

## 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 ὅμως 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. Λεῖπει 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 τοῦ ἀριστερά 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 κάποιον 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 ἄδρῳ, 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 τοῦ στοῦ 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 παραγμένες και λοξές γραμμές στο μεσαίο και δεξιό τμήμα του πάνω βρίσκουν τις ανάλογές τους στις επίσης λοξές και παραγμένες 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 αποθετη 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 Άγορας<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 αττικήν 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 Άγορας, 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, ποὺ 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, ποὺ δὲ θὰ περίμενε βέβαια κανεὶς νὰ εἶναι δημιουργία τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς.

Ἡ ἐγχάραξη ποὺ παρακολουθεῖ τὴν παρυφῆ, μιὰ μεταλλικότητα ποὺ δείχνουν οἱ πτυχές, κυρίως ἐκεῖ ποὺ 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 ποὺ 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, ποὺ ἀσκεῖ στὸ μάτι ἡ σκούρα, ἀνομοιόμορφη ἀπόχρωση, ποὺ 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, ποὺ 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, Νεαπόλεως ( Albani, ἀπὸ λάθος ὀνομαζόμενη 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, μεγαλόπρεπες μορφές, σὲ ὄλη τὴν ὑστερώτερη πλαστική, παραλλάσσοντας κάθε τόσο σύμφωνα μὲ τὶς ἰδιαίτερες ἀπαιτήσεις τῶν καιρῶν.

Ἐναφορικά 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, πράγμα 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 μεγαλόγραμμο 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.

Ἄν 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 ερευνήσουμε 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 'Αλκαμένη 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 'Οδυσσέα ή τον 'Ηφαιστο<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 'Οδυσσέα, αλλά και για τον 'Ηφαιστο, αφού, αν και δέν μπορούμε να άπορρίψουμε την άποψη πως ό 'Ηφαιστος 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>.

'Από τα παραπάνω βλέπουμε, ότι πρέπει να άναζητήσουμε ένα άττικό έργο κλασσικής μεταπαρθενώνειας εποχής, που θα παρίστανε 'Οδυσσέα ή 'Ηφαιστο και μάλλον θα ήταν χάλκινο.

Τέτοιο έργο μόνο ένα άναφέρει ή φιλολογική παράδοση: τον χάλκινο 'Ηφαιστο που έπλασε ό 'Αλκαμένης και που στεκόταν σά λατρευτικό άγαλμα μαζί με εκείνο της 'Αθηνάς 'Ηφαιστίας μέσα στο σηκό του ναού των θεών αυτών στον 'Αγοραίο Κολωνό, τή συνοικία των μεταλλουργών, του ναού που ως τα σήμερα δεσπόζει πάνω από τήν περιοχή της άρχαίας άθηναικής 'Αγοράς<sup>25</sup>.

Στόν 'Ηφαιστο 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 'Αρης παρουσιάζεται με έξωμίδα, όπως ένας στρατηγός. Βλ. το στόμιο πηγαδιού Νεαπόλεως άρ. 6670, Museo Borbonico I, πίν. XLIX — Overbeck, Kunstmythologie, Zeus 171, άρίθ. 5 πίν. III, άρίθ. 16 — Ruesch, Guida del Museo di Napoli, άρίθ. 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. 'Επιγραφικές 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 γεγονὸς 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 γεγονὸς 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. Φιλαδελφεός, 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, ἀρίθ. 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 πραγματικές, ἀλλὰ ὀφείλονται στὸν σχεδιαστὴ. 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 διμερῆς, 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 στηρίξη 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 αδυστηρή 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 έποχή 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 ἐμπρός. 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 παρυφὴ 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 διμερὲς τετράπλευρο βᾶθρο καὶ στὴν κορυφὴ του ὑπῆρχε χάλκινο ἄγαλμα, ποὺ μόνο μικρὰ ὑπολείμματα του σώθηκαν. Τὸ βᾶθρο καὶ ὁ κίονας εἶναι κατάκοσμα 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 κόλλου, 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 ἐπλασε 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 τουλάχιστον μπορῶ νὰ διακρίνω ἀπὸ τὶς φωτογραφίες), πὼς μᾶλλον ἔφερνε 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 οδυσιαστικό 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 ρωμαλεότητα 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, δμόκεντρες, 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 αδιασπρά 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 σύνδεση 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, που παρίστανε πιθανότατα τὸν Ἡφαιστο καὶ ἀνήκε στὸν ἀλκαμένειο κύκλο, καὶ ἀκόμη πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ παρουσιάζει ἰδιαίτερη συγγένεια πρὸς τὸν τύπο τῆς Ἀθηναῖς τοῦ Cherehel, γεγονός που ἐνισχύει τὴ δυνατότητα νὰ συνδεθοῦν καὶ οἱ δύο τύποι μὲ τὰ ἀγάλματα τοῦ λατρευτικοῦ συντάγματος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἡφαιστου στὸν Ἀγοραῖο Κολωνό, ἔργα ποὺ ἡ παράδοση ἀποδίδει, ἂν καὶ ὄχι μὲ βεβαιότητα καὶ τὰ δυὸ (ἐπιφυλάξεις ὑπάρχουν γιὰ τὴν Ἀθηναῖα, ἀφοῦ σχετικὰ μὲ αὐτὴν ἡ παράδοση δὲν εἶναι ρητὴ), στὸν Ἀλκαμένη.

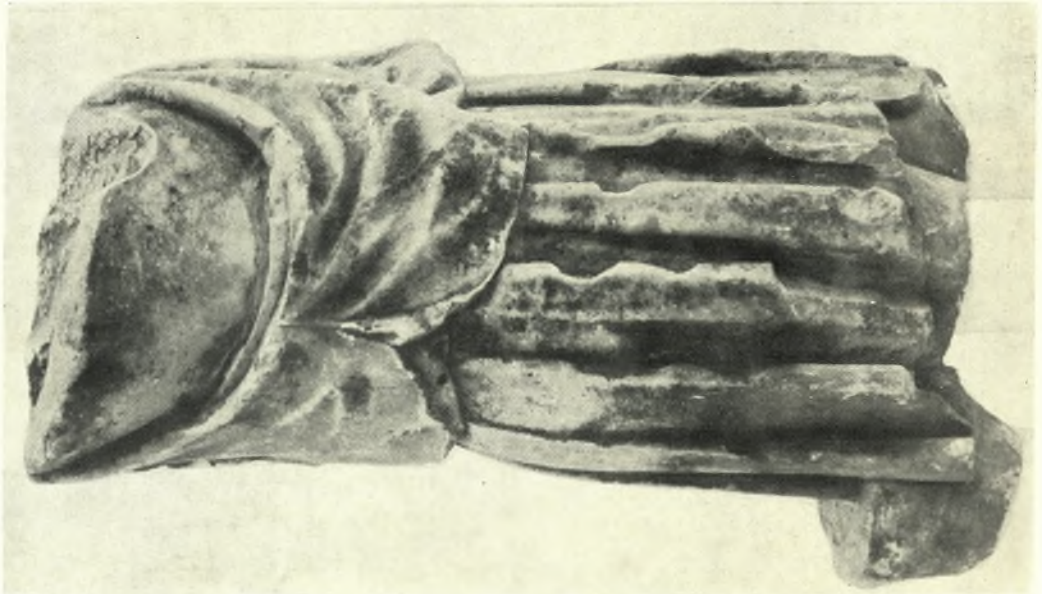
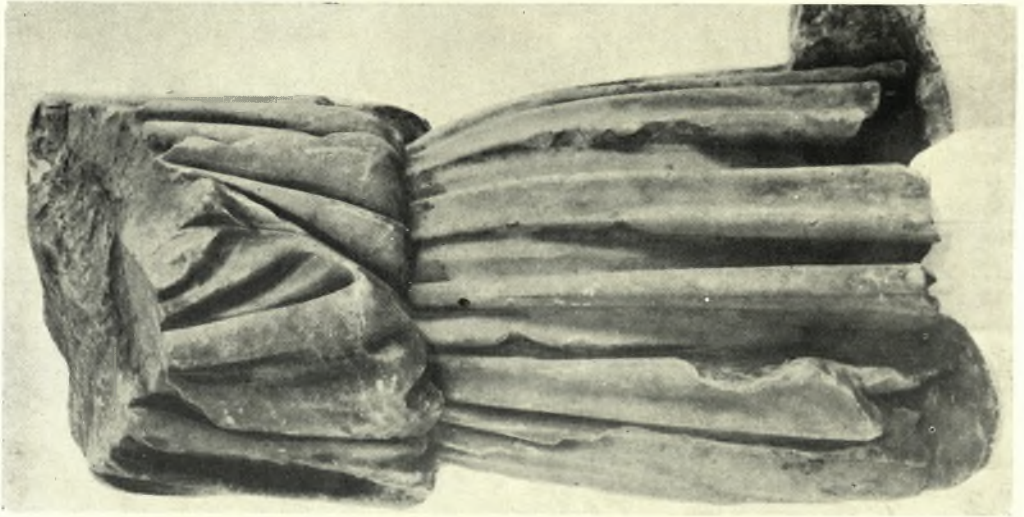
Ἐφ' ὅσον ὁμως θὰ δεχτοῦμε, ἔστω καὶ μὲ τὶς ἀναγκαῖες ἐπιφυλάξεις, τὴ σχέση τοῦ ἔργου μας μὲ τὸν ἀλκαμένειο Ἡφαιστο, ἐνισχύεται ἀντίστροφα ἡ γνώμη ποὺ παραπάνω διατυπώσαμε γιὰ τὴν προέλευσή του ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ὅπως καὶ γιὰ τὴ χρονικὴ του τοποθέτηση στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ, ἀφοῦ κάθε ἄλλο παρά ἐκπληκτικὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ πὼς κατασκευάστηκε στὴν Ἀθήνα τὸ ἀντίγραφο ἐνὸς ἔργου τοῦ Ἀλκαμένη, ποὺ στεκόταν σ' ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ἱερά μέσα στὴν ἴδια τὴν πόλη, καὶ πὼς κατασκευάστηκε στὴν ἐποχὴ τοῦ αὐτοκράτορα ποὺ μὲ τὴ μακρόχρονη παραμονή του στὴν πόλη τῆς Παλλάδος καὶ μὲ τὴ θερμὴ του ἀγάπη γι' αὐτὴν ἔδωσε νέα ὥθηση στὴν ἀνάπτυξή της, τόσο ποὺ νὰ μπορούμε νὰ μιλάμε γιὰ ἓνα εἶδος ἀκμῆς της, καὶ μάλιστα ἀκμῆς πρώτιστα καλλιτεχνικῆς.

*N. ΦΑΡΑΚΛΑΣ*



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 Μουσειῶν Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν L5413

Ν. ΦΑΡΑΚΛΑΣ