρυφερὴ Ἀριστομάχη τῆς ἐπιτύμβιας στήλης τοῦ Ἐδιμβούργου (JHS 1885, πίν. Β. Moebius, Orn. πίν. 15β) στεφανώνεται πάνω μ' ἕνα ἀνθέμιο ποῦ τὸ κατατάσσει ὁ Moebius στὰ χρόνια τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ.

κός και θερμώιμος μελετητής θά ἔκλινε νά πιστέψη ὅτι τὸ ἴδιο χέρι ζωγράφησε τὸν ἐρυθρόμορφο κρατήρα τῆς Ἑρμιόνης καὶ τὸν μελανόμορφον ἀμφορέα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου.

Λίγο ἀργότερα, ὅσο πλησιάζουμε πρὸς τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, μιὰ ἐπιδρομὴ κλασσικισμοῦ θά φέρη, μαζί μὲ τὴν κατάλυση τῶν καμπυλῶν, κάποια ξηρότητα στὴ γραμμικὴ σύσταση, ἀλύγιστη σταθερότητα στὴ στάση, παράλληλα ὅμως θά προχωρήσουν οἱ ζωγράφοι μὲ συνέπεια στὴν ἀναζήτησι τοῦ βάθους.

Δὲ συναντοῦμε τέτοια προσπάθεια στὶς μορφές τοῦ κρατήρα μας. Παρ' ὅλη τὴ στροφή πού ἔχουν μερικὲς γύρω στὸν ἄξονά τους—ὁ νέος μὲ τὸ ἐρίφι, ὁ ὄρθιος νέος δεξιά—εἶναι ὅλες ἀναπτυγμένες στὴν ἐπιφάνεια, δὲν δείχνουν τὴν πρόθεσι νά συγκρουστοῦν μαζί τῆς προχωρώντας μέσα σ' ἓναν ἰδεατὸ χῶρο. Ἡ ἔλλειψη αὐτὴ δὲ ζημιώνει τὴν ἐντύπωση τῆς εἰκόνας μας, ἀντίθετα εἶναι πολὺ εὐπρόσδεκτο ὅτι μιὰ γαλήνη ἀπλώνεται πάνω ἀπὸ τὶς μορφές, τὶς σκέπει μιὰ διάχυτη ἀπαλότητα, ἡ ρέμβη ἑνὸς ὄνειρου. Ὅτι τοῦτο δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὸ θέμα πού ἱστορεῖται, θά τὸ γνωρίσουμε στὴν ἀκόλουθη ἐξέταση.

#### ΤΟ ΘΕΜΑ

Ἡ σπουδαιότερη σημασία τοῦ κρατήρα τῆς Ἑρμιόνης βρίσκεται ὡστόσο στὸ θέμα τὸ παράδοξο καί, ὅπως εἶδαμε παραπάνω, μοναδικό.

Σὰν κύρια πρόσωπα τῆς παραστάσεως παρουσιάζονται, εἶδαμε, οἱ δύο καθισμένοι νέοι, τοὺς ὁποίους ἐτοιμάζονται νά στεφανώσουν οἱ δύο γυναῖκες μὲ στεφάνια μεγαλύτερα ἀπὸ ἐκεῖνα πού φοροῦν. Καθὼς δὲν εἶναι ἀθλητὲς δὲν μένει ἄλλο παρά νά τοὺς ἐρμηνεύσουμε σὰν θεοὺς ἢ σὰν ἥρωες.

Ἐπισημότερη ἰδιότητα φαίνεται νά ἔχη ὁ νέος ἀριστερά, πού κρατεῖ τὸ κλωνάρι δάφνης· ἂν εἶναι θεὸς δὲν μένει ἄλλο παρά νά τὸν θεωρήσουμε σὰν Ἀπόλλωνα. Ὁ δεῦτερος νέος, μὲ τὴ θελκτικὴ στροφή τοῦ προσώπου, δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι κοιτάζει τὴ γυναῖκα ἢ τὸ ζευγάρι ἀριστερά. Μόνο οἱ δύο αὐτοὶ ἀπὸ τοὺς τέσσερις νέους πού εἰκονίζονται ἔχουν κόμη μακριά, ὄχι ὅμως καὶ ὁ πέμπτος, ὁ τελευταῖος δεξιά, γιατί τότε θά ἔπρεπε νά σώζεται πάνω στὸ λαιμὸ του ἡ ἄκρη κάποιου βοστρύχου.

Ἡ ξανθὴ μακριὰ κόμη τῶν δύο πρώτων νέων, ἡ ἥρωικὴ γυμνότητα τοῦ πάνω σώματος, τὸ ἐλαφρότατο ἱμάτιο, ἡ ἀπαλὴ χειρονομία τοῦ ἑνός, τὸ στεφάνωμα ἀπὸ μέρους τῶν γυναικῶν, ἡ τονισμένη ὠραιότητα τοῦ προσώπου, ἡ παρουσία, τέλος, τῶν δύο μισοφέγγαρων, ὅλα αὐτὰ καθὼς καὶ οἱ διάσπαρτοι θάμνοι τοποθετοῦν τὴ σκηνὴ σὲ χλοερὲς πεδιάδες, στὰ νησιά τοῦ Ὀκεανοῦ.

«----- ἔνθα μακάρων

*nāson* Ὀκεανίδες

*αἄραι περιπνέουσιν* ἄν-

θεμα δὲ χρυσοῦ φλέγει,

*τὰ μὲν χερσόθεν* ἀπ'

*ἀγλαῶν* δενδρέων,

*ἔδωρ* δ' ἄλλα φέρβει

*ὄρμοισι* τῶν χέρας ἀνα-

*πλέκοντι* καὶ στεφάνους» (Πινδ. Ὀλυμπιόν. II, 71 κ.ε. Πρβλ. *Frg.* 129, 130).

Τὴν ἐντύπωση αὐτὴ τὴ στηρίζει ἡ μορφή τοῦ νέου ποῦ κρατεῖ τὴ λουτροφόρο. Τὸν ὑποδέχεται ὁ νέος μπροστά του, αὐτὸς ποῦ γυρίζει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ κέντρο τῆς εἰκόνας καὶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι, γιατί θέλει νὰ τὸν ὀδηγήσῃ πρὸς τὰ ἐκεῖ, ἀφοῦ τὸν στεφανώσῃ καὶ αὐτὸν ἢ διπλανὴ νέα γυναίκα. Εἶναι λίγος καιρὸς, ἡμέρες ἴσως μόνο, ποῦ ἔχει ἐγκαταλείψει τὸν κόσμον τῶν ἀνθρώπων ὁ «ἄωρος» τοῦτος νέος καὶ ἔρχεται νὰ ταχθῆ μέσα στὸν κῆπο τοῦτον, γιατί στάθηκε λιγόζωος, ἀγνός.

Ποίος ὅμως νὰ εἶναι ὁ ἄλλος νέος, ὁ καθισμένος δίπλα στὸ βωμό, ποῦ κρατάει στὰ χέρια του ἕνα ἐρίφι, ἔτοιμος νὰ τὸ θυσιάσῃ; Νὰ εἶναι σὰν τοὺς ἄλλους, παλαιότερος μόνο στὸ χλοερὸ τοῦτον τόπο, ἢ μήπως ἔχει κάποια ξεχωριστὴ θέση στὴν ἱεραρχία τῶν κατόικων του;

Βοηθητικὴ γιὰ τὴν ἐρμηνεία μας εἶναι καὶ ἡ παρουσία τοῦ βωμοῦ, ἐπειδὴ ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Πίνδαρο μέσα στὸν χῶρον τῶν *εὐσεβῶν ἐν Ἄιδου*,

« - - - - - παρὰ δὲ σφίσιιν εὐανθῆς  
ἅπας τέθηλεν ὄλβος,  
ὀδμὰ δ' ἐρατὸν κατὰ χῶρον κίδναται  
(αἰεὶ) θύα μινγόντων πυρὶ τηλεφανεὶ παντοῖα θεῶν ἐπὶ βωμοῖς »<sup>11</sup>.

Μόνος ἀπὸ τοὺς ἄλλους μοιάζει μὲ τὸν νέον τοῦ βωμοῦ ὁ δαφνηφόρος μὲ τὴ μακριὰ κόμη καὶ θὰ κλίναμε νὰ πιστέψουμε ὅτι, ἂν δὲν ὑπάρχει ἀπόλυτη ἰσοτιμία ἀνάμεσα στοὺς δύο, δὲν θὰ ἔχουν σημαντικὴ ἱεραρχικὴ διαφορὰ.

Ἄφοῦ τοποθετήθηκε ἡ σκηνὴ στὰ νησιά τῶν Μακάρων, προβάλλει τὸ ἐρώτημα μήπως ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο εἶναι ὁ Ραδάμανθυς. Δεμένος μὲ τὴν ἰδέα τῶν Ἑλυσίων, ὁ ἀρχαιότατος τοῦτος θεὸς τῆς Κρήτης, εἶναι σχεδὸν ἀπαραίτητος στὴν εἰκόνισή τους<sup>12</sup>. Πρὸς αὐτὸν ὀδήγησε ὁ Ἡρακλῆς τὴ μητέρα του τὴν Ἀλκμήνη γιὰ νὰ κατοικήσῃ μαζί του στὰ Ἑλύσια, κοντὰ του ἦταν γραμμένο νὰ βρεθῆ ὁ Μενέλαος, ὅταν θὰ ἐφευγε ἀπὸ τὸν κόσμον, ὅπως ἱστοροῦν οἱ γνωστοί, ἀσύγκριτοι στίχοι τῆς Ὀδύσσειας (δ 561 κ.έ.)<sup>13</sup>.

Τὴν ἐπίδραση τῶν Ὀμηρικῶν ἐπὼν στὴ σταθεροποίηση τῆς εἰκόνας τῶν Ἑλυσίων ἐτόνισεν ὁ Rhode, ὅπως καὶ τὴν ἀπομόνωση τῆς μορφῆς τοῦ Ραδάμανθου, ἀφοῦ ξεχάστηκε σιγὰ σιγὰ ὁ μῦθος ποῦ ἱστοροῦσε τὸν ἀφηρωισμό του<sup>14</sup>.

Τὰ Ἑλύσια πεδία ταυτίζονται στὴν παλαιὰ μυθικὴ παράδοση μὲ τὴ χώρα τῶν Ἑπερβορείων, ὅπου κάθε χρόνο ἐπήγαινε ὁ Ἀπόλλων γιὰ νὰ δεχτῆ τίς ἐκατόμβες ζώων<sup>15</sup>. Ὁ μῦθος ἦταν ἀγαπητὸς στὴν Ἀττικὴ καὶ τοῦτο θὰ βοηθοῦσε τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης σὰν χώρας τῶν Ἑπερβορείων, ἀφοῦ ὁ δαφνηφόρος μπορεῖ, εἶδαμε, νὰ ἐρμηνευθῆ ὡς Ἀπόλλων. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ εἰκόνα τοῦ νέου μὲ τὴ λουτροφόρο, νοητὴ μόνο στὰ

11. Frg. 130,1. Πλουτάρχου, Παραμυθητικὸς εἰς Ἀπολλώνιον 35.

12. Πλάτ. Γοργ. 526ε. Πολιτεία 502ε.

13. A.R.W. 25 (1927), 245. (P. Capelle, Elysium und Insel der Seligen). Πλουτάρχου, Λύσανδρος 251. Γιὰ τὰ νησιά τῶν Μακάρων, Neutsch, RM. 60,61 (1953 - 54) 62 κ.έ. Ἀπὸ τὴν παλαιότερη βιβλιογραφία: Wilamowitz, Gl. Hell. II, 15. Rhode, Gr. Roman, 172 κ.έ. Rose, Handb. Gr. Myth. 80. R. Eisler, Orphisch - Dionysische Mysterien Gedanken in der christlichen Antike 125 κ.έ. Nilsson, Min. Myc. Rel. 540 κ.έ. Gr. Rel. I, 302 κ.έ., 637 κ.έ.

14. Psyche 9,10, 77, σημ. 1 καὶ σ. 84. Malten, JdI. 28 (1913) 37, 45: "Rhadamanthys ist eine Gestalt arm an Sagen". Ὁ Radermacher, Jenseits 98 κ.έ. περιορίζεται στὴν ἐξέταση τοῦ Ραδ. σὰν κριτῆ τοῦ Ἄδη. Βλ. καὶ Roscher, ML. στὴ λ. *Rhadamanthys* καὶ RE. 2470 κ.έ. (Waser).

15. Ἡσιόδου Ἔργα 170 - 173. Πυθίων. 46 κ.έ. Ὀλυμπ. II, 71 κ.έ. Frg. 129, 130.



Σχ.δ. 2. Η ζωγραφιά του έρυθρόμορφου κρατήρα (Σχέδιο του Άλεξ. Κοντοπούλου)

Ἡλύσια, δὲ θὰ ἐμπόδιζε τὴν ταύτιση τοῦ τόπου τούτου μὲ τὴ χώρα τῶν Ὑπερβορείων<sup>16</sup>.

Ὅχι στὸ βορρᾶ, ἀλλὰ στὴ δυτικὴν ἄκρη τοῦ Ὠκεανοῦ τοποθετοῦσαν οἱ ἀργίτικοι μῦθοι τοὺς Ὑπερβορείους<sup>17</sup>, εἶναι δὲ δυνατό νὰ διοχετεύτηκε ἡ πίστη αὐτὴ καὶ στοὺς Ἀθηναίους. Πρὸς τὴν ἄκρη τοῦ κόσμου φέρνουν καὶ τὰ δύο μισοφέγγαρα ποὺ παρασταίνονται στὸν κρατήρα, τὸ ἓνα ἀνοιχτὸ πρὸς τὰ ἀριστερά, τὸ ἄλλο πρὸς τὰ δεξιά. «Ἐνὴν τε καὶ νέαν» μοῦ ἐπρότεινε ὁ Sir John Beazley καὶ δύσκολα θὰ βρεθῆ ἄλλη καλύτερη ἐρμηνεία<sup>18</sup>.

Ὁ τόπος αὐτός, ὅπου συναντιοῦνται τὸ τελευταῖο καὶ τὸ νέο φεγγάρι δὲν μπορεῖ νὰ τοποθετηθῆ ἄλλοῦ παρὰ στὴν ἄκρη τοῦ κόσμου, στὰ νησιά τοῦ Ὠκεανοῦ.

Μπορεῖ ὁ Πολύγνωτος καὶ ὁ Φειδίας νὰ παράστησαν ἀλλιῶς τὰ σύνορα τοῦ κόσμου, παισιώνοντας τὴν ἱστορίη μὲ τὸν Ἥλιο καὶ μὲ τὴ Σελήνη, μπορεῖ νὰ τοὺς ἀκολουθήσαν οἱ κατοπινοὶ καλλιτέχνες, ἰδίως οἱ ζωγράφοι. Στὸν κρατήρα τοῦτον ὁ χωρισμὸς δὲν γίνεται στίς ἄκρες, ἀλλὰ στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας· ἐδῶ δηλώνεται ἡ ἀτμόσφαιρα ὅπου εἶναι διάχυτο τὸ παλαιὸ καὶ τὸ νέο φῶς.

Διαφορετικὴ εἶναι ἡ πλαισίωση τῶν Πλειάδων στὴ γνωστὴν ἐρυθρόμορφη ὕδρια τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου<sup>19</sup>. Οἱ δύο ἐποχὲς δηλώνονται μ' ἓναν ξερὸ θάμνο ἀπὸ τὴ μία μεριά, μ' ἓνα ἀνθισμένο κλωνάρι ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Βάσιμες ἀμφιβολίες γιὰ τὴν τοποθέτηση τῆς σκηνῆς στοὺς Ὑπερβορείους γεννιοῦνται ἀπὸ τὴν ἔλλειψη χαρακτηριστικῶν ἐνδείξεων, τῶν γρυπῶν λ.χ., ποὺ μεταφέρουν τὸν Ἀπόλλωνα στὰ μέρη ἐκεῖνα, σὲ μερικὲς ἀγγειογραφίες τοῦ 4ου αἰώνα. Ἄς μὴ ξεχνοῦμε ὅμως ὅτι λείπει ὅλη σχεδὸν ἡ ζωγραφιὰ τῆς ἀπάνω ζώνης<sup>20</sup>.

Προβληματικὴ εἶναι καὶ ἡ ταύτιση τῶν μορφῶν αὐτῆς τῆς ζώνης ἀπὸ τίς ὁποῖες ἡ μία εἶναι πιθανώτατα ἀνδρική. Ἀνῆκουν ἄραγε οἱ ἄλλες, οἱ γυναικεῖες, στὴν ἴδια κατηγορία μὲ τίς ὄρθιες τῆς κάτω ζώνης, ἢ εἶναι διαφορετικὲς;

Ἔχουμε ὅμως πρῶτα νὰ ὀνοματίσουμε τίς στεφανηφόρες γυναῖκες τῆς κάτω σειρᾶς. Ἡ πρώτη σκέψη ὅτι μποροῦν νὰ ταυτιστοῦν μὲ τίς Ἑσπερίδες, ἀποδείχεται ἀστήριχτη μὸλις συμβουλευτοῦμε τὰ μνημεῖα. Λείπει τὸ ἀπαραίτητο κεντρικὸ δέντρο καὶ γενικὰ διαφέρει ἡ σκηνὴ ἀπὸ τὸ τυπικὸ τῶν σχετικῶν παραστάσεων<sup>21</sup>.

Ἐρχόμαστε ἔτσι σὲ μιὰν ἄλλην ὑπόθεση: ἡ πιθανώτερη παρουσία γυναικῶν στὰ Ἡλύσια ἀνάμεσα στοὺς Μάκαρες ποὺ μποροῦμε νὰ ἀποτολμήσουμε, εἶναι ἡ παρουσία τῶν Μουσῶν. Τὴ σχέση τους μὲ τὴν ἀθανασία, ποὺ τὴ στηρίζουν, ἂν ὄχι ἄλλο, οἱ συχνὲς παραστάσεις Μουσῶν σὲ σαρκοφάγους, τὴν ἀνέπτυξε μὲ νέα ἐπιχειρήματα ὁ Cumont<sup>22</sup>.

Στὸν ὕμνο τοῦ Ἀριστοτέλη στὴν Ἀρετὴ, οἱ Μοῦσες συντροφεοῦν τὸν Ἑρμῖα καὶ

16. Roscher, ML. I<sup>1</sup> 2819.

17. Ὁ.π. 2835: "Nur die argivischen Heroen erreichen unter Götterbeistand das ferne Ziel".

18. Σὲ προφορικὴ ἀνακοίνωση. Ἐνὴν τε καὶ νέαν: Thesaurus Gr. Linguae στὴ λ. Ἐνος, 1120 Πλουτάρχου, Σόλων C 25. Γιὰ τὴν σχέση τῆς Σελήνης μὲ τὰ νησιά τῶν Μακάρων, βλ. Bachofen, Unsterblichkeitslehre 196 κ.έ.

19. Ἄρ. Εὐρ. 17469, AE. 1945 - 47, 22 κ.έ., πίν. 1 - 2.

20. Λήκυθος Ξενοφάντου: AZ. 1856, πίν. 86 - 7. CR. 1866 πίν. 4. Jacobsthal, Orn. εἰκ. 99, πίν. 110 Schefold UKV. 110, εἰκ. 67. ARV<sup>2</sup> 1407.

21. Παραστάσεις Ἑσπερίδων: Brommer, JdI. 57 (1942), 105 κ.έ. Ὑδρία Κέρτις: Schefold δ.π. πίν. 11 καὶ σ. 9 (ἐκεῖ καὶ γιὰ τίς συχνὲς παραστάσεις τοῦ κήπου τῶν Ἑσπερίδων στὰ ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἰώνα).

22. Symbol. funér. 253 κ.έ. AJA 50 (1946) 143 (A. Nock, Sarcophaghi and Symbolism).

“il est incotestable que Hermias est présenté comme mort”<sup>23</sup>. Τις συχνές εικόνες τῶν Μουσῶν στὰ ἀττικά ἀγγεῖα σημειώνει ὁ Langlotz σ’ ἓνα λαμπρὸ τελευταῖο ἄρθρο του, ἀποκαλυπτικὸ γιὰ τὸ νόημα τῶν ἀττικῶν ἀγγειογραφιῶν<sup>24</sup>. Τεφροδόχες κάλπες, καθὼς ἦταν τὰ περισσότερα ἀπ’ αὐτά, θὰ στολίζονταν μὲ ζωγραφιές σχετικὲς πρὸς τὸν προορισμὸ τους. Οἱ Μοῦσες ὑποδηλώνουν πιθανώτατα τὴ συναναστροφή μὲ τὰ ἀνώτερα πνεύματα, πὺ περιμένει στὰ Ἡλύσια τοὺς ξεχωριστοὺς, μιὰ ἰδέα πὺ τὴ βλέπουμε ἐκφρασμένη μὲ τόσην ἀνάταση ψυχῆς στὴν πλατωνικὴν Ἀπολογία τοῦ Σωκράτη.

Γιὰ τὴ συσχέτιση τῶν Μουσῶν μὲ τὴν ἰδέα τῆς ἀθανασίας σημαντικὰ στηρίγματα προσφέρει ἓνα ἀνάγλυφο τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου, « νεκρόδειπνο », πολὺ νεώτερης ἐποχῆς καὶ ἄσχημα διατηρημένο, πολὺτιμο ὅμως γιὰ τὴ σπάνια παράσταση (Πί ν. 9). Ὁ Conze, πὺ πρῶτος τὸ δημοσίευσε, ἔδωσε ἓνα καλὸ σχέδιό του καὶ μάλιστα αὐτὸ πὺ ὁ Ἀχιλλεὺς Ποστολάκκας εἶχε φροντίσει νὰ γίνῃ ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Γκύζη (Πί ν. 8)<sup>25</sup>.

Πάνω ἀπὸ μιὰ πλατιὰ τράπεζα, στὴ δεξιὰν ἄκρη, κάθεται ἓνας ἄντρας· ὁ ἄλλος κοντὰ του ἔχει ταυτισθῆ σωστά, ἐξ αἰτίας τῆς λεοντῆς, μὲ τὸν Ἡρακλῆ. Οἱ ὑπόλοιπες ὀκτὼ μορφές εἶναι γυναικεῖες καὶ ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα πὺ κρατοῦν—αὐλό, τύμπανο, λύρα, κιθάρα, τραγικὸ προσωπεῖο—ἔχουν βάσιμα ἐρμηνευτῆ ὡς Μοῦσες (λείπει ἡ ἀριστερὴ ἄκρη μὲ τὴν ἑνατὴ). Φτερωτοὶ «Ἐρωτιδεῖς» κάτω ἀπὸ τὸ τραπέζι ἐτοιμάζουν τὰ ἀπαραίτητα γιὰ τὴν εὐωχία, ἄλλες παρόμοιες μορφές πετοῦν πάνω στὰ δέντρα καὶ τοποθετοῦν τὴ σκηνὴ στὰ Ἡλύσια πεδία.

Περισσότερο συζητήσιμη εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ ἀναγλύφου. Μποροῦμε σήμερα νὰ προχωρήσουμε πέρα ἀπὸ τὴ χρονολόγησι τοῦ Σβορώνου. Ὅχι στὴν ἀρχή, ἀλλὰ στὰ προχωρημένα αὐτοκρατορικὰ χρόνια φέρνει ἡ ἄφθονη χρῆσι τρυπάνου στὰ περιγράμματα τῶν φύλλων καὶ τῶν καρπῶν, οἱ κοφτερά τονισμένες πτυχές τῶν ἱματίων, καθὼς καὶ τοῦ ὑφάσματος πὺ πέφτει μπροστὰ ἀπὸ τὴν κλίνη.

Ὅλα τοῦτα ἀνακαλοῦν ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης κτίσματα τῆς ἐποχῆς τοῦ Σεπτιμίου Σεβήρου: τὰ ἀνάγλυφα ἀπὸ τὸ τετράπυλο τῆς Leptis Magna, ἀλλὰ καὶ τὸ τόξο τοῦ Σεβήρου στὸ Forum τῆς Ρώμης<sup>26</sup>.

Ἀπὸ ἐπίδρασι κάποιου ἐλληνιστικοῦ ἀρχετύπου μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθῆ ἡ ραδινότητα τῶν Μουσῶν, καθὼς καὶ ἡ στροφὴ μερικῶν ἀπ’ αὐτές· κοινὴ ὡστόσο μὲ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Σεβήρου εἶναι ἡ ἐπιπεδικὴ διάταξι καὶ ἡ ἔλλειψι τονισμοῦ τοῦ βάθους. Ἐχει τὴν ἀρχὴ τῆς στὰ ἀνάγλυφα τῆς κολόνας τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου, πὺ τὰ χαρακτηρίζει—ὅπως καὶ τὰ ἄλλα ὅσα ἀναφέραμε—ἡ ἱμπρεσσιονιστικὴ τεχνικὴ<sup>27</sup>.

Παρ’ ὅλη τὴ συντηρητικότητι τῶν Ἀθηναίων καλλιτεχνῶν μπροστὰ στὰ νέα ρεύματα, μιὰ κάποια μόνιμη δέσμευσή τους ἀπὸ τὸ κλασσικιστικὸ ἰδανικὸ, δὲν θὰ ἦταν

23. Boyancé, *Culte des Muses* 305. Πρβλ. Wilamowitz, *Arist. und Athen* II, 406 κ.έ. *Anthol. Lyr.* I, 101. Jaeger, *Aristoteles* 118. *Paideia* I, 37.

24. R. Böhringer, *Freundesgabe* 397 κ.έ. Πρβλ. Roscher, *ML*. I<sup>1</sup>, στὴ λ. *Hyperborer*, 2816: “Zur Reigentanz der Jungfrauen ertönen Leier und Flöte; goldene Lorbeerzweige im Haar (δάφνα χρυσέα κόμας ἀναδήσαντες) sitzen beim fröhlichen Festmahle”.

25. *Arch. Zeit.* 29 (1872), 81 κ.έ., πίν. 49. Sybel 99, ἄρ. 458. *J.H.S.* V (1884), 138 (P. Gardner). Βλ. παρακάτω σημ. 30.

26. *Leptis Magna*: Technau, *Röm. Kunst* 247 κ.έ., εἰκ. 201. Bartoccini, *Leptis Magna* εἰκ. 2-3. Σεβήρου τόξο: Technau ὁ.π. εἰκ. 201. Curtius - Nawrath, *Rom*, εἰκ. 25 - 6.

27. Μ. Αὐρηλίου κολόνα: Curtius - Nawrath 55, εἰκ. 143. *R.M.* 52 (1937), 261 (Fuhrmann). Wegner *J.d.I.* 46 (1931), 61 κ.έ.

σωστό να άνεβοϋμε ως τὰ χρόνια τοϋ αϋτοκράτορα τούτου γιά τὸ ἀνάγλυφο τοϋ Ἐθνικοϋ Μουσειοϋ, τὰ τέλη τοϋ 2ου αἰώνα μένουν ἡ πιθανώτερη χρονολόγησι.

Ἐπίδραση ἀπὸ ἑλληνιστικὰ πρότυπα μαρτυροϋν, εἶδαμε, ἡ ραδινότητα καὶ τὸ ψηλὸ ζώσιμο τῶν καθιστῶν γυναικῶν, ἀκόμη καὶ ἡ στροφή μερικῶν πρὸς τὰ μέσα· ὁ τύπος εἶχε ὡστόσο δημιουργηθῆ παλαιότερα.

Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι παρόμοια ἐστίασι συναντοϋμε σ' ἕναν ἐρυθρόμορφο κρατήρα τῆς Νεαπόλεως, γνωστὸν ἀπὸ τὸ λαμπρὸ σχέδιο τοϋ Reichhold καὶ ἀπὸ τὶς συζητήσεις πού ἀναψε τὸ θέμα τοὔ<sup>28</sup>. Παρ' ὄλο τὸν ζωηρὰ χρωματισμένο ἐρωτικὸ χαρακτήρα τῆς ἡ κατενώπιο παράστασι τῶν μορφῶν, ἡ γύμνια τοὔ ἀπάνω σώματος, πού δίνει τὴν ἐντύπωσι ἀφρωισμοϋ, ὁ Ἐρωτιδέας πού παίζει μὲ τὸ πουλί, τέλος ἡ μακριά, ἀπεραντὴ τράπεζα, ὅλα μαζί καθὼς καὶ ἡ παράστασι τῶν μορφῶν κατενώπιο, ἔχουν ἕνα χαρακτήρα ὑπερβατικὸ, πού ὑποβάλλεται διακριτικὰ<sup>29</sup>.

Ὁ Conze, ἐρμηνεύοντας τὴν ἀνδρική μορφή τοὔ ἀναγλύφου τοὔ Ἐθνικοϋ Μουσειοϋ ὡς τὸν νεκρὸ πού συνεστιάζεται στὰ Ἡλύσια μὲ τὸν Ἡρακλῆ καὶ μὲ τὶς Μοῦσαι, πλησίασε περισσότερο τὴν ἀλήθεια, παρὰ ὁ Σβορώνος πού κυριαρχημένος ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμό του — τὸν ὄχι ἀδικαιολόγητο — γιά τὴ σπάνια σκηνή, ἐσχέτισε τὸν ἄνδρα τοὔτο μὲ τὸν θεϊκὸ τὸν «πλατύστερνο» Πλάτωνα καὶ ἐταύτισε τὰ δέντρα μὲ τὸ ἄλσος τῆς Ἀκαδημίας<sup>30</sup>.

Καμιὰ πληροφορία γιά τὸν τόπο ὅπου βρέθηκε τὸ ἀνάγλυφο δὲν προσφέρει ὡστόσο τὸ εὑρετήριο τοὔ Ἐθνικοϋ Μουσειοϋ (παρὰ μόνο ὅτι βρέθηκε κάπου κοντὰ στὴν Ἀθήνα), οὔτε ἄλλες σχετικὲς μαρτυρίες ἐσώθηκαν. Οἱ Μοῦσαι πού παρασταῖνται εἶναι πολὺ καλὰ νοητές, ὅπως ἐτόνισε καὶ ὁ Fr. Cumont, στὰ Ἡλύσια, ὅπου συντροφεύουν τοὺς ἀφρωισμένους. Ἡ μόνη ἀντίρρηση γιά τὴν ταύτισι τῶν γυναικῶν τοὔ κρατήρα μὲ τὶς Μοῦσαι εἶναι ὅτι καμιὰ ἀπ' ὄσες σώζονται δὲν κρατεῖ μουσικὸ ὄργανο ἢ κύλινδρο, ὅπως στὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα, κατὰ κανόνα δὲ στίς μαρμάρινες σαρκοφάγους τοὔ 2ου αἰώνα μ.Χ.

Μιὰ ἄλλη εἰκασία στὴν ὁποία θὰ μπορούσαμε νὰ καταφύγουμε, ὅτι οἱ γυναῖκες μὲ τὰ στεφάνια εἶναι Ὑπερβόρειες, μένει ξεκρέμαστη καὶ ἀναπόδεικτη ἀπὸ τὴ μοναδικότητα τοὔ θέματος, ἂν καὶ δὲν εἶναι ὡστόσο δυνατὸ νὰ ἀποκλεισθῆ<sup>31</sup>.

Τέτοιες εἰκόνες σὰν τοὔ κρατήρα τῆς Ἐρμιόνης, κυρίως χάρι στὴν ὑπερβατικὴ ἔννοια πού τὶς σκέπει, ἔζησαν καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ παράδοσι· μεταφυτεύτηκαν μὲ ἄλλο νόημα στὴ νέα θρησκεία, ὅπως τὸ μαρτυρεῖ, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, ἡ παράστασι στὸ ὑπόγειο κοντὰ στὴν Κατακόμβη τοὔ Πρετεζτάτου. Πίσω ἀπὸ ἕνα εἶδος χαμηλοὔ τραπεζιοὔ γεμάτου μὲ φαγητὰ κάθονται ὄσοι ἀξιώθηκαν μιὰ ζωὴ εὐδαιμονίας<sup>32</sup>.

28. FR. πίν. 173 καὶ III<sup>2</sup>, 337 κ.έ. (Scheffold). Τοὔ ἰδίου UKV<sup>2</sup> ἀρ. 108. Metzger, Répr. 363, ἀρ. 41, πίν. 48.

29. Ἀντίθετα ὁ Metzger, ὁ. π. 363: "Peu de peintures évoquent avec autant de bonheur l'atmosphère si particulière des banquets athéniens".

30. Τὸ Ἐθν. Μουσ. πίν. 92, 565, ἀρ. 216 (ὅπου ὄλη ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία). Καστριώτης, Γλυπτὰ 278. Roscher, ML. στὴ λ. *Heros*, 2542 καὶ 2290. Cumont, Symb. funér. 292. Γιά τὰ νεκροδείπνα βλ. τὸ κλασσικὸ ἄρθρο τοὔ Κ. Ρωμαίου, AM. 39 (1914), 189 κ.έ. καὶ τελευταῖα Hausmann, Gr. Weihreliefs 25 κ.έ. Πελοποννησιακά I (1956), 253 (Μ. Ἀνδρόνικος).

31. Ὑπερβόρειες παρθένες: Ἡρόδ. IV, 33 - 35. Gallet de Santerre, Délos primitive et archaïque 168 κ.έ. Tréheux, Studies Robinson II, 758 κ.έ.

32. Cumont, Lux perpetua 256 - 7, εἰκ. 7. Τὶς δυσκολίες γιά τὴ σχέση τῶν Ἡλυσίων μὲ τὸν χριστιανικὸ Παράδεισο ὑπερτιμᾶει κάπως ὁ Langlotz, ὁ.π. 405. Ὁ ἴδιος ἐπρόσεξε ὡστόσο (σ.413) τὴν παράστα-

Ἄσυνήθιστη στήν πλαστική ἢ παράσταση τοῦ ἀναγλύφου θά ἦταν συχνότερη σέ ζωγραφιστά μνημεῖα μέ ταφικό προορισμό. Τέτοια θά ἐφτέρωσαν τή φαντασία τοῦ γλύπτη, ὅταν ἀποφάσισε νά σμιλέψη στό ἀνάγλυφο τὸ ἀσυνήθιστο θέμα. Ἐάν συνδυάσουμε μέ αὐτὸ τὴν παράσταση στὸν κρατήρα τῆς Νεάπολης, καθὼς καὶ ἓνα πλῆθος ἔργων τῆς τορευτικῆς μέ ὑπερβατικὴν ἔννοια (ἀνάγλυφα στὶς χάλκινες ὑδρίες) θά συμπεράνουμε ὅτι ἡ στροφὴ στὸν νεκρικό συμβολισμό πού κυριάρχησε στὶς σαρκοφάγους τῶν αὐτοκρατορικῶν χρόνων, ἂν καὶ ἔχει τὶς ρίζες της στὸν 5ον αἰῶνα κιόλας, ἐφούντωσε περισσότερο στήν πλατωνικὴν Ἀθήνα.

Τὴν ὑπόθεση ὅτι ἰταλιωτικὰ μνημεῖα μέ τέτοιες παραστάσεις μπορεῖ νά ἔσκησαν ἐπίδραση στήν ἀθηναϊκὴ τέχνη φαίνεται νά τὴ στηρίζουν μερικοὶ παλαιότεροι τοκρικοὶ πίνακες μέ παράσταση τῶν Ἡλυσίων πεδίων καὶ θά ἔκλινε κανεὶς νά πιστέψῃ ὅτι μεταφωτεύτηκαν στήν Ἀττικὴ ἀπὸ τὸ θρησκευτικὸ κλίμα τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας, πού εὐνοοῦσε παρόμοια θέματα<sup>33</sup>.

Ὅμως κάθε ἄλλο παρὰ βέβαιη εἶναι ἡ ἔλλειψη παρόμοιων παραστάσεων στὰ σύγχρονα ἀττικά ἀγγεῖα, προβάλλει μάλιστα ἀντίθετα ἢ ὑποψία μήπως οἱ τόσο συχνὲς σκηνὲς «καρπολογίας» στὰ ταπεινὰ μελανόμορφα λυκῆθια τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰῶνα θά ἔπρεπε νά τοποθετοῦνται στὰ Ἡλύσια καὶ ὄχι στοὺς ἀθηναϊκοὺς κήπους. Εἶναι βέβαιο ὅτι «ξέρουμε λίγα γιὰ τὴ λαϊκὴ θρησκεία τῶν χωρικῶν καὶ τῶν μετοίκων πού, ὅπως πληροφοροῦν οἱ ἐπιγραφές, αἰσθάνονταν περισσότερο δεμένοι μέ τοὺς θεοὺς τῆς βλάστησης καὶ τοῦ θανάτου»<sup>34</sup>· εἶναι ἀκόμη ἀλήθεια ὅτι μένει νά ἀναθεωρηθῇ μέ νέο πνεῦμα ἡ ἐξέταση τοῦ περιεχομένου τῶν ἀγγείων τουλάχιστο γιὰ ὀρισμένες ἐποχές<sup>35</sup>.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου αἰῶνα τοποθετεῖ ὁ P. Devambez, ἀπ' ἀφορμὴ τῆς διάδοσης τοῦ θέματος τῶν Ἀμαζονομαχιῶν, τὴ στροφὴ πρὸς τὴ χρῆση παλαιῶν θεμάτων μ' ἓναν νέο συμβολισμό, πού τὸν σκέπει ὁ πέπλος τοῦ θανάτου<sup>36</sup>. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τολμοῦμε τώρα νά συμπεράνουμε ὅτι παρόμοιες ἔννοιες κλείνουν ἄλλα θέματα παλαιά,

ση τοῦ Συμποσίου τῶν Μακάρων στήν ἐλληνιστικὴ τοιχογραφία τοῦ Καζανλάκ: Vassil Micoff. *Le tombeau antique de Kasanlak*, πίν. 6-22. Τὴν ἐπιβίωση τοῦ θέματος ἕως τὴν ὕστατη ἀρχαιότητα μαρτυροῦν, ἀνάμεσα σέ ἄλλα μνημεῖα, καὶ τὰ μωσαϊκὰ τῆς Piazza Armerina. Ὅπως στὸν κρατήρα τῆς Ἐρμιόνης γυναῖκες κρατοῦν καὶ ἐκεῖ στεφάνια: Gentili, *La villa imperiale di P. Armerina*. Βλ. καὶ B. Neutsch, R.M. 60 - 61 (1953 - 54) 69 κ.έ. καὶ πίν. 22, 2. Γιὰ τὰ Ἡλύσια καὶ τὸν Παράδεισο ἀρκετὰ χρῆσιμα στοιχεῖα περιέχει καὶ τὸ παλαιὸ ἄρθρο τοῦ Dütschke, *Ravenatische Studien* 136 κ.έ.

33. Neutsch, ὁ. π. 62 κ.έ.

34. Langlotz, ὁ. π. 414.

35. Σκηνὲς καρπολογίας: ἐρυθρόμορφος κρατήρ Ν. Ἰόρκης (βλ. σημ. 48). Neutsch, ὁ. π. 74, σημ. 48 καὶ πίν. 22, 2. Ὑδρία τοῦ ζωγράφου τοῦ Περσέως στὸ Schloss Fasanerie, CV. πίν. 29,4. Neutsch ὁ. π. 74, σημ. 46. Λευκὴ κύλιξ τοῦ Σωτάδη στὸ Βρεταν. Μουσεῖο. Neutsch ὁ. π. πίν. 21. ARV<sup>2</sup> 450. Ἀπὸ τὰ παλαιότερα παραδείγματα ἡ ὑδρία τοῦ Μονάχου AJA 58 (1954), 188 κ.έ., πίν. 29 (Beazley). Δίπλα στήν παράσταση τῆς κύλικος τοῦ Σωτάδη ἀξίζει νά σταθῇ γιὰ τὴν ποιότητά της μιὰ ἐξοχή, ἀνάγλυφον τούτη, σ' ἓνα τετράγωνο βᾶθρο (μαρμάρινος ληκόθου ;), ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἀποκτήματα τοῦ Ἐθν. Μουσείου (Ἄρ. Εὔρ. 4502. Βρέθηκε στήν Ἀθήνα, Μοσχάτο). Μιὰ νέα γυναίκα δέχεται στὸν κόρφο της τὰ μῆλα πού καρπολογεῖ ἀπὸ ἓνα δέντρο ὁ σύντροφός της. Στὶς στενὲς πλευρὲς τοῦ μνημείου εἶναι ἀριστερὰ ὁ Ἐρμῆς Ψυχοπομπός, δεξιὰ ἓνας ἱερέας μέ ποδῆρη χιτῶνα καὶ μέ παχιά, γρυπὴ μύτη κρατεῖ στὸ κατεβασμένο χέρι τὴ μάχαιρα τῶν θυσίων. Γύρω στὰ 410 π.Χ. εἶναι ἡ πιθανὴ χρονολόγησις τοῦ μνημείου. Ἡ τοποθέτησις τῆς σκηνῆς στὰ Ἡλύσια πεδία δὲν δέχεται ἀμφισβήτησις· κάποιον ζωγραφικὸ πρότυπο ὑποβάλλει ἡ παρουσία τοῦ δέντρου.

36. Bas - relief de Téos, 30 κ.έ. Πρβλ. σχετικὰ καὶ Schefold, UKV. 146 κ.έ., 154 κ.έ.



άλλα πρωτόφαντα σὲ ἐπιτύμβια μνημεῖα ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα, ὅπως εἶναι οἱ γρύπες οἱ γνῶριμοὶ ἀπὸ τοὺς ἀρχαῖκοὺς χάλκινους λέβητες.

Καθὼς ὑψώνονται τῶρα μὲ τοὺς ἀγκαθωτοὺς λαιμούς τοὺς πάνω στὶς μαρμάρινες κάλπες, δὲν εἶναι μόνο διακοσμητικοί, στερημένοι ἀπὸ βαθύτερο νόημα, ὅπως οὔτε τὰ συμπλεκόμενα τραγιά ἢ ἄλλα ζῶα ποὺ εἰσβάλλουν στὶς ἐπιτύμβιες στήλες καὶ γίνονται κοινὸ θέμα στὸν 4ον αἰῶνα—ἀπὸ ἐπίδραση ἀνατολικοῖωνικῆ, πιστεύει ὁ Luschey<sup>37</sup>.

Ἀπορροφημένος ὁ Mercklin, ἀπὸ τὴ συγκέντρωση καὶ τὴν τεχνοῖστορικὴ κατάταξη τῶν μαρμαρίνων καλπῶν μὲ προτομὲς γρυπῶν γύρω τοὺς, ἦταν φυσικὸ (καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ του) νὰ μὴ σταθῆ στὴν ἐρμηνεία τοὺς<sup>38</sup>.

Ἡ ὠραιότερη ἀπ' ὅλες, παλαιότερο ἀπόκτημα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, μόλις τῶρα στήθηκε γιὰ πρώτη φορά, ὅπως ἦταν στὴν ἀρχαιότητα, στὴν αἴθουσα ἐπιτυμβίων τοῦ 4ου αἰῶνα (Πί ν. 10).

Χωρισμένη ἀκόμη σὲ δύο μέρη, τὸ φυλλωτὸ κίονα καὶ τὴν κάλπη, τὴ δημοσίευσε ὁ Mercklin, ποὺ ὁμως ἀναγνώρισε ὅτι ἀποτελοῦσαν ἓνα μνημεῖο καὶ τὰ δύο αὐτὰ τμήματα<sup>39</sup>. Στὴ νέα μορφή του ὑψώνεται τῶρα τοῦτο μὲ ὄλο τὸ μεγαλεῖο του.

Ἡ στρογγυλὴ κάλπη, συμπαγῆς, βαριά, ραβδωτῆ, στέκεται πάνω στὸν κίονα. Θαυμαστὴ ἐπίνοια εἶναι τὰ φύλλα τῆς ἄκανθας ποὺ ζώνουν κάτω τὸν κίονα. Ἀπ' αὐτὰ φυτρώνουν οἱ καυλοὶ γιὰ τὰ τρία ἀνθέμια. Ἡ ἀναγλυφικὴ ἔξαρση γίνεται προοδευτικὰ πρὸς τὰ ἐπάνω, ὄχι χωρὶς ἐναλλαγές. Τὰ φύλλα τῆς ἄκανθας, πρὸςτυπα κάτω, τρυφερά, ἀνεμίζοντα ἐπάνω· οἱ καυλοὶ τῶν ἀνθεμίων ἔχουν ἔντονη φωτοσκίαση, ἐνῶ τὰ λυγρὰ φύλλα τοὺς μὲ μετάλλινη σκληρότητα κλίνουν, καθὼς ἀνεβαίνουν, ὄλο καὶ περισσότερο πρὸς τὰ ἔξω.

Παρ' ὅλα ταῦτα ἡ χρονολόγησι τοῦ Mercklin στὰ τελευταῖα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν ἀπαγορευτικὸ νόμο τοῦ Δημητρίου Φαληρέως (307 π.Χ.) φαίνεται χαμηλὴ. Δὲ βλέπουμε ἀκόμη στὸ μνημεῖο τοῦτο τὴ φυτικὴν ἔκστασι καὶ τὴ φυγὴ πρὸς τὰ ἄνω τῶν τελευταίων ἀνθεμωτῶν ἀκρωτηρίων τοῦ 4ου αἰῶνα. Λεῖπει ἡ διάλυσι τῆς πλαστικότητος ποὺ προδίδει ἔντονη αἴσθησι ζωγραφικῆ<sup>40</sup>. Στὸ κιονόκρανο τῆς ὁδοῦ Ἀχαρνῶν, παρ' ὄλο τὸ ἀνεμίσμα, κανένα στοιχεῖο δὲν ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὴ λογικὴ σύνταξι. Σὰν λιβανωτὸς ἀνεβαίνει τὸ φύλλωμα ἀπαλὰ πρὸς τὰ ἐπάνω, ὄχι σὰν γοερὴ κραυγὴ. Ἀμέσως ὕστερα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰῶνα φαίνεται ἡ πιθανώτερη χρονολόγησι του.

Στὴ νέα του ἀποκατάστασι προστέθηκαν ἀπὸ γύψο τέσσερες γρύπες· τοὺς ἐπιβάλλουν ὄχι μόνον τὰ ὑπόλοιπα ἀπὸ τὸ μολύβι ποὺ χρησίμευε γιὰ τὴ σύνδεσι τοὺς πάνω

37. Schweitzer, Beitr. 243 κ.έ. Τὸ θέμα τῶν τραγιῶν εἶναι ὡστόσο παλαιότατο, ἑλλαδικὸ καὶ ἀττικὸ, ὅπως μαρτυροῦν τὰ πρωτοκορινθιακὰ ἀγγεῖα καὶ ἡ λεκάνη τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέσσου (Σ. Καρούζου, Ἀγγεῖα Ἀναγυροῦντος, πίν. 62 - 63). Στὸν 4ον αἰῶνα ὑπῆρχαν χωρὶς ἄλλο ἀκόμη ὄρθια πολλὰ ἀρχαῖκα ἔργα μὲ τέτοιες παραστάσεις. Ἄλλο εἶναι τὸ ζήτημα ἂν, ἀπὸ τὰ τέλη κίολας τοῦ 5ου αἰῶνα, «ζῶδια» καὶ διακοσμήσεις ἀπὸ ὑφάσματα καὶ τάπητες τῆς Ἀνατολῆς ἀρχίζουσιν νὰ κατακλύζουσιν τὴν τέχνη, χωρὶς ἄλλο καὶ τὴν ἑλληνικὴν ὑφαντικὴν, ὅπως μαρτυροῦν τὰ μωσαϊκὰ καὶ τὰ ἀγγεῖα: V. Lorentz, Βαρβάρων ὑφάσματα, R.M. 52 (1937), 165 κ.έ., 216 κ.έ. Γιὰ τὰ ἀντιθετικὰ κριτήρια βλ. Th. Kraus, AM. 69/70 (1954/55), 101 κ.έ. καὶ ἰδίως σ. 122.

38. AM. 51 (1924) 98 κ.έ., Beil. I - III.

39. Ἐκεῖ σ. 100, 108 κ.έ. καὶ Beil. III, 3 - 4. Ἄρ. Εὐρ. 3619 - 3620. Οἱ γρύπες ποὺ δὲν βρέθηκαν, συμπληρώθηκαν καὶ κολλήθηκαν στὶς θέσεις τοὺς στὰ σημεῖα ὅπου σώζονται ἴχνη μολύβδινων συνδέσμων, μὲ ἐπιμέλεια καὶ τέχνη ἀπὸ τοὺς γλύπτες τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Νικ. Περαντινὸ καὶ Στέλιο Τριάντη.

40. Ἀνθέμια τῶν τελευταίων ἀττικῶν στηλῶν τοῦ 4ου αἰῶνα: Moebius, Orn. σ. 43 καὶ πίν. 29.

στό σῶμα τοῦ ἀγγείου, ἀλλὰ καί ἡ μαρτυρία ἄλλων μαρμαρίνων ἀγγείων, ὅπου ἐσώθηκαν<sup>41</sup>.

Μετὰ τὴν ἐμπειρία πού ἔχουμε ἀποκτήσει γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τῶν πνευμάτων στὰ χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου, μποροῦμε τώρα νὰ προχωρήσουμε μὲ περισσότερη βεβαιότητα πρὸς τὴν εἰκασία πού μόνο ὑποδέχθηκε ὁ Mercklin: ὅτι ἕως τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου ὁ γρῦψ ἀνήκει στὸ συμβολισμὸ τῆς ἀθανασίας<sup>42</sup>. Προχωρώντας μακρύτερα θυμίζουμε τὴ σχέση του μὲ τοὺς Ὑπερβορείους. Σὲ γρύπα ἱππεύει ὁ Ἄπολλων σ' ἓνα ἐρυθρόμορφο ἀττικὸ ἀγγεῖο τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰ., ἔτοιμος γιὰ τὸ χρονιάτικο ταξίδι του στὴ μακρινὴ ἐκείνη χώρα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἔχει σωστά τονιστῆ γιὰ τὶς ρωμαϊκὲς σαρκοφάγους ὅτι ἡ παρουσία τῶν γρυπῶν συνδέεται μὲ τὰ νησιὰ τῶν Μακάρων<sup>43</sup>. Δὲν εἶναι παρά ἡ ἱερογλυφικὴ διατύπωση μιᾶς ἐλπίδας πού κυρίεψε τὰ πνεύματα ἀπὸ τὸν 4ον αἰῶνα, ὅπως μαρτυρεῖ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κάλπες καὶ μία ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Βρετ. Μουσείου: Γρύπες πλαισιώνουν φυτὸ μὲ ἔλικες, πάνω ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑψώνεται λουτροφόρος<sup>44</sup>.

Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν κάλπη μας, τὸ ἄφθονο φύλλωμα κάτω, οἱ γρύπες ἀπάνω, καθὼς ὑψώνονταν στὸν τάφο, δὲν μποροῦν νὰ εἶναι ἀπλὰ διακοσμητικὰ θέματα. Ὑποδηλώνουν κατιτὶ πού δὲν τὸ συλλαβαίνουμε σ' ὄλο τὸ κρυφὸ νόημά του, πού ὅμως συνδέεται μὲ τὴν ἰδέα κάποιας ἀνάστασης καὶ τῆς ἐπιβίωσης στοὺς τόπους τῶν Ὑπερβορείων-Μακάρων, ἐκεῖ ὅπου μᾶς φέρνει καὶ ἡ ζωγραφιὰ τοῦ κρατήρα ἀπὸ τὴν Ἑρμιόνη.

Μπορεῖ νὰ ἐφούντωσαν φανερότερα οἱ ἐλπίδες αὐτὲς στὸν 4ον αἰῶνα, ἰδιαίτερα ὕστερ' ἀπὸ τὴ Σικελικὴ καταστροφὴ· δὲ γίνεται ζήτημα ὅτι εἶχαν ρίζες παλαιότερες, ἐκφρασμένες δισταχτικά, μ' ἓνα συμβολισμὸ σχεδὸν ἀνομολόγητο. Ὅλα τοῦτα μαζί κάνουν ἀπαράδεκτη τὴν πρόληψη τῆ ριζωμένη ἀκόμη σὲ μερικούς, ὅτι τὰ ἀττικά ἀγγεῖα εἶχαν μόνο τὸν πρακτικὸ σκοπὸ νὰ ὑπηρετοῦν τὴν καθημερινὴ ζωὴ, κυρίως τὰ συμπόσια. Εἶναι εὐκόλο νὰ ἀντιτάξῃ κανεὶς σ' αὐτό, μαζί μὲ τὸν Langlotz, ὅτι σχεδὸν ὅλα τὰ ἀγγεῖα τῶν Μουσειῶν, μὲ λίγες ἐξαιρέσεις, προέρχονται ἀπὸ τάφους, ἓνα δὲ μεγάλο ποσοστὸ ἀπ' αὐτὰ ἐκτελέστηκαν, παραγγέλθηκαν ἢ ἀγοράστηκαν μὲ τὸν προορισμὸ νὰ εἶναι ἐντάφια<sup>45</sup>.

Δὲν ἦταν ὥστόσο σ' ὅλες τὶς ἐποχὲς εὐνοϊκὴ ἡ διάθεση γιὰ ἐκλογή παραστάσεων μὲ ξεχωριστὸ νόημα οὔτε τὸ σκέπασμα μ' ἓναν πέπλον ὑπερβατικὸ τῶν θεμάτων, πού φαινομενικά ἦταν ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ ἢ ἀπὸ τοὺς μύθους. Ἀπὸ τὸ σημεῖο ὅμως αὐτὸ ὡς τὴν κατηγορηματικὴν ἄρνηση κάθε συμβολισμοῦ ὑπάρχει ἀπόσταση καὶ σήμερα, πού ἔχουμε ἀσκηθῆ νὰ διακρίνουμε τί κρύβεται πίσω ἀπὸ τὶς παραστάσεις, τώρα πού πλησιάζουμε περισσότερο τὸ νόημά τους, δὲ θὰ βρεθοῦν πολλοὶ νὰ ἐπικροτήσουν τὴ γενίκευση τοῦ Schauenburg, τῆ γεμάτη ἄρνηση, ἂν καὶ ἀπαλλάσσει ἀπὸ

41. Mercklin, ὁ.π. 108 κ.έ.

42. Ὁ.π. 114.

43. Ἀγγεῖα μὲ Ἄπολλωνα σὲ γρύπα: Οἶνοχόη Βρεταν. Μουσείου Metzger, Répr. πίν. 24,4. R.M. 54 (1939) 74, σημ. 6 καὶ πίν. 17 (Götze). Beazley ARV<sup>2</sup> 1348. Βερολίνου κρατήρ F. 2641. Elite Cér. 2,5. Götze ὁ.π. 73, εἰκ. 4. Beazley ARV<sup>2</sup> 1156. Γιὰ τὶς σαρκοφάγους βλ. K. Lehmann καὶ F. Olsen, Dionysiac Sarcophagi in Baltimore 45 κ.έ. Μιὰ ἐξοχή σαρκοφάγος τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου αἰῶνα μ.Χ. πού βρέθηκε τελευταῖα στὸ χῶρο τῆς Ἀκαδημίας Πλάτωνος στολιζέται, ἀνάμεσα σὲ ἄλλες συμβολικὲς παραστάσεις, καὶ μὲ γρύπες.

44. JHS. 36 (1916), 72, εἰκ. 4 (A. H. Smith).

45. R. Böhringer Freudesgabe 401 κ.έ.

τήν προσπάθεια για μιὰ Einfüllung στο μαγικό κόσμο τῶν ἀττικῶν ἀγγείων<sup>46</sup>.

Θὰ ἦταν τοῦτο ἰδιαίτερα ἐπιζήμιο, ὅταν ἐρμηνεύουμε ζωγραφιές ἀττικῶν ἀγγείων τοῦ 4ου αἰῶνα. Μέσα στήν Ἀθήνα αὐτή, τήν τόσο εὐγενισμένη, ἀρνήθηκαν οἱ καλλιτέχνες νὰ ἐκφράσουν ὡμὰ νεκρικές ἰδέες· προτιμοῦσαν, σάν τοὺς γλύπτες τῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν, νὰ τίς ὑποδηλώνουν. Ἄν στίς τελευταῖες καταντάει συχνά σχεδὸν ἄσκοπο νὰ προσπαθοῦμε νὰ μαντεύσουμε ποιό ἢ ποιά ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα ποὺ παρασταίνονται εἶναι ὁ νεκρὸς ἢ ἡ νεκρή, ἀφορμὴ τούτου εἶναι ἡ διάχυτη, ἀλλ' ἀπροσδιόριστη, ἀπαλὰ μόνο ἐκφρασμένη περιπλάνηση τῆς ἰδέας τοῦ θανάτου.

Ἄπὸ τὸ ἴδιο πνεῦμα κινήμενοι ἐμίσησαν οἱ κλασσικοὶ ζωγράφοι τὴν ὁμότητα τῶν σκηνῶν πρόθεσης τοῦ νεκροῦ, ποὺ εἶναι κοινές στίς μελανόμορφες καὶ στίς ἐρυθρόμορφες λουτροφόρους ὡς τὰ τέλη τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ. Προτίμησαν τὴν ὁμορφιά τῶν σκηνῶν λουτροφορίας ἢ γάμου, ὅπως βλέπουμε ἰδιαίτερα στίς λουτροφόρους τίς ζωγραφισμένες ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου τοῦ λουτροῦ<sup>47</sup>.

Κληρονόμοι τῆς ἴδιας αἰσθησης οἱ καλλιτέχνες τῆς δεύτερης κλασσικῆς ἐποχῆς, τοῦ 4ου αἰῶνα, παραιτήθηκαν καὶ ἀπὸ ἓνα ἄλλο παλαιότερο θέμα, ἀπὸ τίς σκηνές τῆς Νέκυιας. Δὲν πρέπει νὰ περιμένουμε ὅτι θὰ ἀνακαλυφθοῦν κάποτε ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἰῶνα μὲ παραστάσεις τοῦ κάτω κόσμου, ἀνάλογες μὲ τὸν «κρατήρα τῆς Νέκυιας» στὴ Νέα Ὑόρκη, ποὺ ζωγραφήθηκε γύρω στὰ 470 π.Χ.<sup>48</sup>

Ἄντι γιὰ τ' ἄραχλα σκοτάδια τοῦ Ἄδη ἢ φαντασία τῶν Ἀθηναίων, τῶν θρεμμένων μὲ τὴν ποίηση τῶν τραγικῶν, ἢ ἀνάγκη τῆς φυγῆς, ἐνωμένη μὲ τὴν ἀναζήτηση ἑνὸς μακρινοῦ ὄνειρου ἔφεραν πρὸς τοὺς αἰθέριους κόσμους τῶν Ἑσπερίδων καὶ τῶν Ἥλυσίων πεδίων, ἀντι γιὰ τὰ θολερὰ νερά τοῦ Ἀχέροντα, πρὸς τοὺς ἀνθισμένους τόπους ποὺ δροσίζονται ἀπὸ τίς αὖρες τοῦ Ὠκεανοῦ.

Ὅπως σὲ ἄλλες παρόμοιες παραστάσεις, ὅταν μιὰ ζωγραφιά ξεπερνάει τὴν ἐφευρετικὴν ἱκανότητα ἑνὸς ἀγγειογράφου, ἐπιβάλλεται καὶ ἐδῶ νὰ ἀναζητήσουμε σὲ ποιό εἶδος μνημειακῆς τέχνης ἀνήκει τὸ ἀρχέτυπο ποὺ παρακίνησε τὸν ζωγράφο τοῦ κρατήρα τῆς Ἑρμιόνης.

Πρῶτα πρῶτα φαίνεται βέβαιο ὅτι μιὰ τέτοια «Νέκυια» δὲν μπορεῖ νὰ ἐκόσμησε ἄλλο παρά ἓνα νεκρικό μνημεῖο καὶ μάλιστα ζωγραφιστό. Ἐπειτα εἶναι ἀμφίβολο, ἀκόμη καὶ γιὰ τὸν 4ον αἰῶνα, ὅτι τὸ ἔργο ἐκεῖνο, μὲ τὴν πολύμορφη σύνθεση, θὰ ἀποτελοῦσε μέρος ἑνὸς τάφου οἰκογενειακοῦ. Μόνο κάπου στὰ κρατικά μνήματα, στὸ Πολυάνδριο, σάν διακόσμηση ἑνὸς Ἡρώου ποὺ ἴδρυσε ἡ Πόλις ἢ σάν τοιχογραφία σὲ κάποιο κρατικό κτήριο μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε τὸ ἀρχέτυπο.

Ποιό γεγονός στάθηκε ἡ ἀφορμὴ του θὰ ἦταν παράτολμο νὰ τὸ ὑποθέσουμε. Ἡ παρουσία ὡστόσο τῶν δύο ἄωρων νέων, ποὺ θὰ ἀποτελοῦσαν πιθανώτατα μόνο τὴν ἀρχὴ μιᾶς πομπῆς, φέρνει στήν ὑπόθεση ὅτι ἡ ζωγραφιά θὰ ἀναφερόταν σὲ κάποια μάχη ὅπου θὰ χάθηκε ἓνα μέρος ἀπὸ τὴ νεότητα τῆς Ἀθήνας.

Καλύτερα νοητὴ εἶναι ἡ Νέκυια ἐκεῖνη, ἢ ἐξαῦλωμένη, σάν ζωγραφιστὸς Θρῆνος γιὰ τὴν ἄτυχη ἐκστρατεία τῆς Σικελίας, σάν ἓνα μνημόσυνο τῆς Πόλεως γιὰ τοὺς ἀδικοχάμενους. Ἀκριβῶς στὰ χρόνια τῆς δεύτερης Ἀθηναϊκῆς συμμαχίας (377 π.Χ.), ὅταν ἀν-

46. Ant. Kunst 5 (1962), 63. JdI. 73 (1958), 52 κ.ἔ.

47. ARV<sup>2</sup> 1127. BCH. 54 (1930), πίν. 24 (Haspels) Zevi, Scene di gineceo, 353.

48. Richter καὶ Hall ἄρ. 87, πίν. 90, 170. ARV<sup>2</sup> 523,1 (Orchard Painter).

ορθώθηκε ανέλπιστα ή δύναμη της Ἀθήνας, είναι πιθανό ότι θα ἐθεώρησαν ὑποχρέωσή τους οἱ Ἀθηναῖοι νὰ τιμήσουν μὲ κάποιο ἐπίσημο μνημεῖο τοὺς νέους πὺν τόσο τραγικά θυσιάστηκαν στὸ μακρινὸ ἐκεῖνο μέρος.

Ἐποθέσεις ὅλα αὐτὰ μένουν στοιχεῖα δευτερώτερα μπροστὰ σὲ τοῦτο τὸ σημαντικό πὺν προσφέρει τὸ ἀγγεῖο, τὴν ἀνταύγεια ἀπὸ ἓνα χαμένο ἔξοχο ἔργο τῆς ἀττικῆς κλασσικῆς τέχνης.

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

## Ο ΟΡΦΙΚΟΣ ΠΑΠΥΡΟΣ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

( Πί ν. 12-15 )

Ἡ ἀνασκαφή τῶν τάφων τοῦ Δερβενίου κατὰ τοὺς πρώτους μῆνες τοῦ 1962 ἔφερε στὸ φῶς ἀνάμεσα στὰ ὑπολείμματα τῆς πυρᾶς τοῦ νεκροῦ τοῦ τάφου Α καὶ ἓνα χειρόγραφο κύλινδρον παπύρου. Ἡ ἀνακάλυψη αὐτὴ προκάλεσε, ὅπως ἦταν φυσικό, τόσο στοὺς ἀρχαιολόγους ὅσο καὶ στοὺς φιλόλογους μεγάλο ἐνδιαφέρον. Γιατὶ μόλο ποὺ ὁ πάπυρος ἦταν στὰ παλιὰ χρόνια πολὺ συνηθισμένος καὶ στὴν Ἑλλάδα ὡς χάρτης γραφῆς, ἡ ἑλληνικὴ γῆ δὲν εἶχε δώσει ὡς σήμερα, ἀνάμεσα στὸ πλῆθος τῶν λειψάνων τῆς ἀρχαίας ζωῆς ποὺ τυχαῖα ἢ μὲ ἀνασκαφὲς μᾶς ἀποκάλυψε, κανένα κομμάτι χειρογράφου ἐπάνω σὲ πάπυρο. Αὐτὸ λοιπὸν εἶναι τὸ μοναδικὸ γιὰ τὴν ὥρα δείγμα τοῦ εἶδους ποὺ ἀνακαλύπτεται στὸ ἔδαφος τῆς ἑλληνικῆς μητροπόλεως, καὶ χρωστᾶ πιθανῶς τὴ διατήρησή του στὴν ἀπανθράκωση ποὺ ἔπαθε ἀπὸ τὴ φωτιά τῆς πυρᾶς. Ἡ σημασία ὅμως τοῦ εὕρηματος εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερη, γιατί ἐνδέχεται αὐτὸ νὰ εἶναι συγχρόνως καὶ τὸ παλαιότατο δείγμα ἑλληνικῆς γραφῆς ἐπάνω σὲ πάπυρο. Ἔτσι ὁ μικρὸς αὐτὸς κύλινδρος παπύρου καταλαμβάνει μιὰν ἐξέχουσα θέση ἀνάμεσα στὶς χιλιάδες τῶν ἑλληνικῶν χειρογράφων σὲ πάπυρο, ποὺ μᾶς ἔχει χαρίσει στὰ νεώτερα χρόνια τὸ ἔδαφος τοῦ Ἡρακλείου, τῆς Αἰγύπτου καὶ τῆς Παλαιστίνης. Τὸ περιεχόμενό του δὲν εἶναι ἴσως ἐξίσιου ἐντυπωσιακό, ἀλλὰ πάντως τὸ σωζόμενο κείμενο ἔχει ἀρκετὴ σημασία γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας θρησκείας, γιατί ἀνήκει στὴν πρώτη ὄρφικὴ γραμματεία.

Δυστυχῶς ὁ κύλινδρος δὲν ἔχει σωθῆ ὁλόκληρος. Τὸ κάτω μέρος του ἔχει χαθῆ, ἴσως γιατί κάηκε ἐντελῶς. Σώθηκε μόνο ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κυλίνδρου τμῆμα 7-8 ἑκατοστομέτρων. Φαίνεται ὅτι τὸ τμῆμα αὐτὸ βρισκόταν ἔξω ἀπὸ τὴν ἐστία τῆς πυρᾶς τοῦ νεκροῦ καὶ ἀπλῶς ἀπανθρακώθηκε χωρὶς ὅμως καὶ νὰ διαλυθῆ. Δίπλα ἐκεῖ βρέθηκε ἐπίσης ἓνα ἀπανθρακωμένο κομμάτι ἀπὸ ξύλινο ραβδί, ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο ἂν εἶναι ὑπόλειμμα *ὀμφαλοῦ* ποὺ χρησίμευε γιὰ τὸ τύλιγμα τοῦ κυλίνδρου. Ἡ σκέψη ποὺ πέρασε ἀπὸ τὸν νοῦ τοῦ νέου ἀρχαιολόγου κ. Π. Θέμελη, ποὺ παρακολουθοῦσε τὴν ἀνασκαφὴ καὶ διέσωσε τὸ εὔρημα, ὅτι ὁ πάπυρος χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὸ ἄναμμα τῆς πυρᾶς καὶ μετὰ τὴν χρῆση αὐτὴ πετάχτηκε στὴν ἄκρη, στὴν βορειοδυτικὴ γωνία τῆς πυρᾶς, ὅπου βρέθηκε, θὰ ἐξηγοῦσε πράγματι τὴν διατήρησι μόνου τμήματος, ἀλλὰ δυσκολεύεται κανεὶς νὰ δεχθῆ ὅτι ἓνα βιβλίον, καὶ εἰδικότερα τὸ θρησκευτικὸ αὐτὸ κείμενον, χρησιμοποιήθηκε γιὰ ἓναν τέτοιον σκοπὸ<sup>1</sup>. Ὅπως δὲ ποτε παραξενεύει τὸ ὅτι ὁ κύλινδρος εἶχε ριχθῆ στὴ φωτιά, γιὰ νὰ καῖ μὲ τὸν νεκρὸ· γιατί καὶ στὴν περίπτωσιν ποὺ ὁ νεκρὸς ἦταν ὁπαδὸς τοῦ ὄρφισμοῦ, πράγμα πολὺ πιθανόν, θὰ περίμενε μᾶλλον κανεὶς νὰ τοῦ τοποθετήσουν τὸ πολύτιμό του αὐτὸ κείμενον μαζί μὲ τὰ ἄλλα κτερίσματα, κατὰ τὸ ἀνάλογο τῶν ὄρφι-

1. Γιὰ τὸν ἴδιον λόγον εἶναι ἀμφίβολον ἂν μπορῆ τὸ εὔρημα νὰ συσχετισθῆ μὲ τὴν συνήθειαν, ποὺ μαρτυρεῖται στοὺς Ῥωμαίους, νὰ παραγεμίζονται τὰ νεκροκρέβητα μὲ πάπυρον (πρβλ. Martial. 8, 44, 14 καὶ 10, 97, 2), ἴσως γιατί ὅταν καίγεται ὁ πάπυρος ἀναδίνει μιὰ εὐχάριστη ὁσμὴ (τὴν ὑπόδειξιν ὀφείλω στὸν κ. E. G. Turner, ποὺ παραπέμπει στὸν N. Lewis, *L'industrie du papyrus*, Paris 1934).

κῶν πινακίδων ἀπὸ χρυσὸ πού ἔχουν βρεθῆ μέσα σὲ τάφους (πρβλ. καὶ τὴν περίπτωση τοῦ παπύρου τοῦ Τιμοθέου).

Τὸ τμῆμα πού σώθηκε βρέθηκε σὲ δύο κομμάτια, ἓνα μεγαλύτερο καὶ ἓνα μικρότερο, ἀλλὰ τὸ δεύτερο εἶχε, ὅπως φαίνεται, ἀποσπασθῆ ἀπὸ τὸ πρῶτο κατὰ τὴν ἀνασκαφή. Καὶ ἀπὸ τὸ πρῶτο κομμάτι εἶχαν ἀποκοπῆ μερικές λουρίδες ἐπάλληλες, πού ἔφεραν γράμματα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ πλευρά. Μόλο πού ὁ πάπυρος ἦταν ἀπανθρακωμένος, διαπιστώθηκε ἀμέσως ὅτι ἡ γραφή μποροῦσε νὰ διαβασθῆ, φυσικὰ στὴν ἀντανάκλαση τοῦ φωτὸς καὶ ὑπὸ ὀρισμένη ὀπτική γωνία. Ἔτσι ἀναγνωρίσθηκε τὴν ἴδια στιγμή, ἀπὸ τὰ ὀνόματα θεῶν καὶ ἀπὸ ἄλλες λέξεις πού διαβάζονταν (*μόσται, θεοῖς θύειν, χοὰς* κλπ.), ὅτι τὸ κείμενο εἶναι θρησκευτικοῦ περιεχομένου. Ὄταν τὸ ἴδιο βράδυ μὲ κάλεσε ὁ προϊστάμενος τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας Κεντρικῆς Μακεδονίας κ. Χ. Μακαρόνας στὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης, ὅπου εἶχε μεταφερθῆ ὁ κύλινδρος ἀπὸ τὸν τόπο τῆς ἀνασκαφῆς, γιὰ νὰ δῶ τὸ εὑρημα, ἡ θεὰ τῆς γραφῆς αὐτῆς μὲ ἄφησε κατάπληκτον. Καὶ ἡ διάταξη τῶν γραμμάτων ἔμοιαζε πολὺ μὲ τὴν στοιχηδὸν γραφή τῶν ἐπιγραφῶν καὶ ἀρκετὰ ἐπὶ μέρους γράμματα ἔδειχναν πιὸ ἀρχαῖκὰ ἀπὸ αὐτὰ τοῦ παπύρου τοῦ Τιμοθέου καὶ τῶν ἄλλων γνωστῶν μου ἑλληνικῶν παπύρων τοῦ τέλους τοῦ 4. αἰῶνα π.Χ. Ἔτσι σχηματίσα τὴν ἐντύπωση, πού τὴν διατηρῶ καὶ τώρα ἀκόμη, ὅτι τὸ χειρόγραφο αὐτὸ χρονολογεῖται ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ αἰῶνα αὐτοῦ.

Ὁ κ. Μακαρόνας μοῦ παραχώρησε, τὸ ἴδιο ἐκεῖνο βράδυ, τὸ δικαίωμα τῆς δημοσιεύσεως τοῦ κειμένου. Τὴν παραχώρηση αὐτὴ τὴν δέχθηκα μὲ μεγάλη εὐγνωμοσύνη, ἂν καὶ ἤμουν πολὺ ἀνήσυχος κατὰ πόσο θὰ μποροῦσε νὰ ξετυλιχθῆ τὸ κύριο σῶμα τοῦ κυλίνδρου, γιὰ τὸν πάπυρος διαλυόταν σὲ καρβουνόσκονη μὲ τὴν παραμικρότερη ἐπαφή. Εὐτυχῶς ὁ συνάδελφος κ. Η. Hunger τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης, πού ἔτυχε ἐκεῖνες τὶς μέρες νὰ ἔρθῃ στὴν Θεσσαλονίκη, ὑποσχέθηκε νὰ μᾶς στείλῃ τὸν κ. Anton Fackelmann, πού εἶχε ἐργασθῆ στὴν Βιέννη σὲ ἀπανθρακωμένους παπύρους. Πραγματικὰ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1962 ἦρθε ὁ ἰκανώτατος αὐτὸς συντηρητὴς τῆς παπυρικῆς συλλογῆς τῆς Αὐστριακῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης, ἐργάσθηκε ἐπὶ τρεῖς ἐβδομάδες ἀπὸ τὸ πρωὶ ὡς ἄργα τὸ βράδυ καὶ ἐπιτέλεσε τὸ θαῦμα. Μὲ τὴν χρησιμοποίησι χυμοῦ ἀπὸ νωπὸ πάπυρο, πού ἔφερε μαζί του, κατόρθωσε νὰ καταστήσῃ τὸν ἐξαιρετικὰ εὐθρῦπτο πάπυρο ἀρκετὰ μαλακὸ καὶ ἐπιδεκτικὸ χειρισμοῦ. Μ' ὅλα ταῦτα τὸ ξετύλιγμα δὲν μπόρεσε νὰ ἀποδώσῃ συνεχῆς κείμενο, ἀλλὰ τεμάχια μεγαλύτερα ἢ μικρότερα. Ἀκόμη καὶ τὸ ἐσωτερικὸ, ἀνέπαφο ὡς τότε, μέρος τοῦ κυλίνδρου, πού τὸ μήκος του ὑπολόγισε ὁ κ. Fackelmann σὲ 59 ἑκατοστὰ (ἀπὸ τὰ ὁποῖα πάντως 17 ἑκατοστὰ στὸ τέλος εἶχαν μείνει ἄγραφα, ὅπως συμβαίνει συνήθως στοὺς κυλίνδρους), τεμαχίσθηκε κατὰ τὴν ἀνάπτυξη. Τὸ μεσαῖο καὶ τὸ ἐξωτερικὸ μέρος εἶχαν ἤδη τεμαχισθῆ προηγουμένως (ἀπὸ αὐτὰ προερχόταν καὶ τὸ κομμάτι πού βρέθηκε χωριστὰ). Ἐπίσης ἡ σωστὴ ἀκολουθία τῶν ἐπὶ μέρους τεμαχίων δὲν ἔγινε δυνατὸ νὰ τηρηθῆ κατὰ τὴν τοποθέτησή τους μέσα στὰ γυαλιά, παρά μόνο στὴν εἰκοστὴ στήλη (τρίτη ἀπὸ τὸ τέλος). Ἡ σύναψη τῶν ὑπόλοιπων τεμαχίων γιὰ τὸν ἀπαρτισμὸ τοῦ συνεχοῦς κειμένου κάθε στήλης ἐπιτεύχθηκε ὀριστικὰ, ὅταν μετὰ ἀπὸ ἐπανειλημμένες δοκιμὲς μπορέσαμε, χάρις σ' ἓνα πολὺ ἐπιδέξιο νέο φωτογράφο, τὸν κ. Σπύρο Τσαβδάρου, νὰ βγάλουμε ἀρκετὰ καλὲς φωτογραφίες. Ὄπως εἶπατε εἴμαστε ἐξαιρετικὰ εὐγνώμονες στὸν κ. Fackelmann γιὰ τὸν ἄθλο πού ἐπέτυχε γιὰ τὴν χωρὶς τὴν ἐγκαιρὴ ἐπέμβασή του ὁ πάπυρος διέτρεχε τὸν κίνδυνον νὰ διαλυθῆ, πρὶν νὰ διαβασθῆ. Τώρα ὄχι μόνο τὸ Μουσεῖο τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ χρωστᾷ τὸν πλουτισμὸ

της εκθέσεώς του με αυτό το σπουδαίο απόκτημά του, αλλά και η ελληνική φιλολογία θά του είναι πάντα υποχρεωμένη, που της έδωσε την δυνατότητα να αξιοποιήσει το νέο κείμενο.

‘Ο κύλινδρος αυτός χάρη στην παλαιότητά του είναι πολύτιμος και για τόν λόγο ότι μάς δείχνει ποιά εμφάνιση είχαν τὰ βιβλία τήν εποχή αυτή στην ελληνική μητρόπολη. ‘Η γραφή παρουσιάζει, όπως είπαμε, μιὰ ὄψη λίγο-πολύ στοιχηδόν, που συμφωνεί με τήν εντύπωση, που οἱ σύγχρονες ἐπιγραφές ἐπιτρέπουν νά σχηματίσει κανείς για τήν εμφάνιση τῶν βιβλίων τῆς ἐποχῆς. Πάντως οἱ σειρές τῆς κάθε στήλης δέν καταλαμβάνουν τήν ἴδια ἔκταση. ‘Ο γραφέας συνηθίζει νά τελειώνη κάθε σειρά με μιὰ πλήρη λέξη (μονάχα σύνθετες λέξεις χωρίζει στο τέλος τοῦ πρώτου συνθετικοῦ, ἀλλά και αυτό τὸ κάνει πολὺ σπάνια· μιὰ φορά χωρίζει και τις συλλαβές στο ἐσωτερικὸ τῆς λέξεως: *ἐξαμαρτάνουσιν*). Ἔτσι ὁ ἀριθμὸς τῶν γραμμάτων ποικίλλει στις ἐπὶ μέρους γραμμές ἀπὸ 31 ὡς 42. Ἄς σημειωθῆ ἔξ ἄλλου ὅτι οἱ ἔμμετροι στίχοι που παραθέτονται εἶναι γραμμένοι σὲ ἰδιαίτερη σειρά και για διάκριση συνοδεύονται στο ἄκρο ἀριστερὸ ἀπὸ δύο παραγράφους, μιὰ ἐπάνω και μιὰ κάτω. ‘Ο Schubart εἶχε σημειώσει ἰδιαίτερος τὸ γεγονός ὅτι ἡ εμφάνιση τῶν παλαιότατων λογοτεχνικῶν παπύρων τῆς Αἰγύπτου εἶναι κάπως πρωτόγονη, σὰ νά μὴν εἶχε ἀκόμη διαμορφωθῆ ἡ γραφή τῶν βιβλίων (*Buchschrift*), πρᾶγμα που παραξενεύει πολὺ, ὅταν σκεφθῆ κανείς ὅτι βρισκόμαστε στην ἐποχὴ τοῦ Δημοσθένη, τοῦ Μενάνδρου, τοῦ Ἀριστοτέλη, τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου (W. Schubart, *Einführung in die Papyruskunde*, Berlin 1918, σ. 30). ‘Ο πάπυρός μας ἐπιβεβαιώνει τήν ὑπόψια τοῦ Schubart, ὅτι κατὰ τὸν τέταρτο αἰῶνα στην μητροπολιτικὴ τουλάχιστο Ἑλλάδα ὑπῆρχε ἤδη μιὰ πραγματικὴ γραφή τῶν βιβλίων. ‘Η ἐντύπωση που δίνουν οἱ παλαιότατοι λογοτεχνικοὶ πάπυροι τῆς Αἰγύπτου δὲ δικαιολογεῖ τὸ συμπέρασμα ὅτι τήν ἴδια εμφάνιση εἶχαν τήν εποχὴ αὐτὴ τὰ βιβλία και τήν μητρόπολη. Ἀντιθέτως ἐδῶ φαίνεται ὅτι εἶχαν φθάσει πρὸ πολλοῦ σ’ αὐτὸ που οἱ Ἕλληνες τῆς Αἰγύπτου δέν ἔφθασαν ἴσως παρά κατὰ τὸν τρίτο αἰῶνα.

‘Η ἀνάγνωση τοῦ παπύρου ἔχει γίνει σχετικὰ εὐκόλη ἀπὸ τήν στιγμή που ἀποκτήσαμε καλὲς φωτογραφίες, ἂν και σὲ μερικὰ ἀποσπάσματα τοῦ ἐξωτερικοῦ μέρους τοῦ κυλίνδρου, που ἡ γραφή τους ἔχει ἀμαυρωθῆ περισσότερο με τήν ἀπανθράκωση, οὔτε οἱ φωτογραφίες βοηθοῦν πολὺ. Στὴν ἐργασία αὐτὴ, που ἄρχισε προτοῦ ἀκόμη μάς πετύχουν οἱ φωτογραφίες, βρήκα πολὺτιμο συνεργάτη ἕναν πολὺ ἐπιδέξιο παλαιογράφο και ἱκανὸ φιλόλογο, τὸν βοηθὸ μου κ. Κ. Τσαντσάνογλου, στὸν ὁποῖο ὀφείλεται ἡ ἀνάγνωση σὲ μεγάλη ἔκταση. Εἰκοσιδύο στήλες μπορέσαμε νά ἀναγνωρίσωμε και νά τις συμπληρώσωμε μερικῶς. Παραμένουν ὡστόσο ἀκόμη κάμποσα μικρὰ κομμάτια, που ἡ θέση τους δέν ἔχει ἀκόμη ἐξακριβωθῆ. Οἱ σειρές που διασώθηκαν στις ἐπὶ μέρους στήλες ποικίλλουν ἀπὸ 11 ὡς 16. Ἀλλὰ οἱ τελευταῖες σειρές παρουσιάζουν, στις περισσότερες περιπτώσεις, μεγάλα χάσματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μερικὰ ἴσως μπορέσουν νά συμπληρωθοῦν με τήν βοήθεια τῶν κομματιῶν που ἔχουν ὑπολειφθῆ. Πόσες σειρές ὑπῆρχαν στο κάτω μέρος τοῦ κυλίνδρου που χάθηκε, δέν εἶναι σαφές. Συνήθως, ἀνάμεσα στις στήλες που ἀκολουθοῦν ἢ μιὰ τήν ἄλλη, ὑπάρχει πέρασμα σὲ νέα συμφραζόμενα, κάπου – κάπου ὅμως ἀναγνωρίζεται ἡ συνέχεια.

‘Ο γραφέας φαίνεται νά ἦταν ἕνας ἐξαίρετος καλλιγράφος. Στις πρώτες στήλες εἶχε χρησιμοποιήσει κάπως πλατιά γραφίδα, ἀπὸ τήν ὀγδόη ὅμως στήλη και πέρα τήν ἄλλαξε και τὰ γράμματα γίνονται πὸ λεπτὰ ὡς τὸ τέλος τοῦ κειμένου. Για τήν γραφή

παραπέμω στις φωτογραφίες (Πίν. 12-15). Όποιος τις συγκρίνει με τὰ δημοσιευμένα facsimilia άλλων παπύρων του τετάρτου αιώνα διακρίνει καὶ τὴν στενότερη σχέση τῆς γραφῆς αὐτῆς μετὴν γραφῆ τῶν ἐπιγραφῶν καὶ ὅτι μερικά γράμματα εἶναι ἀρχαιώτερα ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα τῶν άλλων παπύρων. Ἔτσι ἡ χρονικὴ προτεραιότητα τοῦ νέου χειρογράφου τῆς Μακεδονίας ἀπέναντι ἐκείνων φαίνεται ἡ πιὸ πιθανή. Σ' αὐτὸ συμφώνησε μαζί μου καὶ ὁ ἐιδικώτερός μου καθηγητὴς κ. E. G. Turner τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Λονδίνου, μετὴν ἐπιφύλαξη πάντως ὅτι τὰ γνωστὰ μας ἑλληνικὰ χειρόγραφα προέρχονται ἀπὸ ἄλλη περιοχή, τὴν Αἴγυπτο, καὶ δὲν μπορούμε νὰ τὰ χρησιμοποιήσωμε στὴν περίπτωση μας ὡς ἀσφαλῆ κριτήρια γιὰ μιὰ βεβαιότερη χρονολόγηση. Ἀντίθετα ὁ κ. C. H. Roberts τῆς Ὁξφόρδης, ποὺ ἐπίσης ἐζήτησα τὴν γνώμη του, ἀποκλίνει νὰ κατεβάση τὴν χρονολογία πρὸς τὰ τέλη τοῦ τετάρτου αιώνα, γύρω στὰ 300.

Ἐνδείξεις πὼς ὁ νέος πάπυρος εἶναι κάπως μεταγενέστερος ἀπὸ τὸν πάπυρο τοῦ Τιμοθέου παρέχουν κατὰ τὴν γνώμη του ἡ κυρτὴ βάση τοῦ *E*, τὸ *M* καὶ προπάντων τὸ *N* (ποῦ ἡ δεξιὰ του κεραία εἶναι κοντὴ καὶ ἀνεβαίνει πάνω ἀπὸ τὴ γραμμὴ, ὥστε νὰ θυμίζει τὴν μορφή zig-zag ποὺ ἐμφανίζει τὸ *N* τὸν τρίτο αἰώνα, ἀντίθετα πρὸς τὴν πιὸ κανονικὴ μορφή τοῦ ἴδιου γράμματος στὸν πάπυρο τοῦ Τιμοθέου). Ἀλλὰ ἡ ἀναψηλάφηση τῶν παλαιογραφικῶν δεδομένων ἐνισχύει, νομίζω, τὴν γνώμη πὼς εἶναι παλαιότερος. Τὸ *E* τοῦ παπύρου μας, ποῦ ἡ κάθετη γραμμὴ του ξεπερνᾷ λίγο τὴν κάτω ὀριζόντιά του γραμμὴ, ἐμφανίζεται σὲ ἐπιγραφές τοῦ τετάρτου αιώνα (Kern 23a, ἐτ. 387/6· 23b, ἐτ. 363/2· 26a, ἐτ. 346/5· 29a, ἐτ. 325/4) καὶ σὲ πρώιμους παπύρους (Schubart πίν. 2, P. Artemisia, P. Hibeh 6). Ἀντίθετα τὸ *E* τοῦ παπύρου τοῦ Τιμοθέου, ποῦ ἡ κάτω ὀριζόντιά του εἶναι κοντύτερη καὶ δὲν σχηματίζει καθαρὴ γωνία, ὀδηγεῖ στὸ μεταβατικὸ *E* τοῦ Schubart πίν. 3 μετὴν κυρτωμένο τὸ πάνω καὶ τὸ κάτω ἄκρο καθὼς καὶ στὸ σχεδὸν στρογγυλὸ *E* τοῦ τρίτου αιώνα. Ἡ κυρτὴ βάση τοῦ *E* στὸν πάπυρό μας εἶναι μᾶλλον ἓνα προσωπικὸ στοιχεῖο τοῦ γραφικοῦ χαρακτήρα τοῦ γραφέα, ποῦ ἐμφανίζεται ἐπίσης καὶ σ' ἄλλα του γράμματα, τὰ *Z*, *E*, *S*, *Ω*. Ἡ ἴδια τάση παρατηρεῖται στὸν P. Hibeh 6, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὰς ἐπιγραφές τοῦ πέμπτου καὶ τοῦ τετάρτου αιώνα, λ.χ. τῆς Δήλου (Kern 16a, ἐτ. 402 π.Χ.), τῶν Ἀθηνῶν (Kern 23a, ἐτ. 387/6· 23b, ἐτ. 363/2· 25, ἐτ. 345), τῆς Σάμου (Kern 26a, ἐτ. 346/5). Τὸ *M* μετὴν μεσαία γωνία του λιγώτερο χαμηλὴ ἀπὸ τὴς δύο πλάγιες κεραίες του ἐμφανίζεται τόσο στὸν Schubart πίν. 2 τοῦ 311 π.Χ. καὶ στὸν P. Hibeh 6, ὅσο καὶ στὴν ἐπιγραφὴ τῆς Σάμου Kern 26a τοῦ 346/5. Τὸ *N* τέλος μετὴν κοντὴ δεξιὰ του κεραία ποῦ ἀνεβαίνει πάνω ἀπὸ τὴν γραμμὴ εἶναι παλιὸ στὴν ἑλληνικὴ γραφὴ καὶ παρουσιάζεται ἐκτὸς ἀπὸ τὴς ἀρχαϊκῆς ἐπιγραφῆς καὶ σὲ κείμενα τοῦ τετάρτου αιώνα καθὼς καὶ σὲ πρώιμους παπύρους, κάπου-κάπου καὶ στὸν ἴδιο τὸν πάπυρο τοῦ Τιμοθέου.

Πιὸ ἐπιγραφικὰ ἀκόμη εἶναι τὸ *S* καὶ τὸ *Ω* τοῦ παπύρου μας. Παρόμοιο πρὸς τὸ *S* του παρουσιάζεται καὶ στοὺς P. Hibeh 4 καὶ 9 καὶ P. Grenfell 1, ἀλλὰ ἐκεῖ ἡ πάνω καὶ ἡ κάτω γραμμὴ εἶναι παράλληλες, ὅπως συμβαίνει συχνὰ στὴς ἐπιγραφές τοῦ τρίτου αιώνα. Τὸ *S* τοῦ Τιμοθέου ἔχει τὴς δύο γωνίες του κοντὰ τὴν μία στὴν ἄλλη καὶ κάπου-κάπου τὴν κάτω γωνία του κυρτωμένη. Ἡ μορφή αὐτὴ ὀδηγεῖ στὸ μνηοειδές *C* τῶν P. Artemisia, Schubart πίν. 2 καὶ 3 καὶ P. Hibeh 6, ποῦ μαρτυρεῖται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ἀπὸ τὸν Αἰσχρίωνα, σύγχρονο τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ τοῦ Ἀλεξάνδρου (πρβλ. Walz, *Rh. Gr.* III σ. 651: *μήνη τὸ καλὸν σῶσανοῦ νέον σίγμα*). Τὸ *Ω* εἶναι καθαρὰ ἐπιγραφικὸ. Οἱ κυματοειδῆς ὀριζόντιες γραμμὲς του ἀπαντοῦν σὲ ἐπιγραφές ὅπως Kern 23, ἐτ. 363/2 καὶ 26a, ἐτ. 346/5. Στὸν P. Hibeh 6 τὸ *Ω* εἶναι ἐπιγραφικὸ, ἀλλὰ οἱ ὀριζόντιες γραμμὲς του εἶναι πιὸ κοντές, ὅπως συμβαίνει σὲ πολλὰς ἐπιγραφές τοῦ τετάρτου αιώνα. Στὸς ὑπόλοιπους πρώιμους παπύρους τὸ *Ω* βρίσκεται στὸ μεταβατικὸ στάδιο πρὸς τὸ *Ω* τοῦ τρίτου αιώνα, καθὼς τὸ κυρτὸ ἐπάνω του μέρος ἀποκλίνει πρὸς τὸ γωνιώδες καὶ γίνεται πιὸ μικρό.

Βέβαια ὁ ἐπίσημος καὶ μνημειακὸς χαρακτήρας καθὼς καὶ τὸ χάραγμα τῶν γραμμάτων πάνω στὴν πέτρα μετὴν σμίλη κάνουν τὴς ἐπιγραφές νὰ φαίνονται συνήθως πιὸ ἀρχαϊκῆς ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τῶν παπύρους, ὄχι μόνον κατὰ τὸν τέταρτο αἰώνα ἀλλὰ καὶ ἀργότερα. Ἐξαιρεση ἀποτελεῖ ἡ ἐπιγραφὴ τῆς Τήνου (Kern 35a) στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, ποῦ ὁ Wilhelm τὴν χρονολόγησε στὰ τέλη τοῦ τετάρτου καὶ οἱ von Gaertringen καὶ Kern στὴς ἀρχές τοῦ τρίτου αιώνα. Εἶναι κάπως μεταγενέστερη ἀπὸ τὸν πάπυρό μας, ὅπως δείχνει τὸ σχῆμα μερικῶν γραμμάτων, λ.χ. τοῦ *A* καὶ τοῦ *Θ*, ἀλλὰ καὶ ἄλλα χαρακτηριστικά. Ὁ δικός μας πάπυρος παρουσιάζει μεγάλη ὁμοιότητα μετὴν ἐπιγραφὴ τῆς Σάμου τοῦ ἔτους 346/5



(Kern 26a) και στο σχήμα των γραμμάτων και στην διάταξή τους, πού φαίνεται στοιχηδόν χωρίς πραγματικά να είναι. Από την άλλη ο πάπυρος του Τιμοθέου έχει κάποια ομοιότητα με την Ἀττική επιγραφή του έτους 325/4 (Kern 29a), καθώς παρατήρησε ήδη ο Α. Σιγάλας, Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Γραφῆς, σ. 143, και συμφώνησε σ' αυτό μαζί του ο Α. Rehm, *Handbuch der Archäologie* τόμ. Ι σ. 219, σημ. 5. Ἄν οἱ έντυπώσεις αυτές δέν είναι άπατηλές, τότε ο πάπυρός μας προηγείται χρονικά από τόν Τιμόθεο, και είναι επομένως ο παλαιότερος έλληνικός πάπυρος πού είναι γνωστός ώς τώρα.

Ὅπως σημείωσα ήδη, ο πάπυρος άνήκει στην όρφική γραμματεία. Ὁ συγγραφέας ύπομνηματίζει ένα όρφικό ποίημα με κοσμογονικό και θεογονικό περιεχόμενο. Δεκαοκτώ στίχοι από τó ποίημα αυτό, πού τις περισσότερες φορές σώζονται όλόκληροι, ανάμεσα σ' αυτούς μία φορά δύο και μία φορά τέσσερις συνεχόμενοι, παραθέτονται στις είκοσιδύο στήλες και έρμηνεύονται άλληγορικά· έκτός από αυτούς αναφέρονται μέσα στο σόμα του ύπομνήματος και μερικές λέξεις ή φράσεις από άλλους όρφικούς στίχους, πού δέν έχουν σωθῆ όλόκληροι. Δύο από τούς στίχους αυτούς έταυτίσαμε στα παλαιά άποσπάσματα των Ὀρφικών (Ο. Kern, *Orphicorum fragmenta*, Berlin 1922, σ. 91, άπόσπ. 21a). Είναι ο δεύτερος και ο έβδομος στίχος ένός άποσπάματος από έννέα στίχους, πού διασώζει ο Ψευδο-Ἀριστοτέλης στο *Περί κόσμου* 7 (σ. 401a25) με την σημείωση *έν τοῖς Ὀρφικοῖς οὐ κακῶς λέγεται*. Ὁ λόγος είναι εκεί για τόν Δία ώς αίτιο τῆς όλης φύσεως και των συμβαινόντων σ' αυτήν. Οἱ δύο στίχοι του άποσπάματος αυτού, πού αναφέρει ο πάπυρός μας, έχουν ώς εξής: *Ζεὺς κεφαλή, Ζεὺς μέσσα, Διὸς δ' έν πάντα τελεῖται και Ζεὺς βασιλεύς, Ζεὺς δ' άρχός άπάντων άργικέρανος*. Ὁ πρώτος παρουσιάζεται στην στήλη 13, σειρά 12 και εισάγεται με τις λέξεις *σημαίνει δ' έν τοῖς έπεισι τ/οισδε*, ο δεύτερος στην στήλη 15, σειρά 10. Είναι άδηλο, αν στο χαμένο κάτω μέρος του κυλίνδρου ο ύπομνηματιστής παρέθετε και σχολίαζε και τούς τέσσερις στίχους, πού παραδίδονται στο άπόσπασμα του Ψευδο-Ἀριστοτέλη μεταξύ των δύο αυτών στίχων. Είναι άλήθεια ότι ο συγγραφέας έδώ και εκεί ύπομνηματίζει τούς στίχους στην συνέχεια εισάγοντας τόν έπόμενο στίχο με την σημείωση *έχόμενον δέ έπος ή τó δ' έν τούτῳ* κλπ., αλλά μπορεί να είχε παραλείψει κάπου - κάπου και στίχους χωρίς να τούς σχολίαση. Δέν αποκλείεται όμως επίσης τó άπόσπασμα του Ψευδο - Ἀριστοτέλη να περιέχη και στίχους πού προστέθηκαν άργότερα· γιατί στην όρφική ποίηση ήταν συνηθισμένο να διασκευάζονται ή και να προσθέτονται στίχοι, όπως συνέβαινε και στα όμηρικά έπη. Τó άπόσπασμα του Ψευδο-Ἀριστοτέλη άποδίδει ο Kern σ' έναν όρφικό ύμνο, τόν όποιο ύπαινίσσεται και ο Πλάτων στους *Νόμους* (715e). Τó κείμενό μας διασώζει λοιπόν μιá δεύτερη μαρτυρία για τó όρφικό αυτό ποίημα από τόν τέταρτο αἰώνα π.Χ. (ο Ψευδο-Ἀριστοτέλης είναι μεταγενέστερος). Ὁ ύμνος αυτός πρὸς τόν Δία έμφανίζεται άργότερα με έπεκτεταμένη μορφή και στην λεγόμενη Ραψωδική Θεογονία (*Ἱεροὶ Λόγοι έν ραψωδίαῖς κδ'*). Στην ίδια Ραψωδική Θεογονία, για την όποία ο Kern έχει την γνώμη ότι στιχουργήθηκε όχι πολύ πριν από τά χρόνια των Νεοπλατωνικών, αλλά διατηρεῖ ίχνη παλαιότερων ποιημάτων, εμφανίζονται και άλλες φράσεις των όρφικών στίχων του ύπομνήματος πού σώζει ο πάπυρός μας. Πρέπει λοιπόν να έλπίζουμε ότι τó νέο κείμενο θά ρίξη κάποιο φῶς στο περίπλοκο ζήτημα τῆς συνθέσεως τῆς Ὀρφικῆς Θεογονίας. Ὁ ύπομνηματιστής διαστέλλει πάντως τó ποίημα πού σχολιάζει από τούς ὕμνους· γιατί στην στήλη 18, σειρά 11 γράφει: *έστι δέ και έν τοῖς ὕμνοις εἰρημένον*. Ἐκτός από τούς όρφικούς στίχους παραθέτει ο ύπομνηματιστής για έρμηνευτικούς λόγους και τρεῖς όμηρικούς στίχους, έναν από την Ὀδύσεια και δύο από την Ἰλιάδα.

Και οί στίχοι αυτοί έχουν για την παράδοση των όμηρικῶν ἐπῶν ἐνδιαφέρον, γιατί παρουσιάζουν παλαιές διάφορες γραφές. Ὁ στίχος τῆς Ὀδυσσεΐας θ 335 *Ἐρμεία, Διὸς υἱέ, διάκτορε, δῶτορ ἑάων* παραδίδεται ἐδῶ *Ἐρμῆ, Μαιάδος υἱέ* κτλ. με μιά ἄγνωστη ἀπ' ἄλλοῦ γραφή. Ὁ στίχος τῆς Ἰλιάδος Ω 528 *δώρων οἶα δίδωσι, κακῶν, ἕτερος δὲ ἑάων* φέρει δύο διάφορες γραφές, *διδούσι* ἀντὶ *δίδωσι* καὶ *ἕτερος δὲ τ' ἑάων* ἀντὶ *ἕτερος δὲ ἑάων*, ἀπὸ τις ὁποῖες ἡ πρώτη ἦταν γνωστὴ καὶ ἀπὸ τὸν σχολιαστὴ τοῦ Πινδάρου *Πυθ.* 3, 141. ἡ δευτέρη πάλι ἐπικυρώνει μιά ὁμοία εἰκασία τοῦ Bentley γιὰ τὴν ἀπομάκρυνση τῆς χασμωδίας.

Τοὺς ὁμηρικοὺς στίχους παραθέτει ὁ ὑπομνηματιστὴς γιὰ νὰ δεῖξη ὅτι *ἑᾶς* στὴν φράση *μητρὸς ἑᾶς* τοῦ ὄρφικοῦ ποιήματος ποὺ σχολιάζει δὲν σημαίνει «(τῆς μητέρας) του», ἀλλὰ «τῆς καλῆς (μητέρας)». Γιὰ τὴν ἐξήγησή του αὐτὴν ἐπικαλεῖται τὸν τύπο *ἑάων* «ἀγαθῶν» καὶ προσθέτει ὅτι οἱ ἄνθρωποι παρεξηγοῦν τὴν λέξη, ἐνῶ ἐκεῖνος (ἐννοεῖ τὸν ποιητὴ, ἢ τὸν Ὀρφέα, ποὺ ἄλλοῦ τὸν ἀναφέρει με τὸ ὄνομά του, στήλη 14, σειρὰ 2 καὶ 6) θὰ μπορούσε, ἂν ἐννοοῦσε «τῆς δικῆς του», νὰ ἀλλάξη δύο γράμματα καὶ νὰ γράψη *μητρὸς ἐοῖο* (sic). Αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ μόνο παράδειγμα, ὅπου ὁ ὑπομνηματιστὴς παρεμβάλλει στὴν ἀλληγορικὴ του ἐρμηνεία μιά λεξιλογικὴ ἐξήγηση. Στὴν στήλη 6 διαβάζομε *τὸ δ' αὐτὸν δύνатаι φωνεῖν καὶ λέγειν καὶ διδάσκειν*, στὴν ἐπομένη *χρηῖσαι δὲ καὶ ἀρκέσαι ταῦτὸν δύνатаι*. Στὴν στήλη 19, γιὰ νὰ δεῖξη ὅτι τὸ *ἐδρὸν ῥέοντα* ποὺ λέγεται στὸ ὄρφικὸ ποίημα γιὰ τὸν Ὀκεανὸ δὲν πρέπει νὰ τὸ πάρωμε κατὰ λέξη, ἀλλὰ στὴν σημασία «μὲ μεγάλη δύναμη», ἐπικαλεῖται τὴν φράση *ἐρρῶη μέγας* ποὺ λεγόταν γιὰ ἰσχυροὺς ἀνθρώπους.

Ἡ μέθοδος αὐτὴ τῆς λεξιλογικῆς ἐξηγήσεως καθὼς καὶ ἡ παράθεση στίχων κατὰ τὴν ἐρμηνεία θυμίζουν τὴν σχετικὴ συνήθεια τῶν ἀλεξανδρινῶν σχολιαστῶν. Ἀλλὰ δὲν θὰ ἦταν γι' αὐτὸ, νομίζω, δικαιολογημένη ἡ ὑποψία, ὅτι τὸ ὑπόμνημα ποὺ ἔχουμε μπροστά μας συνδέεται με τὴν ἀλεξανδρινὴ φιλολογία ἢ τὴν προϋποθέτει. Ὅχι μόνο γιατί ἡ προαλεξανδρινὴ χρονολογία τοῦ χειρογράφου εἶναι λίγο-πολύ βέβαιη, ἀλλὰ καὶ γιατί ἐδῶ τὸ κύριο εἶναι ἡ ἀλληγορικὴ ἐρμηνεία, ποὺ ἦταν, ὅπως ξέρομε, ξένη πρὸς τὴν ἀλεξανδρινὴ φιλολογία. Τὸ ὑπόμνημα αὐτὸ συνάπτεται μᾶλλον πρὸς τὴν ἀλληγορικὴ ἐρμηνεία τῶν ποιητῶν ποὺ καλλιεργοῦνταν ἤδη τὸν ἕκτο καὶ τὸν πέμπτο αἰῶνα. Ἐτσι λόγου χάρι τὸν πέμπτον αἰῶνα ὁ Μητρόδωρος ὁ Λαμψακηνὸς ἐξηγοῦσε ὄχι μόνο τοὺς θεοὺς, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἥρωες τοῦ Ὀμήρου ὡς σύμβολα τῶν ὀργάνων τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος ἢ φυσικῶν στοιχείων. Ὑπάρχει μιά ἐνδειξὴ ὅτι ὁ ἴδιος Μητρόδωρος ἀσκοῦσε κοντὰ στὴν ἀλληγορικὴ ἐρμηνεία καὶ καθαρὰ φιλολογικὴ ἐξήγηση τῶν λέξεων. Στὴν παράδοση αὐτὴ φαίνεται νὰ ἀνήκη καὶ τὸ κείμενό μας. Καὶ ὁ ὑπομνηματιστὴς μας καταγόταν πιθανῶς ὄχι ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, τὸ πνευματικὸ κέντρο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν περιφέρεια τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου. Ἐτσι ἐξηγεῖται ὅτι στὸ λεξιλόγιό του ἀπαντοῦν καὶ ποιητικοὶ ἢ ἰωνικοὶ τύποι ὅπως *ἀνίξεται, ἄσσα, γλῶσσαν, ἑόντα* (ἀλλὰ καὶ *όντα*), *ἑωντοῦ, Ζᾶνα* (ἀλλὰ καὶ *Ζῆνα*), *ἡμέρης, Ἡρη, κατὰ φάτιν, μισγόμενος, νιν, σφιν* (ἀλλὰ καὶ *σφίσιν*), *σφας, χρᾶν, ὠρέων*. Μαρτυρεῖ ἐξ ἄλλου γιὰ πρώτη φορὰ τὶς λέξεις *θόρνη* (= 'μεῖξει'), *ἰσομελῆ, πανομφεύουσαν*.

Ὡς πρὸς τὸν συγγραφέα τοῦ ὑπομνήματος δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἀποφανθῆ κανεὶς με βεβαιότητα. Ὁ μόνος, ὅσο βλέπω, ποὺ τὸ ὄνομά του θὰ μπορούσε νὰ συζητηθῆ, εἶναι ὁ Ἐπιγένης ἐκεῖνος, ποὺ κατὰ τὴν μαρτυρία τοῦ Κλήμεντος (*Στρωμ.* I 21, 131, 5 [III 81, 11 St.]) εἶχε γράψει *Περὶ τῆς Ὀρφείως ποιήσεως* καὶ εἶχε ἀποδώσει ἐπὶ μέρος ὄρφικα

ποιήματα σέ ὀρισμένους συγγραφείς, τὴν *Κατάβασιν εἰς Ἄϊδου* καὶ τὸν *Ἱερὸν Λόγον* στὸν Πυθαγόρειο Κέρκωπα, τὸν *Πέπλον* καὶ τὰ *Φυσικὰ* στὸν Βροντῖνο. Ὁ Ἐπιγένης αὐτὸς ξέρομε ἀπὸ τὸν Κλήμεντα ( *αὐτόθ.* V 8, 49, 3 [II 360, 10 St.] ) ὅτι εἶχε ἐπίσης ἐρμηνεύσει καὶ τὶς ἐκφράσεις τοῦ ὀρφικοῦ συμβολισμοῦ. Δυστυχῶς ἡ προσωπικότητά του καὶ ἡ χρονολογία του δὲν μπορεῖ γιὰ τὴν ὥρα νὰ ἐξακριβωθῇ. Ὁ Ἄρποκρατίων ( λ. *Ἰων* ) μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ τραγικὸς Ἰων εἶχε συγγράψῃ ἓνα φιλοσοφικὸ ἔργο *Τριαγμοί*, πού ὁ Καλλίμαχος τὸ ἐνόθευε καὶ τὸ ἀπέδιδε στὸν Ἐπιγένη. Ἄν ἡ πληροφορία αὐτὴ εἶναι σωστὴ, τότε ὁ Ἐπιγένης προηγεῖται χρονικὰ ἀπὸ τὸν Καλλίμαχο. Ἀλλὰ ἡ ἀκρίβεια τῆς μαρτυρίας αὐτῆς ἀμφισβητεῖται. Γιὰ τὸν Ἐπιγένη μᾶς ἀναφέρει καὶ ὁ Ἀθηναῖος ( 468c ) τὴν ἐξήγησιν πού ἔδινε στὴν ἐκφραση *ἔκπωμα δακτυλωτόν*, πού ὑπῆρχε στὸν Ἀγαμέμνονα τοῦ τραγικοῦ Ἰωνος. Αὐτὸ θυμίζει τὴν λεξιλογικὴ ἐξήγησιν πού κάνει ὁ ὑπομνηματιστὴς τοῦ παπύρου παράλληλα μὲ τὴν ἀλληγορικὴ του ἐρμηνεία. Ἀλλὰ σὲ τόσο ἀβέβαια τεκμήρια δὲν μποροῦμε νὰ στηρίξωμε τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὑπομνήματός μας στὴν ἐρμηνευτικὴ δραστηριότητα τοῦ Ἐπιγένη ἐπάνω στὰ ὀρφικὰ ποιήματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα καὶ γιὰ τὸν λόγο ὅτι οἱ ἐξηγήσεις πού ἀποδίδει ὁ Κλήμης στὸν Ἐπιγένη δὲν μοιάζουν μὲ ἐκεῖνες τοῦ ὑπομνηματιστῆ πού μᾶς γνωρίζει ὁ πάπυρος.

Γιὰ νὰ φανῇ ὁ χαρακτήρας τοῦ ὑπομνήματος παραθέτω μερικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ διάφορες στήλες.

## (στήλη 14)

τοῦτ' ὄν τὸ πνεῦμα Ὀρφεὺς

ὠνόμασεν Μοῖραν, οἱ δ' ἄλλοι ἄνθρωποι κατὰ φάτιμ' Μοῖραν

5 ἐπικλῶσαι' φασί[ν] σφίσιγ καὶ ἔσεσθαι ταῦθ' ἄσσα Μοῖρα

ἐπέκλωσεν', λέγοντες μὲν ὀρθῶς, οὐκ εἰδότες δὲ

οὔτε τῆμ Μοῖραν ὅ τι ἐστὶν οὔτε τὸ ἐπικλῶσαι. Ὀρφεὺς γὰρ

τῆμ φρόνησιμ Μοῖραν ἐκάλεσεν. ἐφαίνετο γὰρ αὐτῶι

τοῦτο προσφερέστατον ε[ί]να[ι] ἐξ ὧν ἅπαντες ἄνθρωποι

10 ὠνόμασαμ. πρὶμ μὲγ γὰρ κληθ[ῆ]ναι Ζῆνα ἤμ Μοῖρα

φρόνησις τοῦ θεοῦ αἰετὸς καὶ [δ]ιὰ παντός. ἐπεὶ δ' ἐκλήθη

Ζεὺς γενέσθαι αὐτὸν [δοκοῦσι

## (στήλη 15)

ἐπ[ε]ὶ δὲ τὰ ἐό[ν]τα ἐν [ἐκ]αστογ κέκ[λη]ται ἀπὸ τοῦ

ἐπικρατοῦντος, Ζεὺ[ς] πάντα κατὰ τὸν αὐτὸν

λόγον ἐκλήθη. πάντας γὰρ ὁ ἀῆρ ἐπικρατεῖ

τοσοῦτον ὅσομ βούλεται. Μοῖραν δ' ἐπικλῶσαι

5 λέγοντες, τοῦ Διὸς τῆμ φρόνησιν ἐπικυρῶσαι

λέγουσιν τὰ ἐόντα καὶ τὰ γινόμενα καὶ τὰ μέλλοντα  
 ὅπως χρῆ γενέσθαι τε καὶ εἶναι καὶ παύσασθαι.  
 βα[σιλ]εῖ δὲ αὐτὸν εἰκάζει. τοῦτο γὰρ προσφέρειν  
 ἐφαίνετο ἐκ τῶν λεγομένων ὀνομάτων λέγων ὧδε:

10 ἼΖεὺς βασιλεύς, Ζεὺς δ' ἀρχὸς ἀπάντων ἀργικέρανος'

(στήλη 17)

ἑθόρνῃ δὲ λέγ[ων] δηλοῖ

ὅτι ἐν τῷ ἀέρι κατὰ μικρὰ μεμερισμένα ἐκινεῖτο  
 καὶ ἐθόρνυτο. θορνύμενα δὲ κατασυνεστάθη  
 πρὸς ἄλληλα. μέχρι δὲ τούτου ἐθόρνυτο, μέχρι

5 ἕκαστον ἤλθεν εἰς τὸ σύνηθες. Ἄφροδίτη Οὐρανία  
 καὶ Ζεὺς καὶ ἀφροδισιάζειν καὶ θόρνυσθαι καὶ Πειθῶ  
 καὶ Ἀρμονία τῷ αὐτῷ θεῷ ὄνομα κεῖται. ἀνὴρ  
 γυναικὶ μισγόμενος ἀφροδισιάζειν λέγεται κατὰ

10 φάτιν. τῶν γὰρ[ρ] νῦν ἐόντων μισθόντων ἀλλ[ή]λοις  
 Ἄφροδίτη ὠν[ο]μάσθη, Πειθῶ δ' ὅτι εἶξεν τὰ ἐ[ό]ντα  
 ἀλλήλο[ις] τὸ εἶ[κ]εν δὲ καὶ πείθειν τὸ αὐτό. [Ἄ]ρμον' ἴ' α δὲ  
 ὅτι πολλὰ συνή[ρ]μοσε τῶν ἐόντων

(στήλη 18)

Γῆ δὲ καὶ Μήτηρ καὶ Ἑρέα καὶ Ἥρη ἢ αὐτή. ἐκλήθη δὲ  
 Γῆ μὲν νόμωι, Μήτηρ δ' ὅτι ἐκ ταύτης πάντα γ[ίν]εται,  
 Γῆ καὶ Γαῖα κατὰ [γ]λῶσσαν ἐκάστοις, Δημήτη[ρ] δὲ]  
 10 ὠνομάσθη ὡσπε[ρ] ἢ Γῆ Μήτηρ ἐξ ἀμφοτέρων ἐ[ν] ὄνομα'  
 τὸ αὐτὸ γὰρ ἦν

(στήλη 19)

τοῦτο τὸ ἔπος πα[ρά]γωγομ πεποιήται καὶ το[ῖς] μ[έν]  
 πολλοῖς ἀδηλόν ἐστιν, τοῖς δὲ ὀρθῶς γινώσκουσιν  
 εὐδελον, ὅτι Ὠκεανός ἐστιν ὁ ἀήρ, ἀήρ δὲ Ζεὺς.  
 οὐκουν ἐμήσατο τὸν Ζᾶνα ἕτερος Ζεὺς, ἀλλ' αὐτὸς  
 5 αὐτῷ σθένος μέγα. οἱ δ' οὐ γινώσκοντες τὸν  
 Ὠκεανὸν ποταμὸν δοκοῦσιν εἶναι, ὅτι ἑδρὸν ἕροντα'  
 προσέθηκεν — ὁ δὲ σημαίνει τὴν αὐτοῦ γνώμην

ἐν τοῖς λεγομένοις καὶ νομιζομένοις ῥήμασι.  
καὶ γὰρ τῶν ἀν[θ]ρώπων τοὺς μέγα δυνατοῦντας  
10 μεγάλους φασὶ ῥηῆναι.

(στήλη 20)

ἴσα ἐστὶν ἐκ τοῦ [πο]σοῦ μετρούμενα. ὅσα δ[ὲ] μ[ὴ]  
κυκλοειδέα, οὐχ οἷόν τε ἰσομελῆ εἶναι. δηλοῖ δὲ τόδε·  
ἢ πολλοῖς φαίνει μερόπεσσι ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν'.  
τοῦτο τὸ ἔπος δόξειεν ἂν τις ἄλλως ἐκ[ι]ρησ[θ]ῆι, ὅτι  
5 ἦν ὑπερβάλ[λη], μᾶλλον τὰ ἐόντα φαίνεται πρὶν  
ὑπερβάλλειν. ὁ δὲ οὐ τοῦτο λέγει φαίνειν αὐτήν.  
εἰ γὰρ τοῦτο ἔλεγε, οὐκ ἂμ πολλοῖς ἔφη φαίνειν αὐτήν,  
ἀλλὰ πᾶσιν ἅμα τοῖς τε τῆν γῆν ἐργαζομένοις  
καὶ [τ]οῖς ναυτιλλομένοις, ὁπότ[ε] χρεῖ πλεῖν τούτοις  
10 τῆν [χ]ώραν. εἰ γὰρ μ[ὴ] ἦν σελήνη, οὐκ ἂν ἐξηύρισκον  
οἱ ἄνθρωποι τὸν ἀριθμὸν οὔτε τῶν ὥρων ο[ὕ]τε τῶν  
ἀνέμων[ν]

(στήλη 22)

εἰς δὲ ὅτι ἀγαθῆς. δηλοῖ δ[ὲ] καὶ ἐν τοῖσδε τοῖς ἔ/πεσιν  
ὅτι ἄγαθὴν σημαίνει

—

Ἐρμῆ, Μαιάδος νιέ, διάκτορε, δῶτορ ἑάων.

—

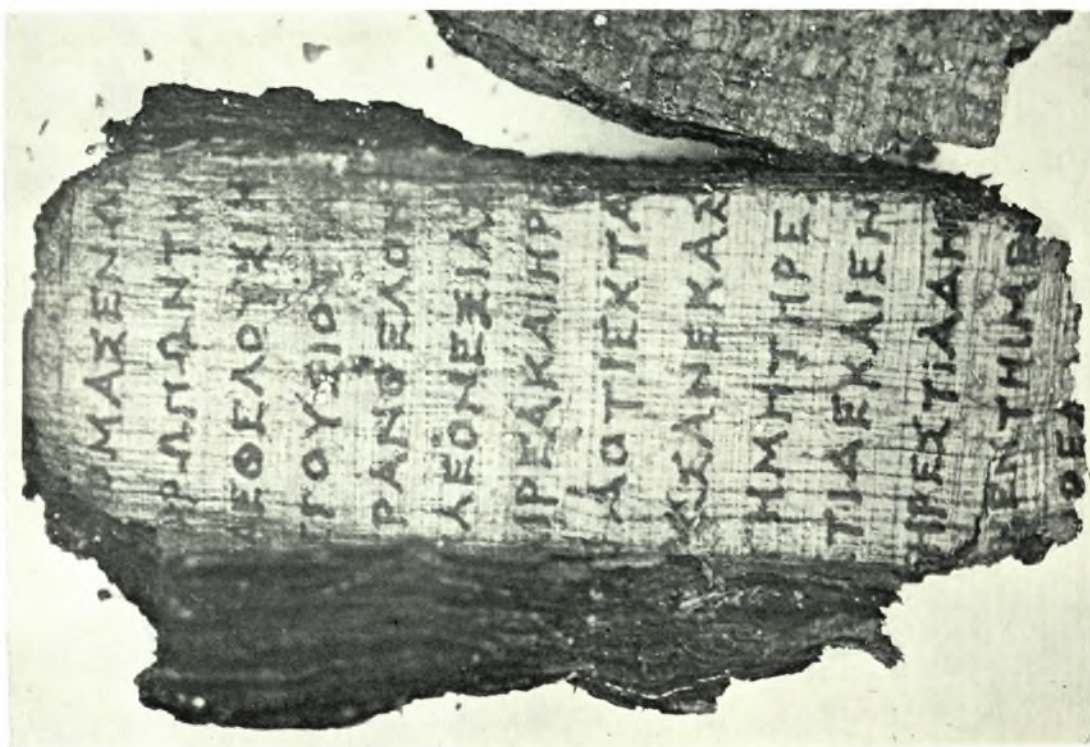
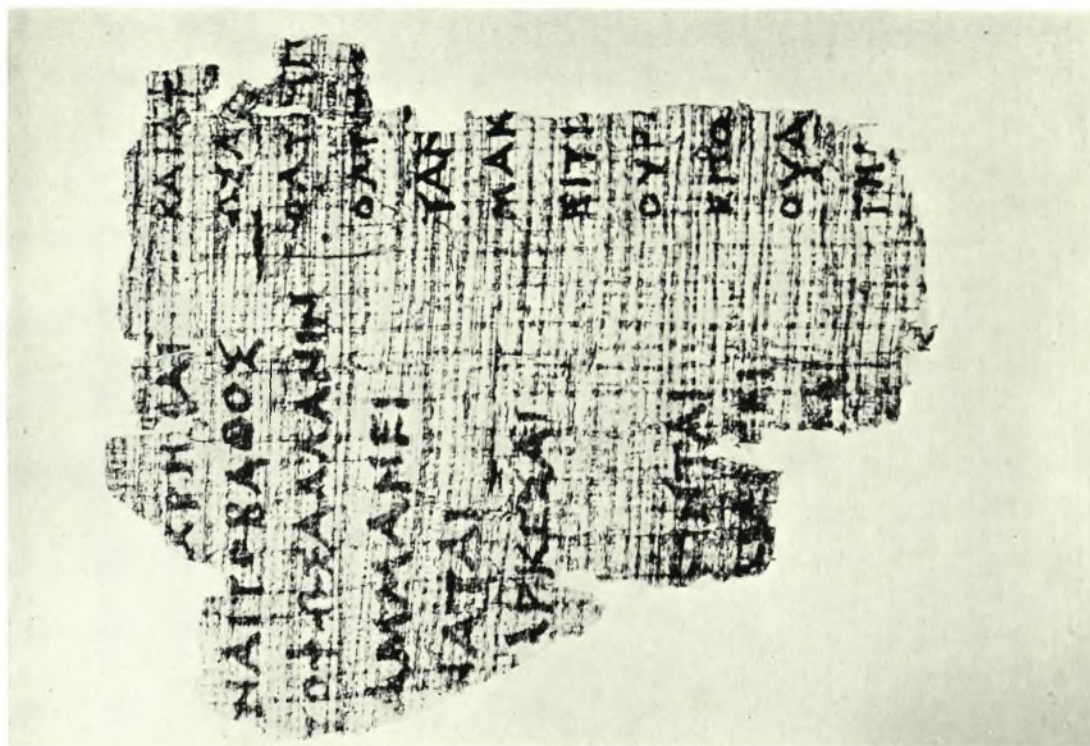
5 δηλοῖ δὲ καὶ ἐν τῶνδε·

—

δοιοὶ γὰρ τε πίθοι κατακῆται ἐν Λιδὸς οὔδει  
δώρων οἷα διδοῦσι, κακῶν, ἕτερος δὲ τ' ἑάων.

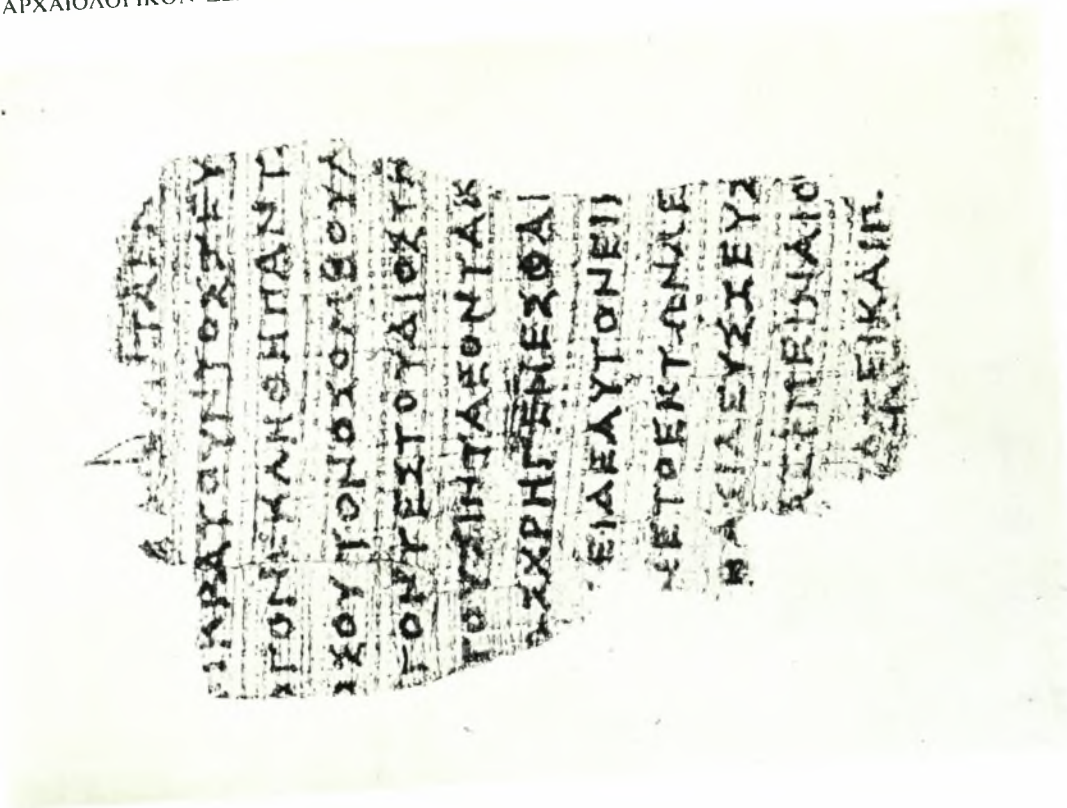
—

οἱ δὲ τὸρ ῥῆμα οὐ γινώσκοντες δοκοῦσιν εἶναι  
ἄμητρος ἑαυτοῦ. ὁ δ' εἶπερ ἤθελεν ἑαυτοῦ μητρος  
10 ἐμ φιλότῃτι ἀποδειξαι θέλοντα μιχθῆναι τὸν  
θεόν, ἐξῆν αὐτῶι [β] γράμματα παρακλίναντα  
μητρος εἰοῖο εἰπεῖν.



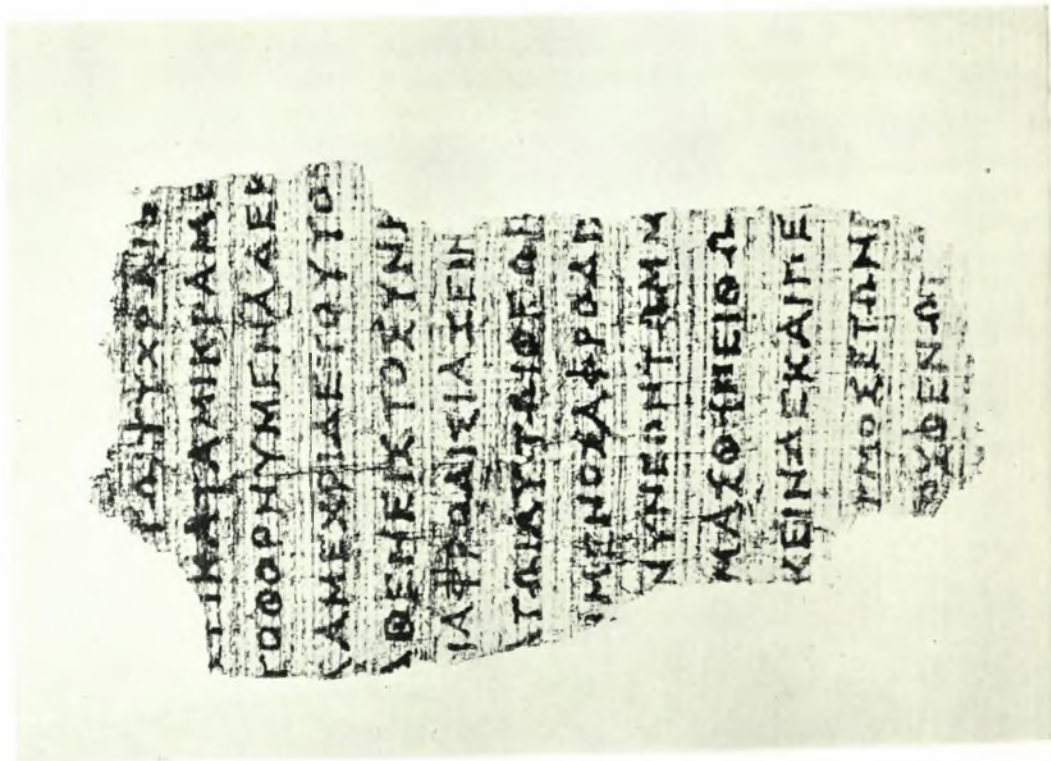
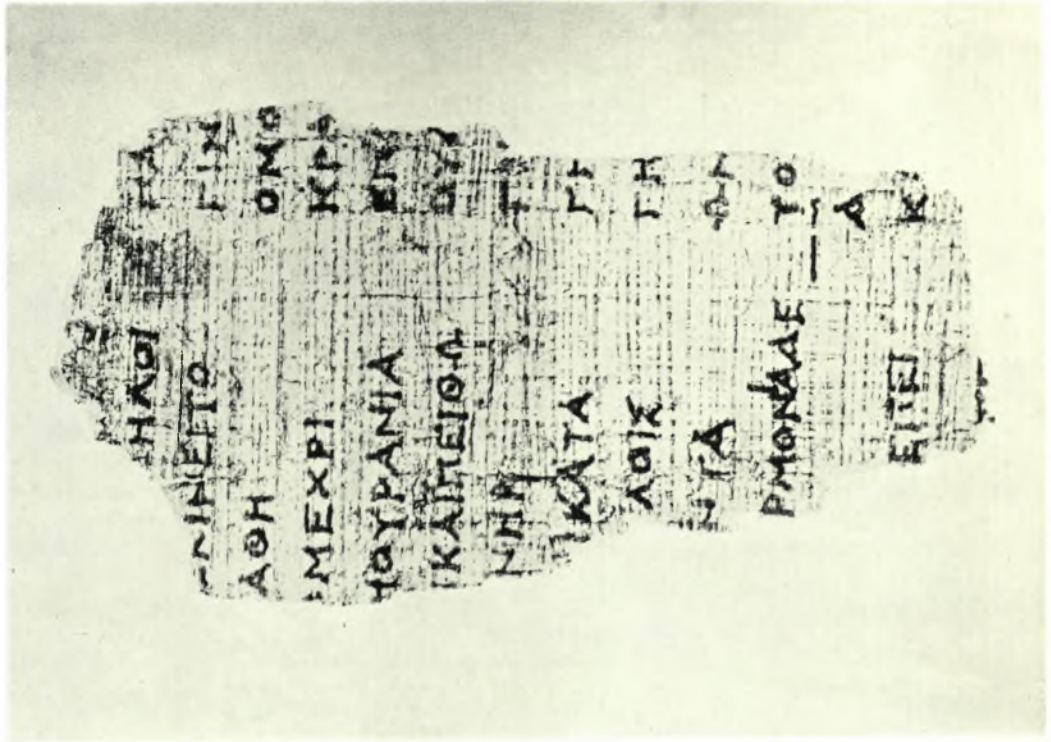
Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης. Ὀρφικὸς πάπυρος : α. Τὸ μεγαλύτερο ἀπὸ τὰ δύο κομμάτια τοῦ πάπυρου ἀμέσως μετὰ τὴν εὑρεσὴ του καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν ἀποκόλλησιν τῶν ἐπαλλήλων φύλλων. Διακρίνεται κείμενο ἀπὸ τὸ μέσο τῆς στήλης 18, β. Τέλος τῆς στήλης 7, ἀρχὴ τῆς στήλης 8 (φαίνεται ἡ ἀλλαγὴ καλάμου)

ΣΤ. ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ



Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης. Οροτικός πάπυρος : α. Τέλος της στήλης 13 και άρχή της στήλης 14, β. Μέσο της στήλης 15

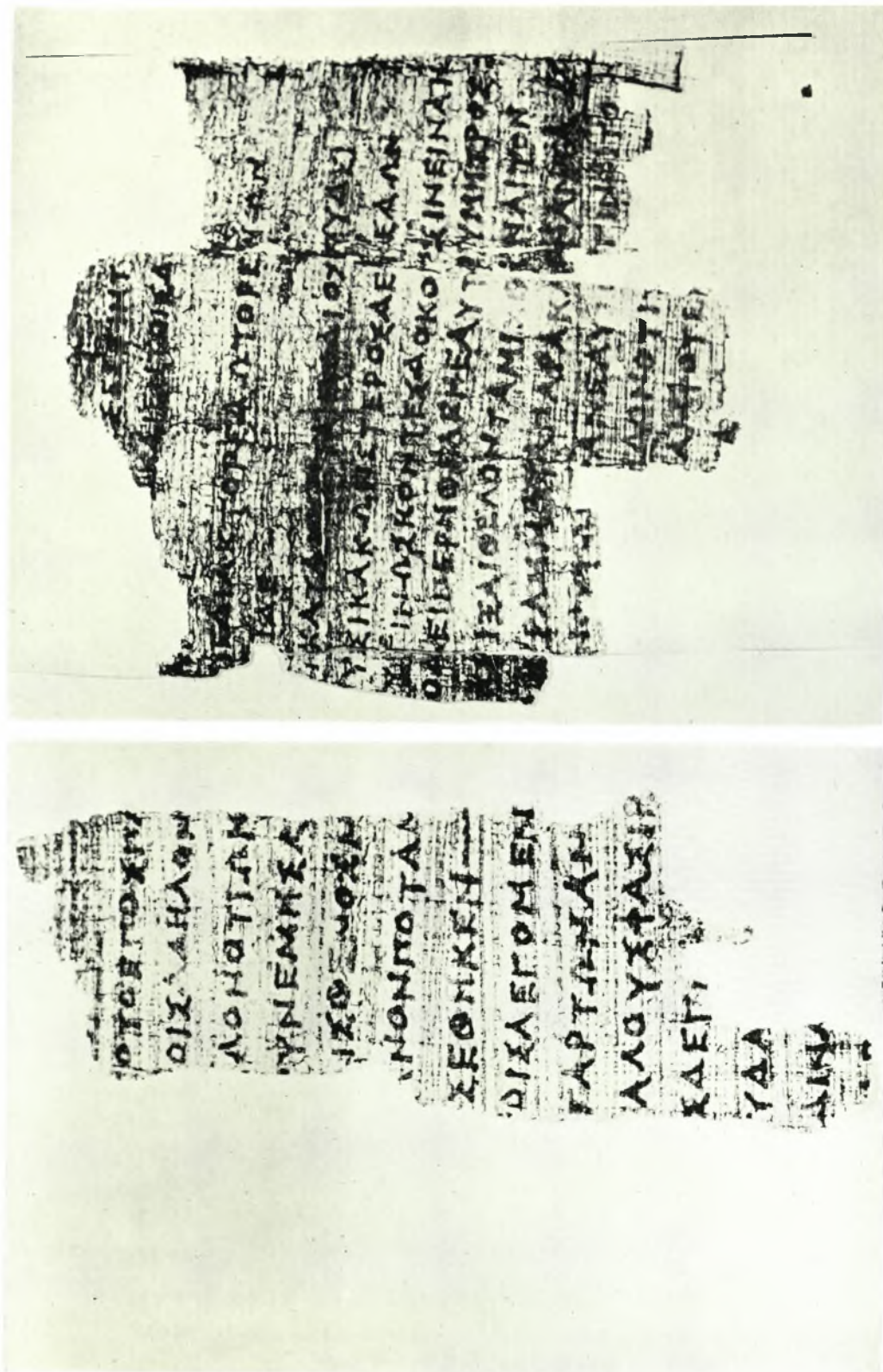
ΣΤ. ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ



Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης. Ὀρφικὸς πάπυρος : α. Μέσο τῆς στήλης 17, β. Τέλος τῆς στήλης 17, ἀρχὴ τῆς στήλης 18

ΣΤ. ΚΑΥΩΜΕΝΟΣ





Ἄρχαιολογικὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης. Ὀρφικὸς πάπυρος: α. Μέσο τῆς στήλης 19, β. Τέλος τῆς στήλης 22

ΣΤ. ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ