

## Ο ΠΟΛΥΓΝΩΤΟΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟΝ ΕΚ ΤΗΣ ΟΜΗΡΙΚΗΣ ΝΕΚΥΙΑΣ

Εἶναι ἐπαρκῶς γνωστὸς ὁ περίφημος καλυκοειδὴς κρατὴρ τοῦ Λούβρου (εἰκ. 1), ὁ ὁποῖος φέρει ἐπὶ τῆς μιᾶς του ὄψεως τὸν φόνον τῶν τέκνων τῆς Νιόβης. Καλεῖται



Εἰκ. 1. Ὁ καλυκοειδὴς κρατὴρ G 341 τοῦ Λούβρου.

ἐνίστε καὶ «Κρατὴρ τῶν Ἀργοναυτῶν» ἐκ τῆς ἀνεπαρκῶς τεκμηριουμένης ἐρμηνείας τῆς παραστάσεως τῆς ἐτέρας του ὄψεως<sup>1</sup>.

Τὸ ἐν λόγῳ ἀγγεῖον, ἤδη ἀπὸ τῆς εὐρέσεώς του<sup>2</sup>, ἔθεσε δι' ἀμφοτέρων τῶν παραστάσεων του μίαν σειρὰν προβλημάτων, εἰς τὰ ὁποῖα οὐδεὶς δέχεται ὅτι ἔχει δοθῆ μία ἱκανοποιητικὴ ἀπάντησις μέχρι σήμερον. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς μία νέα προσπάθεια ἀντιμετωπίσεως μερικῶν ἐκ τῶν προβλημάτων τὰ ὁποῖα θέτουν αἱ παραστάσεις τοῦ ἀριστουργήματος αὐτοῦ τῆς ἀρχαίας τέχνης δὲν δύναται νὰ θεωρηθῆ ὡς περιττή. Ἀφετηρίαν τῆς παρούσης προσπαθείας ἀποτελεῖ ἡ ἀπόπειρα μιᾶς ἀκόμη ἐρμηνείας τῆς

1 Louvre G 341. T. B. L. WEBSTER, *Der Niobidenmaler*, 1935, σ. 1 ἐξ. πίν. 2-5. FURTWÄNGLER-REICHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, πίν. 108 καὶ 165. Ἐγχρωμος πίναξ παρὰ MARTIN ROBERTSON, *La peinture Grecque*, Skira, 1959, σ. 124. Περαιτέρω βιβλιογραφίαν ἐν *Handbuch der Archäologie* IV, 1

A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, 1953, σ. 93 σημ. 2.

2 Εὐρέθη εἰς τὸ Orvieto. Προβλ. W. HELBIG, *Bulletino dell' Instituto* 1881, σ. 278 ἐξ. HAUSER ἐν FURTWÄNGLER-REICHOLD, II τοῦ κειμένου σ. 245 σημ. 1.

παραστάσεως τῆς κυρίας ὄψεως τοῦ κρατήρος, ἡ ὁποία δίδει καὶ τὰς προϋποθέσεις νέας συζητήσεως τῶν σχετικῶν προβλημάτων. Περὶ τῆς παραστάσεως τῆς δευτέρας ὄψεως δὲν τίθεται ζήτημα ἐρμηνείας, διότι εἰκονίζεται ἡ ἐξόντωση τῶν τέκνων τῆς Νιόβης, θέμα σύνθηρες τῆς ἀρχαίας τέχνης. Τὸ κύριον πρόβλημα ὑπῆρξεν ἀπ' ἀρχῆς ἡ ἐρμηνεία τῆς παραστάσεως τῆς κυρίας ὄψεως, μᾶς ἐκ τῶν μεγαλειωδεστέρων ἐν γένει εἰκόνων τῆς ἀρχαίας αγγειογραφίας (πίν. 23), ἐνῶ θέματα χρονολογήσεως καὶ κατατάξεως τοῦ αγγείου ἐλύθησαν ἄνευ σοβαρῶν ἀμφισβητήσεων.

Ἡ παράστασις αὕτη, ἡ ὁποία ἀπὸ πολλὰς ἐπόψεις εἶναι μοναδική<sup>1</sup>, μᾶς δίδει καὶ μίαν ἀπὸ τὰς ἐλαχίστας δυνατῶτας διεισδύσεως εἰς τὰ ἔργα τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς τῆς περιόδου δημιουργῶν, ὡς ὁ Μίκων, ὁ Πάναινος καὶ ὁ Πολύγνωτος, τῆς ἐποχῆς εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκουν καὶ τὰ αἰετώματα τῆς Ὀλυμπίας. Αἱ μέχρι τοῦδε ἐπιχειρηθεῖσαι ἐρμηνεῖαι ἀναγνωρίζονται γενικῶς ὡς ἀπολύτως ἀνεπαρκεῖς<sup>2</sup> καί, ἔνεκα ἀκριβῶς τῆς ἀδυναμίας τῶν αὐτῆς, ἔθεσαν ἐμπόδια ἀντὶ νὰ προωθήσουν τὴν ἔρευναν. Ἡ παράστασις ἀνεγνωρίσθη ἀπὸ μακροῦ ὅτι εὐρίσκεται εἰς σχέσιν οὐχὶ μόνον μὲ τὴν μεγάλην ζωγραφικὴν ἀλλὰ καὶ ὅτι μᾶς δίδει μίαν ἰδέαν τῆς ζωγραφικῆς τῶν τοιχογραφιῶν, διὰ τοῦτο καὶ ἐχρησιμοποιήθη ὡς προϋπόθεσις καὶ βᾶσις διὰ τὴν ἀνασύνθεσιν γνωστῶν ἔργων μεγάλων καλλιτεχνῶν. Ἡ ἔστω καὶ σύντομος περιγραφή τῆς παραστάσεως εἶναι ἀπαραίτητος προτοῦ προχωρήσωμεν εἰς τὴν ἐπισκόπησιν τῶν παλαιότερων ἐρμηνειῶν καὶ τὴν ἐκθεσιν τῆς νέας προσπαθείας. Τοῦτο θὰ μᾶς διευκολύνῃ καὶ διὰ τὴν κατανόησιν τῶν διαφόρων προβλημάτων, τὰ ὁποῖα συνδέονται μὲ τὴν παράστασιν, ὡς καὶ μὲ τὰ θέματα τῶν ἐπιδράσεων, τὰς ὁποίας πιθανῶς ὁ αγγειογράφος ὑπέστη.



Εἰκ. 2. Ἡ κατὰ τὸ ἄνω σῶμα ὁρατὴ μορφή τῆς παραστάσεως: Ὀδυσσεύς.

1 Καλὰ ἀπεικονίσαις ἐν WEBSTER, Der Niobidenmaler, πίν. 2a καὶ 5b. BUSCHOR, Griechische Vasen, σ. 197 εἰκ. 215. RODENWALDT, Die Kunst der Antike<sup>4</sup>, σ. 292-3. CVA France 12 Louvre 8, III, 1d πίν. 2, 1-4 καὶ 3, 1-2. 5. LÖWY, Polygnot, εἰκ. 1a καὶ 1b-g.

2 WEBSTER, Der Niobidenmaler, σ. 9: «Die Darstellung auf der Vorderseite ist bisher noch nicht befriedigend gedeutet», BUSCHOR, Griechische Vasen-

malerei, σ. 190: «.....dessen Figuren, von Athena und Herakles abgesehen, noch nicht gedeutet sind». RUMPF, HdA Malerei und Zeichnung, σ. 93: «auf der Vorderseite eine noch ungedeutete Szene trägt». MARTIN ROBERTSON, La Peinture Grecque-Skira, 1959, σ. 124: «sujet indéterminé». PFÜHL, Malerei und Zeichnung II, σ. 524: «sog. Argonautenkrater... die Vermutung, dass es die attischen Phlyenheroen seien scheint unhaltbar».

Ἡ σκηνὴ λαμβάνει χώραν ἐπὶ ἀνωμάλου ἐδάφους, τοῦτο δὲ πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὡς προσπάθεια τοῦ ἀγγειογράφου ἢ τῶν προτύπων του, ἂν δεχθῶμεν τοιαῦτα, διὰ τὴν ἀπεικόνισιν τῶν μορφῶν εἰς διάφορα ἐπίπεδα. Εἰκονίζονται ἔνδεκα πρόσωπα εἰς διαφόρους θέσεις καὶ στάσεις, ἐκ τῶν ὁποίων τὰ ἑννέα ὄρθια—μὲ τὸν ἕνα ἐξ αὐτῶν κρατοῦντα ἵππον, ἕνα ἐξηπλωμένον καὶ ἕνα καθήμενον. Ἡ ἀνωμαλία τοῦ ἐδάφους δηλοῦται διὰ λεπτῶν γραμμῶν, ἐπὶ τῶν ὁποίων βαίνουν αἱ μορφαί, μία δὲ ἐξ αὐτῶν



Εἰκ. 3. Πολυδεύκης.



Εἰκ. 4. Ἀγαμέμνων.

εἶναι ὄρατὴ μόνον κατὰ τὸ ἄνω τῆς ζώνης τμήμα τοῦ σώματος, τοῦ ἄλλου κρυπτομένου ὑπὸ γραμμῆς δηλούσης προφανῶς παρυφὴν τοῦ ἐδάφους. Ἀπὸ τῆς μορφῆς ταύτης ἀκριβῶς πρέπει νὰ ἀρχίσῃ καὶ ἡ περιγραφή μας. Ἡ μορφή αὕτη εὐρισκομένη εἰς τὸ ἄνω ἀριστερῶν τμήμα τῆς παραστάσεως εἰκονίζει πολεμιστὴν (εἰκ. 2) κρατοῦντα διὰ τῆς ἀριστερᾶς δόρυ καὶ ἀσπίδα καὶ φέροντα θώρακα καὶ κράνος, ὁ ὁποῖος ἀποχωρῶν ἐκ τῆς σκηνῆς στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸ κέντρον καὶ ὑψώνει τὴν δεξιάν. Ἡ τοποθέτησις τῆς ὀπισθεν τῆς δηλούσης ἀνωμαλίας τοῦ ἐδάφους γραμμῆς ἀποδεικνύει σαφῶς ὅτι ὁ καλλιτέχνης θέλει νὰ τονίσῃ δι' αὐτοῦ, ὅτι ἡ μορφή δὲν ἀνήκει οὐσιαστικῶς εἰς τὸν κύκλον τῶν ἄλλων προσώπων, δὲν εἶναι μόνιμον μέλος του. Ἀκόμη καὶ ἡ ἀπεικόνισις τῆς μορφῆς αὐτῆς εἰς μικροτέραν τῶν ἄλλων κλίμακα θέλει νὰ δείξῃ ὅτι αὕτη εὐρίσκεται εἰς ἀπόστασιν ἀπὸ τῶν ἄλλων καὶ μᾶς δίδει μίαν ἐπιτυχῆ προσπάθειαν

προοπτικῆς σμικρύνσεως. Ἀριστερώτερον καὶ ὀλίγον χαμηλότερον εὐρίσκεται μία ἄλλη μορφή παριστῶσα γυμνὸν πολεμιστὴν (εἰκ. 3), μὲ τὴν χλαμύδα εἰς τὴν ἀριστερὰν καὶ κρατοῦντα ἢ στηριζόμενον εἰς τὸ δόρυ, φέροντα ξίφος εἰς τὸ πλευρόν, τοῦ ὁποίου διακρίνεται ἡ λαβή, καὶ πῖλον εἰς τὴν ράχιν. Τὴν δεξιὰν χεῖρα στηρίζει ἐπὶ τῆς ὀσφύος καί, ἐνῶ τὸ σῶμα εἰκονίζεται κατ' ἐνώπιον, ἡ κεφαλὴ εἶναι ἐστραμμένη ἀριστερᾷ ἐμφανιζομένη κατὰ τὰ τρία τέταρτα. Τὸ βλέμμα στρέφεται ἐλαφρῶς χαμηλὰ



Εἰκ. 5. Ἀθηνᾶ.



Εἰκ. 6. Ἀχιλλεύς.

καὶ συνδέει τὴν μορφήν μὲ τὴν κάτωθεν καὶ δεξιώτερον αὐτῆς εὐρισκομένην. Ἐδῶ ἔχομεν γενειοφόρον πολεμιστὴν μὲ πλήρη πολεμικὴν ἐξάρτησιν (εἰκ. 4). Φορεῖ χλαμύδα πορπουμένην κάτωθεν τοῦ λαιμοῦ καὶ κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὴν ἀσπίδα, ἐπὶ τῆς ὁποίας εἰκονίζεται ὄφις. Εἰς τὴν δεξιὰν κρατεῖ δόρυ ἀνασηκωμένον ἐκ τοῦ ἐδάφους καὶ φορεῖ κράνος μὲ ἀνασηκωμένας τὰς παραγναθίδας. Ἡ κεφαλὴ εἶναι ἐλαφρῶς πρὸς τὰ ἄνω ἐστραμμένη καὶ μὲ ἡμιάνοικτον τὸ στόμα ὡς νὰ συνομιλῇ ἡ μορφή μὲ τὸν ἄνωθεν αὐτῆς ἀγένοιον πολεμιστὴν. Ἐδῶ ἔχομεν ἀπεικόνισιν τοῦ σώματος κατὰ τὰ τρία τέταρτα καὶ τῆς κεφαλῆς κατὰ κρόταφον. Δεξιώτερον τῆς μορφῆς αὐτῆς καὶ ἐπὶ ὑψηλοτέρου ἐπιπέδου ἐμφανίζεται ἡ Ἀθηνᾶ (εἰκ. 5). Εἰκονίζεται ὡς ἤρεμος παρατηρητὴς χωρὶς συμμετοχὴν εἰς τὰ διαδραματιζόμενα ἐπὶ τῆς σκηνῆς, ἐπίσης πάνοπλος. Εἶναι ἐνδεδυμένη διὰ τοῦ ἰωνικοῦ χιτῶνος καὶ φέρει ἐπενδύτην, ὁ ὁποῖος διὰ τῆς ζώνης σχηματίζει ἀπόπτυγμα. Αἰγίς



Εἰκ. 7. Ἡρακλῆς.

ἀσπίς, παρουσιάζεται πάλιν κατὰ τὰ τρία τέταρτα, ἐνῶ ἡ κεφαλή εἰκονίζεται ἐπίσης κατὰ κρόταφον. Ἐμπροσθεν τοῦ ἀνδρὸς τούτου ἐμφανίζεται ὁ Ἡρακλῆς γυμνός, κρατῶν διὰ τῆς δεξιᾶς τὸ ρόπαλον καὶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸ τόξον, ἐνῶ ἀπὸ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου του κρέμαται ἡ λεοντῆ (εἰκ. 7). Ὁ ἐπὶ τοῦ στήθους τοῦ ἥρωος ἀπεικονιζόμενος ἱμάς δεικνύει ὅτι οὗτος φέρει καὶ φαρέτραν, ἔχει δὲ τὴν κεφαλήν ἐστεφανωμένην διὰ στεφάνου δάφνης. Τὸ σῶμά του εἰκονίζεται κατ' ἐνώπιον, ἐνῶ ἡ κεφαλή του, ὡς καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν τῆς προηγουμένης μορφῆς, ἐν

ἐστολισμένη διὰ Γοργονείου καλύπτει τὸ στήθος της καὶ εἰς τὴν κεφαλήν φέρει κράνος. Κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τὸ δόρυ ἀπὸ τοῦ μέσου μὲ τὴν αἰχμὴν πρὸς τὰ κάτω καὶ ἔχει τὴν δεξιὰν ἀνέτως τοποθετημένην ἐπὶ τῆς ὀσφύος. Καὶ ἐδῶ τὸ σῶμα εἰκονίζεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα, ἡ κεφαλή κατὰ κρόταφον. Ὀλίγον ὑψηλότερον καὶ ἐπὶ περισσότερον ἀνωμάλου ἐδάφους, ὡς δεικνύει ἡ στάσις τῶν ποδῶν, ἔχομεν μίαν ἄλλην ἀνδρικήν μορφήν (εἰκ. 8). Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἐπ' αὐτοῦ γλαμύδα, μὲ τὸν ἀριστερὸν πόδα πατοῦντα ὑψηλότερον ἐπὶ ἐξάρσεως τοῦ ἐδάφους καὶ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα στηριζομένην ἢ κρατοῦσαν ἀσπίδα. Φορεῖ ἐπίσης περικνημίδας καὶ κράνος μὲ τὰς παραγναθίδας καλυπτούσας τὰς παρεΐας. Στηρίζεται διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς ἐπὶ τοῦ δόρατος μὲ τὴν αἰχμὴν πρὸς τὰ κάτω καὶ τὸ βλέμμα του στρέφεται χαμηλά, ὅπου εἶναι μία ἐξηλωμένη μορφή. Τὸ σῶμα, ὅπως καὶ ἡ



Εἰκ. 8. Σαρπηδών.

κατατομῇ. Κάτωθεν ἀκριβῶς τοῦ Ἡρακλέους ἔχομεν μίαν ἐξηπλωμένην μορφήν νέου (εἰκ. 8). Οὗτος εἶναι ἐλαφρῶς ἐστραμμένος δεξιᾷ ὥστε τὸ βάρος τοῦ σώματος νὰ πίπτῃ εἰς τὸν δεξιὸν γλουτὸν χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρεται νὰ καθήσῃ εἰς τὴν γλαμύδα του, ἐνῶ ὑποστηρίζεται καὶ ὑπὸ τῆς δεξιᾶς χειρὸς καὶ εἶναι γυμνός. Διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς στηρίζεται ἐπὶ δύο δοράτων καὶ διακρίνεται ὁ κολεὸς καὶ ἡ λαβὴ τοῦ ξίφους του, ἐνῶ ἡ ἄσπὶς του κοσμουμένη διὰ ρόδακος εὐρίσκεται παρὰ τὴν ἐπὶ τοῦ ἐδάφους γειῶρά του.



Εἰκ. 9. Ἔκτωρ.



Εἰκ. 10. Πάτροκλος.

Εἰς τὴν ράχιν πίπτει τὸ κράνος ἢ ὁ πῖλός του. Τὸ σῶμά του ἀποδίδεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα, ἡ κεφαλὴ οὐχὶ ἐντελῶς κατὰ κρόταφον. Τὸ βλέμμα του εἶναι ἐστραμμένον πρὸς μίαν ἄλλην πρὸ αὐτοῦ ὑψηλότερον καθημένην μορφήν. Πρόκειται πάλιν περὶ ἀνδρικῆς μορφῆς καθημένης ἐπὶ ἐξάρσεως τοῦ ἐδάφους, ἐπὶ τῆς ὁποίας εἶναι τοποθετημένη ἡ γλαμύς (εἰκ. 9). Εἰκονίζεται γυμνός μετὰ τὴν ἄσπίδα, τὸ δόρυ καὶ τὸ κράνος ἐγκαταλελειμμένα κάτω, ἐνῶ φέρει τὸ ξίφος. Μετὰ τὰς δύο χεῖρας ἀνασηκώνει τὸ οὕτω καμπτόμενον δεξιὸν σκέλος καὶ ἀτενίζει τὸν ἐξηπλωμένον σύντροφόν του. Σῶμα καὶ κεφαλὴ εἰκονίζονται κατὰ τὰ τρία τέταρτα· σημειωτέον ἐπίσης ὅτι τὸ στόμα εἶναι ἡμιάνοικτον ὥστε νὰ διακρίνονται οἱ ὀδόντες, ἐνῶ ὁ ἀριστερὸς ὀφθαλμὸς εἶναι σχεδὸν κλειστός. Ἐπὶ τοῦ ἐπιπέδου ἐπὶ τοῦ ὁποίου κάθηται ἡ ἐν λόγῳ μορφή καὶ ὀλίγον δεξιώτερον εἰκονίζεται μία ἄλλη ὀρθία (εἰκ. 10). Πρόκειται πάλιν περὶ νέου γυμνοῦ, ὁ ὁποῖος ἔχει τὴν γλα-

μύδα εἰς τὴν δεξιὰν χεῖρα καὶ τὸν ἀριστερὸν ὦμον καὶ φέρει εἰς τὴν ἀριστερὰν τὸ δόρυ καὶ τὴν ἀσπίδα. Φέρει ἐπίσης ξίφος καὶ διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς τείνει τὸ κράνος του, οὐχί, ὡς νομίζω, πρὸς τὸν Ἡρακλέα, ὁ ὁποῖος εἶναι ἐστραμμένος εἰς ἀντίθετον κατεύθυνσιν, ἀλλὰ πρὸς τὸν μετὰ τὸν ἥρωα πολεμιστὴν. Τὸ σῶμά του εἰκονίζεται κατ' ἐνώπιον, ἢ κεφαλὴ, τῆς ὁποίας μόνον τὸ κάτωθεν τῆς ῥινὸς τμήμα σφίζεται, πλαγίως. Ἔτι δεξιώτερον ἔχομεν μίαν ἄλλην μορφήν γενειοφόρου ἀνδρὸς μὲ γερωντικὴν ἐμφά-



Εἰκ. 11. Θεοσίτης.



Εἰκ. 12. Κάστωρ.

νισιν (εἰκ. 11). Εἶναι ἐνδεδυμένος μὲ χιτῶνα καὶ γλαμύδα καὶ κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τὸ δόρυ, ἐνῶ διακρίνεται τμήμα τοῦ κολεοῦ τοῦ ξίφους καὶ ὁ ἰμάς. Εἰς τὴν κεφαλὴν φορεῖ πέτασον καὶ ἀπλώνει τὴν δεξιὰν χεῖρα πρὸς τὸ αἰωρούμενον δόρυ τῆς καθημένης κάτω μορφῆς ἢ τὸν πρὸ αὐτοῦ νέον. Ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι ἔχει, ὡς καὶ ἡ ἀριστερᾶ τοῦ Ἡρακλέους ἀνδρική μορφή, τὸν ἓνα πόδα ὑψηλότερον ἐπὶ ἀνωμαλίας τοῦ ἐδάφους, τὸν ἀριστερὸν ὅμως ἐνταῦθα καὶ ὄχι τὸν δεξιόν. Εἰς τὸ πρόσωπον, τὸ ὁποῖον ἀποδίδεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα, διακρίνονται ρυτίδες, ἐνῶ ἡ θέσις τῶν ποδῶν ἐνισχύει τὴν ἐντύπωσιν τοῦ βάρους, τὴν ὁποίαν ἀποσκοπεῖ νὰ δώσῃ ὁ καλλιτέχνης διὰ τῆς μορφῆς. Ἀκολουθεῖ ἀκόμη μία γυμνὴ ἀνδρική μορφή κρατοῦσα ἀπὸ τοῦ χαλινοῦ ἵππον (εἰκ. 12). Ὁ ἵππος διὰ τῆς διαγωνίου πρὸς τὸν θεατὴν ἀπεικονίσεως διὰ τῆς στροφῆς τῆς κεφαλῆς, ἀκόμη καὶ διὰ τῶν λεπτομερειῶν τοῦ σώματός του, ἐπιτυγχάνει

νὰ μᾶς δώσῃ περισσότερον τὴν ιδέαν τοῦ βάρους. Ὁ νέος τὸν κρατεῖ διὰ τῆς δεξιᾶς χειρός, ἐνῶ εἰς τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ δόρυ ἢ δύο δόρατα καὶ ἔχει περιειλιγμένην καὶ τὴν γλαμύδα. Διακρίνεται ἀκόμη ἡ λαβὴ τοῦ ξίφους ἐνῶ εἰς τὴν κεφαλὴν φορεῖ πῖλον ὁμοιον μὲ τὸν τοῦ νέου τοῦ ἄλλου ἄκρου τῆς παραστάσεως. Τὸ σῶμά του εἰκονίζεται κατ' ἐνώπιον, ἡ κεφαλὴ του κατὰ κρόταφον. Ἡ σκηνὴ τῆς ἐτέρας ὄψεως τοῦ κρατήρος δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει παρὰ δευτερευόντως. Ἐχομεν πάντως καὶ ἐδῶ τὴν αὐτὴν δῆλωσιν τοῦ ἐδάφους διὰ λευκῶν γραμμῶν καὶ τὴν αὐτὴν προσπάθειαν ὀργανώσεως τῶν μορφῶν εἰς διάφορα ἐπίπεδα. Εἰκονίζονται μόνον ἕξ μορφαὶ πάλιν ἐπὶ ἀνωμάλου ἐδάφους, ἴσως ἐντὸς δάσους, ὡς δεικνύει τὸ δένδρον εἰς τὴν δεξιὰν πλευράν. Πάντως ἡ σύνθεσις εἰς τὴν παράστασιν αὐτὴν, ὡς καὶ αἱ λεπτομέρειαι, ὑπολείπονται οὐσιωδῶς τῶν τῆς κυρίας ὄψεως.

Ἦδη ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς εὐρέσεως τοῦ κρατήρος ἀνεγνωρίσθη, ὅτι ἡ παράστασις τῆς κυρίας του ὄψεως δὲν ἦτο μόνον μία ἐκ τῶν σπουδαιοτέρων τῆς ἀρχαίας ἀγγειογραφίας, ἀλλ' ὅτι ἔδιδε καὶ τὴν δυνατότητα κατανοήσεως τῆς συνθέσεως τῶν ἔργων τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς, τόσον τῶν τοιχογραφιῶν ὅσον καὶ τῶν πινάκων. Ἡ ἀπεικόνισις τῶν μορφῶν εἰς διάφορα ἐπίπεδα ἀνεγνωρίσθη ἀμέσως ὡς χαρακτηριστικὸν τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Πολυγνώτου καὶ μὲ βάσιν τὸ γεγονός αὐτὸ ἐπεχείρησεν ὁ C. ROBERT τὴν ἀπόπειραν ἀνασυνθέσεως μεγάλων, γνωστῶν ἐκ περιγραφῶν, ἔργων τοῦ Πολυγνώτου<sup>1</sup>. Ἀπὸ τὴν διαπίστωσιν αὐτὴν τῆς σχέσεως τῆς παραστάσεώς μας μὲ ἔργα τῆς Πολυγνωτείου Σχολῆς, ἂν δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, ἤρχισαν καὶ αἱ πρῶται ἀπόπειραι ἐρμηνείας. Ἀπ' ἀρχῆς ἐπεζητήθη ἡ ταύτισις τῆς σκηνῆς, ἡ ὁποία διαδραματιζέται εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατήρος, μὲ ἔργα μεγάλων καλλιτεχνῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Πολυγνώτου, τὰ ὁποῖα μᾶς εἶναι γνωστὰ ἀπὸ περιγραφῆς περιηγητῶν ἢ ἀρχαίας πληροφορίας. Ἐνδιαφέρον εἶναι νὰ παρατηρηθῇ, ἔστω καὶ διὰ τὴν ἱστορίαν, ὅτι, ἐνῶ ἀνεγνωρίσθη ὅχι μόνον ὁ Πολυγνωτεῖος τρόπος συνθέσεως ἀλλὰ καὶ ἄλλα χαρακτηριστικὰ, τὰ ὁποῖα συνδέουν τὴν παράστασιν μὲ αὐτόν, τὰ πρότυπα τῆς παραστάσεώς μας ἐζητήθησαν περισσότερον εἰς ἔργα τοῦ κύκλου του ἢ συγχρόνων του καὶ ὀλιγώτερον εἰς γνωστὰ ἔργα τοῦ ἰδίου. Τὸ γεγονός αὐτὸ προξενεῖ ἐντύπωσιν, διότι ὑπάρχουν θέματα καὶ λεπτομέρειαι εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατήρος, καταγόμενα, καὶ τοῦτο μᾶς εἶναι γνωστόν, ἀπὸ ἔργων τοῦ Πολυγνώτου. Μία ἀνασκόπησις τῶν ἐρμηνειῶν, τῶν σπουδαιοτέρων τοῦλάχιστον, θὰ μᾶς διευκολύνῃ εἰς τὴν περαιτέρω ἔρευναν. Ἡ πρώτη χρονολογικῶς ἐρμηνεία ἀνήκει εἰς τὸν C. ROBERT<sup>2</sup>, ὁ ὁποῖος μὲ ἀφετηρίαν τὰς δύο ἀκόπως ἀναγνωριζόμενας μορφὰς τῆς παραστάσεως, Ἀθηνᾶν καὶ Ἡρακλέα, νομίζει ὅτι εὗρισκει ἐπεισόδιον τοῦ μύθου τῶν Ἀργοναυτῶν. Ὁ ROBERT, τὴν ἄποψιν τοῦ ὁποῖου ἐδέχθη καὶ ὁ P. GIRARD<sup>3</sup>, ἡρμύ-

1 Ἡ ἀναγνώρισις τῆς εἰς διάφορα ἐπίπεδα ἀπεικόνισσεως τῶν μορφῶν ὡς Πολυγνωτείου ἐγένετο ὑπὸ τοῦ C. ROBERT ἤδη ἀπὸ τοῦ 1882 ἰδὲ C. ROBERT, *Annali dell' Instituto* 1882, σ. 273 ἔξ. Πρβλ. HAUSER παρὰ FURTWÄNGLER - REICHOLD, II, κείμενον σ. 244 καὶ C. ROBERT, *Die Nekyia des Polygnot*, 1892, σ. 39.

2 *Annali dell' Instituto* 1882, σ. 273 ἔξ. Ἡ παρατήρησις τοῦ WEBSTER ἐν *Niobidenmaler.* σ. 15, περὶ

ἐρμηνείας τοῦ HELBIG, τὴν ὁποίαν δέχεται ὁ ROBERT, εἶναι ἀβάσιμος. Ὁ HELBIG ἐν *Bulletino dell' Instituto* 1881 συσχετίζει τὴν παράστασιν μὲ τὸ ἐπεισόδιον Ἡρακλέους - Κύκνου χωρὶς προσπάθειαν ἐρμηνείας ἢ τεμνηριώσεως.

3 P. GIRARD, *Le cratère d' Orvieto et les jeux de physionomie dans la céramique grecque*, *Monuments Grecs*, 1897, 7.



νευσε τὴν παράστασιν ὡς Ἀργοναύτας καὶ μάλιστα τὴν συνεσχέτισε μὲ τὴν εἰκόνα τῶν Ἀργοναυτῶν εἰς τὸ Ἀνάκειον, τὴν ὁποῖαν εἶχε ζωγραφῆσει ὁ Μίκων. Ἐκ τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ (I 18, 1) γνωρίζομεν ὅτι ὁ Μίκων εἶχε ζωγραφῆσει εἰς τὸ Ἀνάκειον, τὸ ὁποῖον ἦτο ἱερόν τῶν Διοσκούρων, τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας.

Εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος ὁ ROBERT ἀνεγνώρισε τοὺς Διοσκούρους, οἱ ὁποῖοι κατέχουν τὰ δύο ἄκρα τῆς παραστάσεως, ὁ εἰς δεξιᾷ μετὰ τοῦ ἵππου του, ὁ ἄλλος ἀριστερᾷ, ὁ συνομιλῶν μετὰ τοῦ γενειοφόρου. Καὶ ἐνῶ ἡ ταύτισις τῶν νέων τῶν δύο ἄκρων εἶναι ἐπιτυχής, ἡ σύνδεσις τῆς παραστάσεως μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀνακείου οὐδαμῶς στηρίζεται. Οὔτε ἡ ἀπουσία τῆς Ἀργούς ἐξηγεῖται, οὔτε ἐρμηνεύονται τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς παραστάσεως, οὔτε δικαιολογεῖται ἡ σύνθεσις, οὔτε πολὺ περισσότερον εἶναι δυνατόν νὰ κατανοηθῇ ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς. Ὁ P. GIRARD, ὁ ὁποῖος ἐδέχθη κατ' ἀρχὴν τὴν ἐρμηνείαν τοῦ ROBERT ἀλλὰ διείδε τὰς δυσκολίας, ἐπέμεινε εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῆς παραστάσεως ὡς Ἀργοναυτῶν, ἀλλὰ διὰ νὰ ἐξηγήσῃ μερικὰ στοιχεῖα μετέθεσε τὴν σκηνὴν εἰς τὴν Λήμνον<sup>1</sup>. Ἐννοεῖται ὅτι καὶ διὰ τοῦ τρόπου τούτου, τῆς μετονομασίας δηλαδὴ τῆς παραστάσεως εἰς «Ἀργοναύτας ἐν Λήμνῳ», οὐδὲν ἐκ τῶν προβλημάτων ἐλύθη<sup>2</sup>. Εἶναι ὀρθόν νὰ παρατηρηθῇ ὅτι ὁ ROBERT<sup>3</sup> ἔδωκε ὀνόματα εἰς ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς παραστάσεως, ἀλλὰ, παρατηρῶν τὴν ἀδυναμίαν τεκμηριώσεως αὐτῆς, ἐτόνισεν ὅτι τὰ ὀνόματα τὰ δίδει μόνον ὡς δείγματα. Τὴν ἐρμηνείαν ROBERT-GIRARD τὴν ἐδέχθη καὶ ὁ GARDNER, ὁ ὁποῖος διέκρινεν ὅτι δύο ἐκ τῶν μορφῶν τῆς παραστάσεως εἰκονίζονται κατὰ ἀνάλογον τρόπον ὑπὸ τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν Νέκυϊαν τῶν Δελφῶν. Ἡ παρατήρησις αὕτη τὸν ὀδηγεῖ νὰ τροποποιῇ μόνον τὰ ὀνόματα τῶν προσώπων καὶ νὰ ἐπιμένῃ ὅτι ἔχομεν παράστασιν τῶν Ἀργοναυτῶν<sup>4</sup>. Μίαν δευτέραν ἐρμηνείαν ἐπιχειρεῖ ὁ HAUSER<sup>5</sup>, ὁ ὁποῖος ἀποδίδει τὸ μεγαλύτερον βῆρος εἰς τὴν παρουσίαν τῶν ἀμέσως ἀναγνωριζομένων μορφῶν τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ Ἡρακλέους. Ἐκ τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ (I 15, 3), γνωρίζομεν ὅτι τόσον ἡ Ἀθηνᾶ ὅσον καὶ ὁ Ἡρακλῆς ἀπεικονίζοντο εἰς τὴν ὑπὸ τῶν Παναίνου καὶ Μίκωνος ἐκτελεσθεῖσαν Μαραθωνομαχίαν τῆς Ποικίλης Στοᾶς εἰς Ἀθήνας. Τὸ γεγονός τοῦτο χρησιμοποιεῖ ὁ HAUSER διὰ τὴν ἐρμηνείαν του. Ὁ HAUSER μᾶς ὑπενθυμίζει ὅτι εἰς τὴν Ποικίλῃν Στοᾶν εἰκονίζοντο κατὰ τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ καὶ Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς, πρὸς ἐνίσχυσιν δὲ τῆς γνώμης του ἐπικαλεῖται καὶ τὸ Μαραθῶνιον ἀνάθημα τῶν Ἀθηναίων εἰς Δελφούς, τὸ ὁποῖον εἰργάσθη ὁ Φειδίας<sup>6</sup>, ὅπου ὁμως παρίσταντο Ἀθηνᾶ καὶ Ἀπόλλων. Τοιοῦτοτρόπως, καταλήγει ὁ HAUSER, ἡ σκηνὴ εἰκονίζει τοὺς ἀττικοὺς ἥρωας πρὸ τῆς μάχης τοῦ Μαραθῶνος τῇ παρου-

1 P. GIRARD, ἔ.ά σ. 41 ἐξ· πρβλ. WEBSTER, Niobidenmaler, σ. 16.

2 Πρβλ. καὶ τὰς ὁρθὰς παρατηρήσεις τοῦ HAUSER ἐν FURTWÄNGLER - REICHHOLD, II σ. 246 ἐξ.

3 C. ROBERT, Die Nekyia des Polygnot, σ. 40 δίδει εἰς τὰς μορφὰς ἐνδεικτικῶς μόνον τὰ ἐξῆς ὀνόματα Ἀργοναυτῶν: Ἡ ἄνω ἀριστερᾷ μορφή ἢ κατὰ τὸ ἥμισυ ὄρατὴ ΒΟΥΤΗΣ, ὁ γυμνὸς νέος ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΣ, ὁ γενειοφόρος ΠΕΡΙΚΛΥΜΕΝΟΣ, ΛΘΗΝΑ, ὁ μετὰ τὴν Ἀθηνᾶς καὶ Ἡρακλέους ΙΑΣΩΝ, ΗΡΑΚΛΗΣ, ὁ ἐξηπλωμένος κάτω ΤΕΛΑΜΩΝ, ὁ καθήμενος ΠΗΛΕΥΣ, ὁ δεξιᾷ τοῦ Ἡρακλέους ΠΟΛΥΦΗΜΟΣ, ὁ μὲ γεροντικὴν ἐμφάνισιν ΤΙΦΥΣ

καὶ ὁ μετὰ τὸν ἵππον ΚΑΣΤΩΡ.

4 P. GARDNER, A Vase of Polygnotean Style, JHS 10, 1889, σ. 117 ἐξ. Ὁ GARDNER θέτει εἰς τὴν θέσιν τοῦ ΒΟΥΤΟΥ τὸν ΥΛΑΝ, φίλον καὶ σύντροφον τοῦ ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ, εἰς τὰς θέσεις τοῦ ΤΕΛΑΜΩΝΟΣ καὶ τοῦ ΠΗΛΕΥΣ τὸν ΘΗΣΕΑ καὶ ΠΕΙΡΙΘΟΥΝ καὶ εἰς τὴν θέσιν τοῦ ΠΟΛΥΦΗΜΟΥ τὸν ΤΕΛΑΜΩΝΑ.

5 HAUSER ἐν FURTWÄNGLER - REICHHOLD, Griechische Vasenmalerei II, σ. 248 ἐξ.

6 ΠΑΥΣ. X 10, 1· πρβλ. καὶ ΡΟΜΤΩΒ ἐν Klio, Beiträge zur alten Geschichte VIII, 1908, σ. 84 ἐξ.

σία τῶν φίλων των, τῆς Παλλάδος καὶ τοῦ Ἡρακλέους. Ἡ κεντρικὴ θέσις, τὴν ὁποίαν κατέχει ὁ Ἡρακλῆς, ἀποδεικνύει κατὰ τὸν HAUSER, ὅτι οὗτος ἔχει ρόλον πρωταγωνιστοῦ εἰς τὴν σκηνήν, ἀλλ' εἰς τὴν ἐρμηνείαν δὲν λαμβάνει πλήρως ὑπ' ὄψιν τὴν ἰδίαν του παρατήρησιν. Ἐπίσης ἡ ἐρμηνεία του φαίνεται καὶ εἰς τὸν ἴδιον τόσον προβληματικὴ ὥστε ἀποφεύγει νὰ ταυτίσῃ τὰ διάφορα πρόσωπα τῆς παραστάσεως<sup>1</sup>. Τοιοῦτοτρόπως, ἐνῶ ἐστράφη κατὰ τῆς ἐρμηνείας τοῦ ROBERT καὶ ἔδειξε τὰ ἀδύνατα σημεία της, δὲν ἐπέτυχε νὰ παρουσιάσῃ μίαν μᾶλλον ἰκανοποιητικὴν. Ἡ ἐρμηνεία του παρουσιάζει πολλὰς δυσκολίας, δύο τῶν ὁποίων ἐτόνισεν ἤδη καὶ ὁ WEBSTER<sup>2</sup>, δηλαδὴ τὴν πιθανὴν χρονολογίαν τῆς ἰδρύσεως τοῦ ἱεροῦ, εἰς τὸ ὁποῖον θὰ εὑρίσκετο τὸ πρότυπον, ἐν σχέσει μετὰ τὴν χρονολογίαν τῆς παραστάσεως τοῦ κρατήρος καὶ τὴν ψυχικὴν διάθεσιν τῶν εἰκονιζομένων προσώπων. Ἀκόμη περισσότερον παραγνωρίζεται ἡ σημασία τῆς μαρτυρίας τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ, ὁ ὁποῖος (I 15, 3) ἀναφέρει ὅτι εἰκονίζει μάχην καὶ τῶν βαρβάρων τοὺς ἐσπίπτοντας ἐς ταύτας φονεύοντες οἱ Ἕλληνες... τῶν μαχομένων δὲ δήλοι μάλιστα εἶσιν ἐν τῇ γραφῇ Καλλιμαχός τε... Δύναται τις νὰ δεχθῆ ὅτι ἡ Ἀθηναῖα καὶ ὁ Ἡρακλῆς δὲν θὰ μετείχον τῆς μάχης ἀλλ' ἁπλῶς θὰ τὴν παρηκολούθουν, ἀλλὰ δὲν ἐρμηνεύονται αἱ ἄλλαι μορφαὶ καὶ πολὺ ὀλιγώτερον ἢ καταφανῆς εἰς τὰ πρόσωπά των θλίψις. Ἐπίσης δὲν ἐξηγεῖται ἡ παρουσία τῶν Διοσκούρων, κατὰ τῆς ταυτίσεως τῶν ὁποίων οὐδεμία σοβαρῶς τεκμηριωμένη δικαιολογία δύναται νὰ ὑπάρξῃ. Μία τρίτη ἐρμηνεία μένει ἀκόμη νὰ συζητηθῆ, ὀφειλομένη εἰς τὸν J. SIX<sup>3</sup>, τὴν ὁποίαν υἱοθετεῖ καὶ διευρύνει ὁ E. LÖWY<sup>4</sup>. Εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν λαμβάνεται ὀρθῶς ὑπ' ὄψιν ἡ ψυχικὴ ἀτμόσφαιρα, τὴν ὁποίαν ἐκφράζουν τὰ πρόσωπα τῆς παραστάσεως, ἀλλὰ χωρὶς νὰ καθίσταται δυνατὴ ἡ ἐξαγωγή τῶν καταλλήλων συμπερασμάτων. Καὶ εἰς τὴν ἐρμηνείαν αὐτὴν τὸ κύριον ἐμπόδιον εὑρίσκεται εἰς τὴν προσπάθειαν συνδέσεως τῆς παραστάσεως μετὰ ἔργα τοῦ Μίκωνος. Ἡ ἀφετηρία τοῦ SIX εὑρίσκεται εἰς τὴν ὑπόθεσιν τοῦ P. GARDNER<sup>5</sup>, ὁ ὁποῖος συνδέσε τὰς δύο μορφὰς τοῦ ἐξηπλωμένου καὶ τοῦ καθημένου μετὰ τὸν Θεσέα καὶ τὸν Πειρίθου τῆς Πολυγνωτείου Νεκυίας (ΠΑΥΣ. X 29, 8). Ὁ SIX ἠρνήθη τὴν ἐρμηνείαν τοῦ GARDNER, ὁ ὁποῖος ἔβλεπε, κατὰ τὰς ἀπόψεις τοῦ ROBERT, Ἀργοναύτας εἰς τὴν παράστασιν καὶ ἐζήτησεν εἰς ἄλλα πρότυπα τὴν ἐρμηνείαν. Ὑπεστήριξεν ὅτι ἡ παράστασις συνδέεται μετὰ τὴν ὑπὸ τοῦ BRUNN<sup>6</sup> ὑποτεθεῖσαν τετάρτην εἰκόνα τοῦ Μίκωνος εἰς τὸ Θεσεῖον. Γνωρίζομεν ἀπὸ τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ (I 17, 2) ὅτι εἰς τὸ Θεσεῖον εἶχον ζωγραφηθῆ ὑπὸ τοῦ Μίκωνος α) μάχη τῶν Ἀθηναίων καὶ τῶν Ἀμαζόνων β) ἀγὼν Λαπιθῶν καὶ Κενταύρων — ὁ Θεσεὺς παρίστατο ἔχων φονεύσει ἕνα Κένταυρον γ) εἰς τὸν τρίτον τοῖχον, κατὰ τὴν διήγησιν τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ, ἀπεικονίζετο εἰς μᾶλλον ἄγνωστος μῦθος, τὸν ὁποῖον ἐπιχειρεῖ νὰ ἐρμηνεύσῃ. Ὁ BRUNN ὑποθέτει ὅτι ὑπάρχει εἰς τὸ Θεσεῖον καὶ τετάρτη παράστασις, εἰς τὴν ὁποίαν θὰ εἰκονίζετο πάλιν ἐπεισόδιον τῆς ζωῆς τοῦ Θεσεῦς καὶ συγκεκριμένως ἡ κάθοδος του εἰς τὸν Ἅδην ἢ τὸ τέλος του.

1 Προτείνει μόνον ἀντὶ τοῦ BOYTH ἢ ΥΛΑ νὰ θεωρηθῆ ἡ μορφή αὐτῆ ἀντιπρόσωπος τοῦ στρατοῦ καὶ ἡ ἐξηπλωμένη μορφή ὡς ὁ Θεσεύς.

2 WEBSTER, Der Niobidenmaler, σ. 16.

3 J. SIX, Mikon's Fourth Picture in the Theseion, JHS 39, 1913, σ. 131-143.

4 E. LÖWY, Polygnot, 1929, σ. 15 ἐξ.

5 P. GARDNER, A Vase of Polygnotean Style, JHS 10, 1889, σ. 122 ἐξ.

6 H. BRUNN, Geschichte d. griechischen Künstler<sup>2</sup> II, 17. J. SIX, JHS 39, 1919, σ. 135 ἐξ.

Περὶ τῆς καθόδου τοῦ Θησέως εἰς τὸν Ἄδην γνωρίζομεν, ὅτι κατῆλθε μετὰ τοῦ Πειρίθου διὰ τὴν ἀπαγάγην τὴν Περσεφόνην<sup>1</sup>, ὅπου κατὰ τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ (I 17, 4): *δεδέσθαι τε γὰρ αὐτὸν λέγουσιν ἐς τόδε ἕως ἕφ' Ἡρακλέους ἀναχθείη*.

Ὁ SIX ἐπομένως συμπεραίνει, ὅτι ἡ παράστασις τοῦ κρατῆρος, ἔχουσα ὡς πρότυπον τὴν εἰκόνα αὐτὴν τοῦ Θησειοῦ, παριστάνει τὴν ἀπελευθέρωσιν τοῦ Θησέως ὑπὸ τοῦ Ἡρακλέους. Ἀλλ' ἐκτὸς τοῦ γεγονότος ὅτι ἐπιχειρεῖται ἐρμηνεῖα ἀγνώστου δι' ἀγνώστου δὲν ἐξηγεῖται διατι ὁ Ἡρακλῆς, ὅπως καὶ ὁ Θησεύς, ἔχουν αὐτὴν τὴν ὕλιβερὰν ἔκφρασιν. Θὰ ἀνεμένομεν νὰ ἐκφρασθῇ ἡ χαρὰ κυρίως αὐτῶν διὰ τὴν ἀπελευθέρωσιν καὶ ὁ καλλιτέχνης ἠδύνατο νὰ ἐπιτύχῃ ἂν ἤθελε τοιοῦτόν τι. Τοιοῦτοτρόπως, ἐνῶ διαπιστοῦται ὀρθῶς ὅτι ἡ ψυχικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς παραστάσεως εἶναι βαρεῖα, τοῦτο δὲν λαμβάνεται ὑπὸ σημείωσιν εἰς τὴν ἐρμηνείαν μὲ ἀποτέλεσμα νὰ θεωρῆται δυνατὴ ἡ ἀπεικόνισις σκηνῆς, ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ χαρὰν. Ὁ WEBSTER<sup>2</sup> ἐρωτᾷ διατι τότε νὰ μὴ ἔχωμεν μίαν παράστασιν «Ἡρακλέους ἐν Ἄδου» ἀντὶ τῆς «Ἀπελευθερώσεως τοῦ Θησέως» καὶ ἡ ἐρώτησις τοῦ WEBSTER, χωρὶς ὁ ἴδιος νὰ τὸ ὑποπτευθῇ, ἔρχεται ἐγγύτατα τῆς πραγματικῆς ἐρμηνείας τῆς παραστάσεως. Ὁ LÖWY<sup>3</sup>, ὁ ὁποῖος ἐπεχείρησε νὰ συμπληρώσῃ τὴν ἐρμηνείαν τοῦ SIX, δὲν ἐπέτυχεν νὰ προχωρήσῃ καὶ περιορίζεται μόνον νὰ παρατηρήσῃ ὅτι ἡ σκηνὴ λαμβάνει χώραν εἰς τὴν εἴσοδον τοῦ Ἄδου. Ὁ SIX καὶ ὁ LÖWY ἐλάχιστα πρόσωπα ἐζήτησαν καὶ ἐπέτυχον νὰ ὀνομάσουν<sup>4</sup> καὶ οὔτε ἀπὸ τῆς πλευρᾶς αὐτῆς προσέφερον τεκμήρια διὰ τὴν ἐδραίωσιν τῆς ἐρμηνείας των<sup>5</sup>. Καὶ ἡ ἐρμηνεία αὕτη ὡς καὶ αἱ δύο ἄλλαι ἐβασίσθησαν εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς παραστάσεώς μας μὲ πρότυπα ἀποδιδόμενα εἰς τὸν Μίκωνα. Δι' ἡμᾶς τοῦλάχιστον φαίνεται ἀνεξήγητον διὰ ποῖον λόγον θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναζητηθοῦν καὶ νὰ εὑρεθοῦν τὰ πρότυπα τῆς παραστάσεώς μας, ἂν τοιαῦτα ὑπάρχουν—ζήτημα εἰς τὸ ὁποῖον θὰ ἐπανέλθωμεν—μόνον εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Μίκωνος. Τοῦτο μάλιστα φαίνεται περισσότερον ἀκατανόητον, ὅταν ἀναγνωρίζωνται συνθετικαὶ ἰδιομορφίαι, θέματα καὶ γενικὴ ὀργάνωσις τῆς παραστάσεως ἐξαρτώμενα ἀπὸ ἔργα μαρτυρούμενα ὡς ἀνήκοντα εἰς τὸν Πολύγνωτον. Ἐπίσης διατι δὲν ἐλήφθη ὑπ' ὄψιν τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Μίκων εἶναι, τοῦλάχιστον καθ' ὅσον δυνάμεθα νὰ βασισθῶμεν ἐπὶ ἀρχαίων πληροφοριῶν, ζωγράφος τῆς κινήσεως, τῶν μαχῶν, τῶν ἐξωτερικῶν συγκρούσεων. Γνωρίζομεν ὅτι ἐξωγράφησε κυρίως εἰκόνας μαχῶν ὡς Ἀμαζονομαχίας<sup>6</sup> καὶ Μαραθωνομαχίας<sup>7</sup> εἰς τὴν Ποικίλην Στοάν, Ἀμαζονομαχίαν<sup>8</sup> καὶ ἀγῶνα Κενταύρων καὶ Λαπιθῶν<sup>9</sup> εἰς τὸ Θησεῖον, τὸ αὐτὸ δὲ ἰσχύει καὶ διὰ τὸν Πάναινον. Καὶ τὸ στοιχεῖον αὐτό, χωρὶς νὰ ὑπερβάλλεται ἡ σημασία του, πρέπει νὰ μᾶς

1 Πρὸβλ. καὶ K. KERÉNYI, Die Heroen der Griechen, σ. 258 καὶ 264, ὅπου καὶ ἀρχαῖαι πηγαί.

2 WEBSTER, ἔ.ἀ. σ. 15.

3 LÖWY, Polygnot, σ. 15 ἔξ.

4 Ὁ SIX θέτει εἰς τὴν θέσιν τοῦ BOYTH τῆς ἐρμηνείας ROBERT τὸν ΙΟΛΑΟΝ, ὁ ὁποῖος ὁμως πρέπει νὰ παρατηρηθῇ ὅτι δὲν ἀναφέρεται ὡς κατελθὼν εἰς τὸν Ἄδην εἰς τὴν θέσιν τοῦ ΠΕΡΙΚΛΑΥΜΕΝΟΥ τοὺς ΚΑΔΜΟΝ καὶ ΙΑΣΩΝΑ εἰς τὰς θέσεις τῶν ΤΕΛΑΜΩΝΟΣ καὶ ΠΗΛΕΩΣ τοὺς ΘΗΣΕΑ καὶ ΠΕΙΡΙΘΟΥΝ ὅπως ὁ GARDNER.

5 Τὴν ὑπόθεσιν SIX δέχονται καὶ οἱ CH. DUGAS καὶ R. FLACELIÈRE, Thésée images et recits, Paris 1958,

σ. 66-67, ὡς βλέπω κατὰ τὴν διόρθωσιν τῶν δοκιμίων. Ἀντίθετον γνώμην ἔχει ὀρθῶς ὁ CH. PICARD ἐν RA 1960, I, σ. 108-113, τὴν γνώμην τῆς κριτικῆς τοῦ ὁποῖου ὀφείλω εἰς τὸν φίλον συνάδελφον κ. Σ. Χαριτωνίδην.

6 ΑΡΡΙΑΝΟΥ, Ἀνάβασις VII 13, 10. ΣΧΟΛΙΑ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ, Λυσιστράτη 679. PLINIUS, Nat. Hist. XXXV 59. OVERBECK, Schriftquellen, 1080.

7 ΑΡΡΙΑΝΟΥ, Ἀνάβασις VII 13, 10 ἔξ. ΑΙΛΙΑΝΟΥ, Περὶ ζώων ἰδιότητος. VII 38. OVERBECK, 1084.

8 ΠΑΥΣ. I 17, 2.

9 ΠΑΥΣ. I 17, 2-3.

καταστήσῃ φανεράς τὰς δυσκολίας τοῦ συσχετισμοῦ τῆς παραστάσεώς μας μὲ πρότυπα τοῦ κύκλου αὐτοῦ. Παρὰ ταῦτα αἱ προσπάθειαι ἐρμηνείας τῆς παραστάσεως, αἱ ὁποῖαι, εἶδομεν, ἐπιμένουν ὅλαι εἰς τὴν σύνδεσιν μὲ πρότυπα ἀποδιδόμενα εἰς τὸν Μίκωνα.

Ἡ προτεινομένη εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην νέα ἐρμηνεία τῆς παραστάσεως ἔχει ὡς ἀφετηρίαν τὴν διαπίστωσιν ὅτι ὁ χαρακτήρ τῆς σκηνῆς, ὡς καὶ αἱ λεπτομέρειαι τῆς, δὲν δύνανται νὰ συσχετισθῶν μὲ τὸν Μίκωνα. Θεωρῶ μάλιστα ὡς ἀπαραίτητον προϋπόθεσιν τὴν ἀπαλλαγὴν κατ' ἀρχὴν ἀπὸ τῆς ἰδέας, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ παράστασις τοῦ κρατήρος ἀντιγράφει ἀμέσως ἐν ὠρισμένον ἔργον τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς. Καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν κατὰ τὴν ὁποίαν γίνῃ δεκτὸν ὅτι εὐρίσκεται πλησίον τῶν ἔργων ἑνὸς μεγάλου δημιουργοῦ τῆς περιόδου αὐτῆς τότε ὅλα τὴν συνδέουν μόνον μὲ τὸν Πολύγνωτον.

Ἄλλ' ἄς ἐπιστρέψωμεν εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατήρος καὶ ἄς ἴδωμεν μάλιστα τὰς παραστάσεις καὶ τῶν δύο τοῦ ὄψεων. Παρὰ τὸ γεγονός ὅτι εἶναι εὐκόλον νὰ διακρίνῃ κανεὶς τὴν ἀπόστασιν καλλιτεχνικῆς ἐκτελέσεως, ἡ ὁποία χωρίζει τὰς δύο παραστάσεις, ἔχει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἀμφότεραι ἔχουν ἐν εἶδος ἐσωτερικοῦ συνδέσμου. Ἀπὸ τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν ἐξεκίνησεν ἡ νέα ἐρμηνεία, ἀπὸ τὴν ἰδέαν ὅτι ἴσως ὁ φόνος τῶν τέκνων τῆς Νιόβης ἀποτελεῖ ὑπαινιγμὸν διὰ τὴν κατανόησιν τῆς παραστάσεως τῆς ἄλλης πλευρᾶς, ὑπαινιγμὸν ἀρκετὰ διαφανῆ ὥστε νὰ δύναται ὁ ἀρχαῖος θεατῆς νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὸ περιεχόμενον τῆς παραστάσεως. Ὅτι αὐτὸ εἶναι πιθανὸν ἀποδεικνύει καὶ ἡ ἔλλειψις ὀνομάτων παρὰ τὰ πρόσωπα, γεγονός τὸ ὁποῖον συμβαίνει κυρίως ὅταν ἀπεικονίζονται μορφαὶ γνωσταὶ ἢ εὐκόλως ἀναγνωριζόμεναι. Ἀσφαλῶς ὁ ἀγγειογράφος θὰ εἶχε κατὰ τινὰ τρόπον ὑποδηλώσει στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα θὰ ἔδιδον τὴν ἀρχὴν τοῦ νήματος διὰ τὴν κατανόησιν. Ἡ ἰδέα περὶ τῆς σχέσεως τῶν δύο πλευρῶν δὲν εἶναι ἐντελῶς νέα. Ὁ GARDNER<sup>1</sup>, θεωρήσας ὡς καθαρῶς τοπογραφικὴν τὴν σχέσιν ἔφθασεν εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι ἔχομεν τοὺς Ἄργοναύτας ἐν Κυζίκῳ, ἀφοῦ ἡ ἐξόντωσις τῶν τέκνων τῆς Νιόβης τίθεται εἰς τὸ πλησίον Σίπυλον. Ὁ HAUSER<sup>2</sup> ὁμιλεῖ ἐπίσης περὶ μιᾶς βασικῆς ἰδέας συνδεούσης τὰς δύο παραστάσεις, ὑποθέτων ὅτι πιθανῶς ἡ συνθετικὴ ἰδέα εἶναι τὸ θέμα τῆς ὕβρεως, τὸ ὁποῖον ἐκφράζει ἡ τιμωρία τῶν τέκνων τῆς Νιόβης, ἂν καὶ δὲν ἐξηγεῖ πῶς συμβιβάζεται μὲ τὴν ἄποψιν τῆς ὕβρεως ἢ τιμωρία τῶν ἀθῶων τέκνων τῆς Νιόβης καὶ πῶς τὸ κύριον περιεχόμενον τῶν εἰκόνων παρουσιάζεται εἰς τὴν δευτερεύουσαν, τόσον κατὰ τὴν θέσιν ὅσον καὶ κατὰ τὴν σύνθεσιν καὶ ἐκτέλεσιν, παράστασιν. Ἐπίσης καὶ ἡ ὑπόθεσις τοῦ GARDNER περὶ μιᾶς πιστῆς ἀποδόσεως ἑνὸς συγκεκριμένου χώρου δὲν συμβιβάζεται μὲ ὅσα γνωρίζομεν διὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ κρατήρος.

Ἄν ὅμως εὐρεθῇ τις πρὸ τοῦ ἀγγείου εἰς τὴν αἵθουσαν τοῦ Λούβρου καὶ παρατηρήσῃ καλῶς εἰς τὸ κέντρον τῆς κυρίας τοῦ ὄψεως ἔχει τὴν ἐντύπωσιν, ὅτι ἀπὸ τὰ δύο ἄκρα οἱ δύο θανατηφόρος πληγέντες Νιοβίδαι εἰσέρχονται εἰς τὸν χώρον τῆς κυρίας παραστάσεως. Ἡ εἰκὼν 13 (Monumenti Inediti XI, πίν. 38-9) δεικνύει μὲ ποῖον τρόπον ἐννοεῖται ἡ εἴσοδος τῶν θνησκόντων τέκνων τῆς Νιόβης εἰς τὸν χώρον τῆς κυρίας ὄψεως. Βεβαίως δύναται νὰ θεωρηθῇ τις ὡς συμπτωματικὴν τὴν προώθησιν αὐτὴν,

<sup>1</sup> Εἰς τὴν γνώμην περὶ τῆς σχέσεως τῆς παραστάσεως τῶν δύο ὄψεων εἶχον φθάσει πολὺ πρὶν ἢ γνωρίσω τόσον τὴν ὁμοίαν σκέψιν τοῦ GARDNER ὅσον καὶ τὴν τοῦ

HAUSER. Ἡ ἄποψις GARDNER εὐρίσκεται εἰς JHS 10, 1889, σ. 121.

<sup>2</sup> HAUSER ἐν FURTWÄNGLER-REICHOLD II, σ. 250

ἀλλὰ τοῦτο φαίνεται ἀπίθανον ὅταν ἔχωμεν ἔργον τοιαύτης ἐκτελέσεως. Ἡ παράστασις τοῦ φόνου τῶν τέκνων τῆς Νιόβης, τόσον διὰ τὸ τραγικόν της μεγαλεῖον ὅσον καὶ τὸ καθαρῶς ἀνθρώπινόν της περιεχόμενον, ἀποτελεῖ ἐν ἀπὸ τὰ πλέον ἐνδιαφέροντα τὴν ἐποχὴν αὐτὴν θέματα. Ἡ χρησιμοποίησις του, τόσον ἀπὸ τὴν γενεὰν τοῦ Φειδίου ὅσον καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιον<sup>1</sup>, ἀποτελεῖ σαφῆ προβολὴν τῶν τύσεων μιᾶς ἐποχῆς, ἡ ὁποία εἰς τὴν προβληματικότητά του θέματος εὐρίσκει τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐκφράσῃ μίαν πτυχὴν τῆς ψυχῆς της. Αἱ παραστάσεις τοῦ θέματος τῆς ἐξοντώσεως τῶν τέκνων τῆς Νιόβης ἀφήνουν νὰ διαφαίνεται μία βαθυτάτη ἀπαισιόδοξος διάθεσις, προερχομένη ἴσως ἀπὸ ἓνα κό-



Εἰκ. 13. Ἡ παράστασις τῆς κυρίας ὄψεως ἄνευ τῶν συμπληρώσεων.

σμον ὑποχρεωμένον νὰ ἀναγνωρίσῃ καὶ νὰ δεχθῇ τὰ ὄριά του. Ἀποπνέει τὴν πεποίθησιν τοῦ ἀνθρώπου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὅτι διὰ πάντα θνητὸν εἰς κάθε περιοχὴν ὑπάρχουν ἀνυπέρβλητα ὄρια. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἡ παράστασις τοῦ φόνου τῶν τέκνων τῆς Νιόβης εἰς τὰ μέσα τοῦ 5<sup>ου</sup> αἰῶνος δὲν ἀποτελεῖ τίποτε νέον· νέον εἶναι τὸ πνεῦμα τὸ ὁποῖον ἐκφράζουν αἱ παραστάσεις τοῦ θέματος καὶ ἡ διάδοσις των<sup>2</sup>. Τὸ κύριον χαρακτηριστικὸν εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρός μας εἶναι ἡ βεβαιότης περὶ τῆς τύχης τῶν τέκνων τῆς Νιόβης. Εἶναι ἡ κάθαρσις διὰ τοῦ θανάτου, ὁ ὁποῖος δὲν ἀφήνει διέξοδον. Εἰς τὴν εἰκόνα ἐπὶ τοῦ κρατῆρος δύο τέκνα τῆς Νιόβης κείνται ἤδη νεκρά, εἷς υἱὸς καὶ μία κόρη, ἐνῶ δύο υἱοὶ ἀγωνίζονται νὰ διαφύγουν. Τὸν ἀγῶνα αὐτὸν ἐκφράζει ἐντονώτατα ἡ φεύγουσα δεξιὰ μορφή μετὰ τὸ βέλος εἰς τὰ νῶτα. Ἡμεῖς, ὡς καὶ οἱ ἀρχαῖοι θεαταί, γνωρίζομεν ὅτι οὐδεμία δυνατότης ὑπάρχει νὰ διαφύγῃ τὴν μοῖραν του. Τίνα σκοπὸν ἔχει ἡ

1 Πρ. W. H. SCHUCHHARDT, Die Niobidenreliefs vom Zeusthron in Olympia, Mitt. des Deutschen arch. Institut I, 1948, σ. 95 ἐξ. μετὰ βιβλιογραφίας. E. LANGLOTZ, Antike 4, 1928, σ. 31 καὶ Phidiasprobleme, 1947, σ. 135 ἐξ. καὶ τὰς ἀπὸ ἄγνωστον ἀέ-

τωμα μορφὰς Νιοβιδῶν. LIPPOLD, Plastik, HdA III, 1 σ. 176-7, πῖναξ 65 1-3.

2 Ἡ παλαιότερα γνωστὴ, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, παράστασις εὐρίσκειται ἐπὶ ἀττικῷ μελονομόρφου ἀμφορέως. Πρβλ. Antike Denkmäler I, 22, JdI 2, 1887, σ. 257 ἐξ.

φυγή του, ἀφοῦ μετὰ τὴν ἐπομένην κίνησιν θὰ πέσῃ νεκρός, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸν ὅτι ἀνήκει εἰς τὸν Ἄδην; Ἀκριβῶς ἡ κίνησις του καὶ ἡ προώθησις του πρὸς τὸν χώρον τῆς ἄλλης παραστάσεως, ὅπου θὰ πέσῃ νεκρός, ἀποτελεῖ μίαν μεγαλοφυᾶ νύξιν διὰ τὸν χώρον, εἰς τὸν ὁποῖον λαμβάνει χώραν ἡ σκηνὴ τῆς κυρίας ὄψεως. Ὁ νέος, πληγωμένος ἀπὸ τὰ βέλη τοῦ Ἀπόλλωνος, ἐξέρχεται ἀπὸ τὰ ὄρια τῆς ζωῆς καὶ εἰσέρχεται εἰς τὸ βασίλειον τοῦ Ἄδου. Μετὰ τὸν ἕνα πόδα ἐντὸς τοῦ Ἄδου, ἐντὸς τοῦ ὁποῖου θὰ εὐρεθῆ, δίδει τὸν ἀπαραίτητον ὑπαινυγμόν, ὁ ὁποῖος διὰ τὴν ἐποχὴν τῆς δημιουργίας τοῦ κρατῆρος θὰ ἦτο εὐκολονόητος, διὰ τὴν κατανόησιν τοῦ χώρου εἰς τὸν ὁποῖον διαδραματίζεται ἡ σκηνὴ τῆς κυρίας ὄψεως. Ἡ κίνησις τοῦ νέου, ὁ ὁποῖος πιστεύει ὅτι διὰ τῆς φυγῆς θὰ ἀποφύγῃ τὸν θάνατον τὸν φέρει ταχύτερον εἰς τὸ ἄντρον τῆς Περσεφόνης. Πρὸς τὴν αὐτὴν περιοχὴν πίπτει καὶ ὁ ἄλλος πληγωμένος ἀδελφός του, ὁ ὁποῖος στρέφει πρὸς τὰ ὀπίσω τὸ βλέμμα του, ὥς νὰ μὴ θέλῃ νὰ ἀντικρύσῃ τὴν μοῖραν του. Ἡ δραματικὴ ἔντασις τῆς παραστάσεως δὲν εἶναι εἰς τὸ κέντρον, ὅπου οἱ δύο νεκροί, ἀδελφὸς καὶ ἀδελφή, ἡσυχάζουν καὶ οἱ θεοὶ ἀδιάφοροι συνεχίζουσιν τὸ καταστρεπτικὸν τῶν ἔργων, ἀλλ' εἰς τὰ ἄκρα τῆς σκηνῆς, ὅπου ὁ εἰς νέος πίπτων καὶ ὁ ἄλλος σπεύδων τείνουν νὰ εἰσέλθουν εἰς τὸν χώρον τῆς ἄλλης παραστάσεως. Δεδομένου δὲ ὅτι ὁ εἰς ἀποθνήσκει ἤδη καὶ ὁ ἄλλος θὰ πέσῃ, κατανοεῖ τις ὅτι ὁ ἀγγειογράφος ἐπέτυχε μίαν ἀνυπερβλήτων σύνθεσιν, διὰ τῆς ὁποίας ἐκφράζεται τὸ τραγικὸν ἀδιέξοδον τῆς μιᾶς καταστάσεως καὶ ὑποδηλοῦται ὁ χώρος τῆς ἄλλης παραστάσεως. Τὸ ἀδιέξοδον τονίζεται διὰ τοῦ γεγονότος ὅτι οἱ νέοι δὲν δύνανται νὰ ἀποφύγουν τὸν θάνατον, διότι καὶ ἡ φαινομενικὴ φυγὴ τὸν ἐπιταχύνει, ἀκόμη καὶ εἰς τὴν πραγματικὴν ἔννοιαν, ὁδηγεῖ οὐχὶ εἰς τὴν σωτηρίαν ἀλλ' εἰς τὸν Ἄδην. Ἀπὸ τῆς στιγμῆς δὲ κατὰ τὴν ὁποίαν πιστοῦται ὅτι ἡ παράστασις τῆς κυρίας ὄψεως ὑπόκειται εἰς τὸν Ἄδην, κατανοεῖται ὅτι ἐδῶ ἔχομεν καὶ ἓν εἶδος εἰκονογραφήσεως τῆς τραγικῆς εἰρωνείας. Ὁ καλλιτέχνης ἐπέτυχε δι' ἀπλουσιᾶτων μέσων νὰ τονίσῃ τὸ δραματικὸν περιεχόμενον τῆς σκηνῆς καὶ νὰ ὁδηγήσῃ εἰς τὴν κατανόησιν τοῦ χώρου τῆς ἄλλης. Ἀκόμη, καὶ χωρὶς νὰ προχωρήσῃ τις εἰς τὴν ἀνάλυσιν τῶν στοιχείων τῆς παραστάσεως καὶ ἀφοῦ δεχθῆ ὅτι παρίσταται σκηνὴ τοῦ Ἄδου, κατανοεῖ αὐτομάτως τὴν ἀτμόσφαιραν αὐτῆς. Εὐρίσκει μίαν πρῶτην ἐξήγησιν τῆς ἐκφράσεως τῶν προσώπων τῆς. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι οἱ Ἄργοναῦται, οἱ ὁποῖοι δὲν συμβιβάζονται μετὰ τὴν ψυχικὴν διάθεσιν τῆς παραστάσεώς μας καὶ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παρίστανται ἄνευ τῆς Ἄργου οὔτε εἰς τὴν Ἰωλκὸν οὔτε εἰς τὴν Λῆμνον ἢ τὴν Κύζικον. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι ἥρωες πρὸς τῆς μάχης τοῦ Μαραθῶνος. Διατὶ ὅμως δὲν δύναται νὰ εἶναι ἡ ἀναγωγὴ τοῦ Θησέως ἀπὸ τοῦ Ἄδου; Διότι δὲν ἐξηγοῦνται οὔτε ἡ ἔκφρασις τῶν ἡρώων οὔτε ἡ παρουσία ὄλων τῶν μορφῶν. Ἄν ὅμως ἡ παράστασις τοῦ φόνου τῶν τέκνων τῆς Νιόβης μᾶς φέρει εἰς τὴν πεποιθήσιν, τὴν ὁποίαν ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ διάθεσις τῆς παραστάσεως, ὅτι ἔχομεν σκηνὴν εἰς τὸν Ἄδην<sup>1</sup>, τότε θὰ πρέπει νὰ ζητήσωμεν ποῖον ἐπεισόδιον εἰς τὸν Ἄδην γνωρίζομεν. Ἐχομεν τότε νὰ ἀνατρέξωμεν εἰς δύο σχετιζόμενας μεταξύ των πηγάς,

<sup>1</sup> Ἡ παρατήρησις τοῦ WEBSTER, Niobidenmaler, σ. 16, κατὰ τὴν κρίσιν τῆς ὑποθέσεως SIX-LÖWY ὅτι ἔχομεν σκηνὴν εἰς τὸν Ἄδην: «Wenn die Szene im Hades spielt hat der Künstler nichts getan, uns

deutlich zu machen», δὲν εὐσταθεῖ. Ὁ καλλιτέχνης ἐχρησιμοποίησε τὰ τέκνα τῆς Νιόβης πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτόν, ἂν καὶ οἱ SIX-LÖWY δὲν τὸ ὑποπτεύθησαν.

μίαν τῆς ποιήσεως καὶ ἄλλην τῆς ζωγραφικῆς: τὸν Ὅμηρον καὶ τὸν Πολύγνωτον. Ἄλλὰ διατὶ δὲν ἐγένετο μία προσπάθεια συσχετίσεως τῆς παραστάσεως μὲ τὴν Νέκυϊαν τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν λέσχην τῶν Δελφῶν, δεδομένου μάλιστα ὅτι μερικαὶ μορφαὶ ταυτίζονται ἀκόπως, καὶ τοῦτο παρατηρήθη ἤδη μὲ πρόσωπα τῆς Νεκυΐας. Πιθανώτατα ἐθεωρήθη δύσκολος ἢ συσχετίσις λόγῳ τοῦ πλήθους τῶν προσώπων τῆς ὑπὸ τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ (X 25-31) περιγραφομένης ἰ Πολυγνώτειου Νεκυΐας. Διὰ ποῖον λόγον ὁμως ἐπρεπεν, ἂν δεχθῶμεν ὅτι ἐπηρεάσθη ἐκ τῆς Πολυγνώτειου τοιχογραφίας, ἢ ὁποία ἴσως εἶναι καὶ μεταγενεστέρα, μία Νέκυϊα ἐπὶ ἀγγείου νὰ μεταφέρῃ ὅλας τὰς μορφὰς εἰς τὸν ἐλάχιστον χώρον, τὸν ὁποῖον διέθετεν ὁ ἀγγειογράφος; Δὲν θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ μεταφέρῃ μίαν κεντρικὴν σκηνὴν ἢ ἓνα περισσότερον ἐνδιαφέρον δι' εἰδικούς λόγους τὸν ἀγγειογράφον ἐπεισόδιον; Μίαν ἀκόμη δυσκολίαν προβάλλει ἡ παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ Ἡρακλέους, οἱ ὁποῖοι δὲν εὐρίσκονται εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πολυγνώτου. Ἄν ὁμως προχωρήσωμεν, πέραν τοῦ Πολυγνώτου, εἰς τὸν Ὅμηρον, ἔχομεν μίαν σκηνὴν εἰς τὴν Νέκυϊαν τῆς Ὀδυσσεΐας, τῆς ὁποίας κεντρικὸν πρόσωπον εἶναι ὁ Ἡρακλῆς καὶ ὅπου εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξηγηθῇ ἀκόμη καὶ ἡ παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς. Ἡ παράστασις τοῦ κρατήρος ἀποτελεῖ πιστὴν σχεδὸν ἀπεικόνισιν ἐνὸς κεντρικοῦ καὶ πολυσημάντου ἐπεισοδίου τῆς Ὀμηρικῆς Νεκυΐας μὲ χρησιμοποίησιν θεμάτων εὐρισκομένων ἀργότερον εἰς τὴν Πολυγνώτειον τοιχογραφίαν. Εἰς τὸ ἐπεισόδιον αὐτὸ εὐρίσκουν θέσιν ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς παραστάσεως καὶ μάλιστα ἐξηγεῖται ὁ σύνδεσμός των, ἀκόμη δὲ καὶ ἡ διαφοροποίησις τῶν ἐκφράσεων τῶν προσώπων των. Ὁ ἀγγειογράφος ἐπεδίωξε καὶ ἐπέτυχε νὰ δώσῃ οὐχὶ τὸ σύνολον τῶν προσώπων τῆς Νεκυΐας ἀλλὰ μόνον μίαν κορυφαίαν στιγμὴν ἀπιθάνου ἐντάσεως ἀλλὰ καὶ ἐσωτερικοῦ ἠθους. Σκοπὸς του ἦτο νὰ δώσῃ, ὡς καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ φόνου τῶν τέκνων τῆς Νιόβης, μίαν ἀτμόσφαιραν βαθυτάτης ἀπαισιοδοξίας, ἓνα ὑπαιγιμὸν διὰ τὴν ματαιότητα τῶν ἀνθρωπίνων προσπαθειῶν, τὰς ὁποίας πάντοτε ἐπιστεγάζει ὁ θάνατος. Ἡ διάταξις τῶν μορφῶν εἰς τὴν παράστασίν μας ἔχει ἐσωτερικὸν λόγον, ἀποτελεῖ πάντοτε ἀκριβῶς μελετημένην ὑπόθεσιν. Αἱ συνθέσεις τῶν διαφόρων ομάδων προσώπων ἔχουν καὶ αὐταὶ τὸν αὐτὸν σκοπὸν, νὰ τονίσουν δηλαδὴ δεσμούς ἢ ἀντιθέσεις τῶν προσώπων τῆς εἰκόνας.

Ἄς πλησιάσωμεν ὁμως ἀκόμη μίαν φορὰν τὰς μορφὰς τῆς παραστάσεως καὶ ἄς ἀναζητήσωμεν τὰ ὀνόματά των, τὰ ὁποῖα ἀναγιγνώσκονται ἄνευ μεγάλης δυσκολίας ἂν χρησιμοποιήσωμεν τὸ ἐπεισόδιον τῆς Ὀμηρικῆς Νεκυΐας, εἰς τὸ ὁποῖον παρουσιάζεται ὁ Ἡρακλῆς (Ὀδύσσεια, λ. 385-626). Πιθανώτατα οἱ περισσότεροι ἐρμηνευταὶ δὲν παρέτήρησαν ὅτι ὁ Ἡρακλῆς ἀναφέρεται εἰς τὴν Ὀμηρικὴν Νέκυϊαν, ἂν καὶ δὲν εἰκονίζεται εἰς τὴν Πολυγνώτειον τῆς Λέσχης τῶν Δελφῶν. Ἐνδιαφέρον εἶναι νὰ σημειωθῇ ἀπὸ τοῦδε ὅτι ἡ παράστασις μας φαίνεται ὡς εἰκονογράφησις τοῦ τμήματος ἐκείνου τῆς Νεκυΐας, ὅπου ὁ Ὀδυσσεὺς συναντᾷ τοὺς συντρόφους του εἰς τὸν Ἅδην. Ἐννοεῖται ὅτι πρέπει νὰ ἔχωμεν ὑπ' ὄψιν μας ὅτι ὁ ἀγγειογράφος χρησιμοποιοῖ τὴν Ὀμηρικὴν Νέκυϊαν, ἀλλὰ καὶ ὅτι μερικὰ στοιχεῖά του εὐρίσκονται καὶ εἰς εἰκόνα τοῦ Πολυγνώτου. Ἄν ἀρχίσωμεν ἀπὸ τὰς μορφὰς τῶν δύο νέων εἰς τὰ δύο ἄκρα (πρβλ.

1 Περί τῆς Νεκυΐας τῶν Δελφῶν τὰς ἄλλας μαρτυρίας ἐκτὸς τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ βλ. ἐν BRUNN, Geschichte der griech. Künstler<sup>2</sup> II, σ. 13 καὶ OVERBECK, Schriftquellen, 1042 ἐξ.

εἰκ. 3 καὶ 12), ἀφήνοντας πρὸς στιγμήν τὸν κατὰ τὸ ἥμισυ ὄρατὸν πολεμιστὴν, οἱ ὅποιοι ἔχουν ἀναγνωρισθῆ ὡς Διόσκουροι, δὲν μένει παρὰ νὰ τεκμηριώσωμεν καλύτερον τὴν ἄποψιν ὅτι πρόκειται περὶ τῶν Διοσκούρων. Ἡ πιθανὴ ἀντίρρησης ὅτι οἱ Διόσκουροι δὲν εἰκονίζοντο εἰς τὴν Πολυγνώτειον Νέκυϊαν δὲν ἔχει βάρος, διότι ἀναφέρονται εἰς τὴν Ὀμηρικὴν Νέκυϊαν. Μάλιστα εὐρίσκονται κατὰ τὸν τρόπον μὲ τὸν ὅποιον παρίστανται εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ κρατῆρός μας ὁ Πολυδεύκης ἀριστερᾶ ὡς πύξ ἀγαθὸς καὶ ὁ Κάστωρ δεξιᾶ ὡς ἵπποδάμας. Πρέπει νὰ παρατηρηθῆ ὅτι ἡ ἀπεικόνισις τοῦ ἑνὸς ὡς ἱππέως, τοῦ ἄλλου ὡς πεζοῦ δὲν εἶναι συνήθης, ἂν καὶ δὲν εἶναι ἄγνωστος. Ἡ ὥραία

παράστασις τῆς ἐπιστροφῆς τῶν Διοσκούρων εἰς τὸν μελανόμορφον ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκίου (εἰκ. 14) εἰς τὸ Βατικανὸν ἀποτελεῖ σαφὲς δεῖγμα<sup>1</sup>. Οἱ Διόσκουροι εἰκονίζονται κατὰ τὸ πλεῖστον εἴτε ἀμφότεροι ἔφιπποι εἴτε ἀμφότεροι πεζοὶ<sup>2</sup> καὶ τοῦτο οὐχὶ μόνον εἰς τὴν Λακεδαίμονα. Ἡ ἀπεικόνισις τῶν εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος, τοῦ ἑνὸς ὡς ἱππέως τοῦ



Εἰκ. 14. Ἡ ἐπιστροφή τῶν Διοσκούρων ἐξ ἀμφορέως τοῦ Ἐξηκίου ἐν τῷ Βατικανῷ.

ἑτέρου ὡς πεζοῦ, ἀκολουθοῦσα τὴν Ὀμηρικὴν ἀντίληψιν εὐρίσκεται εἰς σχέσιν μὲ τὴν ἀναφορὰν τῶν εἰς τὴν Νέκυϊαν. Μάλιστα οἱ στίχοι τῆς Ὀδυσσεΐας μᾶς ἐξηγοῦν οὐχὶ μόνον τὴν ἀπεικόνισιν τῶν αὐτῶν ἀλλὰ μᾶς δίδουν καὶ ἓνα πολύτιμον ὑπαινιγμὸν διὰ τὸν λόγον δι' ὃν ἔχουν τεθῆ ὑπὸ τοῦ ἀγγειογράφου εἰς τὰ ἄκρα τῆς παραστάσεως. Εἰς τὴν Νέκυϊαν οἱ Διόσκουροι ἀναφέρονται ἐκεῖ, ἔνθα ὁ Ὀδυσσεὺς βλέπει τὴν Λήδαν τὴν μητέρα τῶν, ἡ ὁποία ἐγέννησε τέκνα, ὡς τοὺς Κάστορα ὃ' ἱππόδαμον καὶ πύξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα, | τοὺς ἀμφω ζωὸς κατέχει φροῖζοος αἶα | οἱ καὶ νέρθεν γῆς τιμὴν πρὸς Ζηνὸς ἔχοντες | ἄλλοτε μὲν ζῶουσ' ἐτερήμεροι, ἄλλοτε δ' αὐτε | τεθνήσιν... (Ὀδύσσ. λ 300 - 305). Εἰς τοὺς στίχους αὐτοὺς ἔχομεν τόσον τὴν ἐξήγησιν τῆς ἀπεικόνισεως τῶν Διοσκούρων, τοῦ ἑνὸς ὡς ἱπποδαμαστοῦ τοῦ ἄλλου ὡς πύξ ἀγα-

<sup>1</sup> Πρὸβλ. FURTWÄNGLER - REICHOLD, πίν. 132. A. LANE, Greek Pottery, πίν. 44. PFUHL, MuZ, πίν. 229-30. W. TUCHNAU, Exekias, πίν. 20.

<sup>2</sup> Ἡδη εἰς τὸν πρωτοκορινθιακὸν ἀρύβαλλον τῆς Βοιωτίας ΡΑΥΝΕ, Protokorinthische Vasenmalerei, πίν. 10, 1. MATZ, Geschichte der Griechischen Kunst I, πίν. 147a οἱ Διόσκουροι εἰκονίζονται ἀμφότε-

ροι ἔφιπποι. Εἰς τὴν Σπάρτην οἱ Διόσκουροι εἰκονίζονται εἴτε ἀμφότεροι ἔφιπποι, εἴτε ἀμφότεροι παρὰ τοὺς ἵππους τῶν, εἴτε ὡς δύο νέοι γυμνοὶ, εἴτε ὡς ἀμφορεῖς, εἴτε ὡς ὄφεις πρὸβλ. TOD - WACE, Catalogue of the Sparta Museum, σ. 113 ἐξ. καὶ X. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἀρχαῖκὸν ἀνάγλυφον Διοσκούρων ἐκ Σπάρτης, ΑΕ 1955, σ. 91 σημ. 2.



θοῦ, ὅσον καὶ μίαν ἀπόδειξιν τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ ἀγγειογράφου. Οὗτος χρησιμοποιοῦν τοὺς στίχους αὐτοὺς καὶ διὰ τὴν εἰς τὴν σύνθεσιν τοποθέτησιν τῶν Διοσκουρέων. Οἱ στίχοι ἀναφέρουν ὅτι οἱ Διόσκουροι ἔχουν προικισθῆ ὑπὸ τοῦ Διὸς μὲ τὸ δῶρον τῆς μερικῆς, θὰ ἐλέγομεν, ἀθανασίας. Εἶναι καὶ θνητοὶ καὶ ἀθάνατοι, ἐναλλασσόμενοι εἰς τὴν μίαν καὶ τὴν ἄλλην κατάστασιν ἥτοι πάντοτε τὸν ἕνα τὸν ἔχει ἡ ζωὴ, τὸν ἕτερον ὁ θάνατος. Εἶναι δὲ ἑτερήμεροὶ μεταβαίνοντες ἀπὸ τῆς μιᾶς εἰς τὴν ἄλλην κατάστασιν ἡμέρα παρ' ἡμέρα. Ἐπομένως αὐτοὶ οἱ θνητοὶ καὶ ἀθάνατοι εἶναι οἱ περισσότερον κατάλληλοι διὰ νὰ καθέξουν τὰ ὄρια τοῦ Ἄδου. Εἰκονίζονται εἰς τὰ ἄκρα τῆς παραστάσεως ἀκριβῶς διότι αὐτοὶ ἀποτελοῦν κατὰ κάποιον τρόπον τὰ ὄριά του καὶ αὐτοὶ ἐξέρχονται καὶ εἰσέρχονται εἰς τὸν Ἄδην. Τὴν Ὀμηρικὴν ἀντίληψιν, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ Διόσκουροι ἐναλλάσσονται εἰς τὴν ζωὴν καὶ τὸν θάνατον, τὴν εὐρίσκομεν σαφέστερον διατυπωμένην ὑπὸ τοῦ ΠΙΝΔΑΡΟΥ (Νεμ. 10, 103 ἔξ.): *μεταμειβόμενοι δ' ἐναλλάξ | ἀμέραν τὰν μὲν παρὰ πατρὶ φίλων | Δι' νέμονται, τὰν δ' ὑπὸ κεύθεσι γαίας | ἐν γυάλοις Θεράπνας· εἶναι ἀφθιτοὶ τε καὶ φθιτοὶ*<sup>1</sup>. Ἡ παράδοσις μάλιστα ἀναφέρει ὅτι ὄχι μόνον ἀντικαθίστανται ἐναλλὰξ ἀλλὰ καὶ δὲν συναντῶνται διότι ὅτε ὁ εἷς εἰσέρχεται εἰς τὸν Ἄδην ὁ ἄλλος ἀναχωρεῖ<sup>2</sup>. Ἡ παράστασις μας δίδει ἀκριβῶς καὶ καταφανῶς τὴν στιγμὴν τῆς ἀλλαγῆς καὶ μὲ τὴν τοποθέτησιν τῶν μορφῶν εἰς τὰ δύο ἄκρα τῆς συνθέσεως τονίζει τὸν αἰώνιον χωρισμὸν των. Δὲν θέτει μόνον τὰ ὄρια ζωῆς καὶ θανάτου διὰ τῆς τοιαύτης τοποθετήσεώς των, δὲν παρουσιάζει μόνον τὸν χαρακτήρα τοῦ χωρισμοῦ των, ἀλλ' ἐπιτείνει τὴν τραγικότητα τοῦ χωρισμοῦ αὐτοῦ μὲ τὴν τοιαύτην σύνθεσιν. Δὲν τοὺς τοποθετεῖ εἰς τὴν αὐτὴν πλευρὰν ὥστε νὰ συναντῶνται κατὰ κάποιον τρόπον, ὅταν ὁ εἷς ἔρχεται καὶ ὁ ἕτερος ἀπέρχεται, ἀλλὰ τοὺς χωρίζει μὲ ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα, τὰ ὁποῖα εὐρίσκονται εἰς τὸν Ἄδην, μὲ ὀλόκληρον τὸν Ἄδην. Ἦτο ἀδύνατον νὰ ἐπιτευχθῆ πληρεστέρα ἀπόδοσις τῆς ιδέας τοῦ αἰωνίου χωρισμοῦ τῶν δύο ἀδελφῶν καὶ ταυτοχρόνως νὰ ὀρισθοῦν τὰ ὄρια τοῦ χώρου τῆς παραστάσεως ὅπως καὶ πληθος ἄλλο στοιχείων δι' ἀπλουστεροῦ τρόπου. Ἡ λιτότης τῶν μέσων καὶ ἡ ἐπιτυχία τοῦ σκοποῦ εἶναι καταπληκτικά. Εἶναι ἐπίσης σαφὲς εἰς τὴν παράστασιν ποῖος εἰσέρχεται καὶ ποῖος ἐξέρχεται τοῦ Ἄδου. Ὁ Πολυδεύκης ἀριστερᾷ μόλις εἰσῆλθεν, ὅπως θὰ εἰσέλθῃ καὶ ὁ πληγωμένος Νιοβίδης, ἐνῶ ὁ Κάστωρ σύρει τὸν χαλινὸν τοῦ ἵππου τοῦ ἀπερχομένου. Ἡ διαφορὰ τῶν δύο καταστάσεων, τοῦ εἰσερχομένου εἰς τὸν Ἄδην καὶ τοῦ ἀπερχομένου, ἀποδίδεται τόσον διὰ διαφορῶν λεπτομερειῶν ὅσον καὶ διὰ τῆς ἐκφράσεως τοῦ προσώπου των. Ὁ Πολυδεύκης φθάνων εἰς τὸν Ἄδην ἔχει καταβιβάσει τὸν πῖλον ἀπὸ τῆς κεφαλῆς εἰς τὰ νῶτα, τοῦτο δὲ ἀποτελεῖ κίνησιν φυσικὴν εἰς πάντα ὀδοιπόρον φθάνοντα εἰς τὸν σκοπὸν του. Στηρίζεται εἰς τὸ δόρυ του καὶ φέρει τὴν ἑτέραν χεῖρα εἰς τὴν ὀσφύν, ἐνῶ εἰς τὸ σκυθρωπὸν πρόσωπόν του διακρίνεται ἡ πικρία. Ἀναπαύεται καὶ δὲν μᾶς διαφεύγει ἡ θλίψις του διὰ τὴν ἐπιστροφὴν του εἰς τὸ βασιλεῖον τῶν νεκρῶν. Ὁ Κάστωρ ἀντιθέτως ἔχει σηκώσει τὸ δόρυ του καὶ σύρει τὸν χαλινὸν τοῦ ἵππου του. Εἶναι ἡ κίνησις τῆς ἀναχωρήσεως. Ἀκόμη καὶ τὸ πρόσωπον εἶναι σοβαρὸν ἀλλ' ὄχι σκυθρωπόν. Ἴσως λυπεῖται διότι ἡ ἔξοδός του ἀπὸ τοῦ Ἄδου ἔχει ὡς

<sup>1</sup> Ἴδὲ καὶ ΕΥΡΥΠΙΔΟΥ, Ἑλένη 138 καὶ ΛΥΚΟΦΡΟΝΟΣ, Ἄλεξάνδρα, Scheer, 566.

<sup>2</sup> Πρβλ. ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ, Διάλογοι Θεῶν 26, ὁ ὁποῖος ἀσφαλῶς μεταφέρει παλαιότερας παραδόσεις.

τιμὴν τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ ἀδελφοῦ του, ἀλλ' ἐνδομύχως χαίρεται διότι ἐξέρχεται. Κάθε λεπτομέρεια εἰς τὰς μορφὰς τῶν δύο ἡρώων χρησιμεύει διὰ τὴν ἀποσαφηνίσιν τὴν διαφορὰν θέσεως τῶν δύο ἀδελφῶν. Μὲ ἀπίθανον ψυχολογικὴν παρατήρησιν τονίζονται ὅλα τὰ στοιχεῖα. Ὁ ἀγγειογράφος ἔχει συναίσθησιν ὅτι ἀπεικονίζει τὴν στιγμὴν εἰς τὴν ὁποίαν ἀμφότεροι οἱ ἀδελφοὶ ἀποκαλύπτουν τὴν μοῖραν των. Ἡ ψυχικὴ των διαθέσις εἰκονίζεται μὲ τόσῃν καθαρότητι ὥστε νὰ ἀναγνωρίζῃ κανεὶς εἰς τὸν ἀγγειογράφον ὄχι μόνον δύναμιν συλλήψεως ἀλλὰ καὶ δυνατὸτητα ἐκτελέσεως καὶ μάλιστα κατὰ τρόπον ἀνυπέβλητον. Δὲν εἶναι ἡ θέσις ἐδῶ νὰ συζητηθῇ ἂν τοῦτο ὀφείλεται εἰς τὸν ἀγγειογράφον ἢ εἰς ὠρισμένα πρότυπά του. Γεγονὸς πάντως εἶναι ὅτι εἰς τὴν Πολυγνώτειον Νέκυϊαν δὲν ἀναφέρονται Διόσκουροι. Ἐπὶ τοῦ παρόντος ἀρκεῖ ἡ διαπίστωσις τῆς ἐπιτυχίας τοῦ καλλιτέχνου νὰ ἐκφράσῃ ὅ,τι ἐπεδίωκε.

Διὰ τῶν Διοσκούρων εἰς τὰ ἄκρα καὶ τῶν αἰσθημάτων τὰ ὁποῖα υποβάλλουν, ἐπιτυγχάνεται νὰ δοθῇ ὅλη ἡ τραγικότης τῆς στιγμῆς, ὁ ὄρισμός τῆς σκηνῆς εἰς τὴν ὁποίαν λαμβάνει χώραν αὕτη καὶ ὅλη ἡ ἐσωτερικὴ τῆς ἔντασις. Πιθανώτατα ἀκόμη ἢ ἀριστερὰ πλευρὰ νὰ θεωρῆται ὡς ἡ εἴσοδος τοῦ Ἄδου καὶ τὸ σημεῖον αὐτὸ τὸ ἐνισχύουν ἐκτὸς τοῦ Πολυδεύκου καὶ τοῦ Νιοβίδου καὶ ἄλλα στοιχεῖα. Ποία ὁμως εἶναι ἡ μορφή τοῦ κάτωθεν τοῦ Πολυδεύκου γενειοφόρου, ὁ ὁποῖος (εἰκ. 4) στρέφει πρὸς αὐτὸν τὴν κεφαλὴν του; Ἡ ταύτισίς του εἶναι σχετικῶς εὐκόλος, τόσον ἐκ τῆς ἐμφανίσεώς του, ὅσον καὶ διὰ τῆς στροφῆς του πρὸς τὸν Πολυδεύκην, τὸν ὁποῖον φαίνεται νὰ ἐρωτᾷ. Εἰς τὴν Νέκυϊαν τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν Λέσχην τῶν Δελφῶν ὁ ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ (X 30, 3) ἀναφέρει ὅτι ἐξ ἑνὸς ὁμίλου ἀνδρῶν μόνον ὁ Ἀγαμέμνων ἦτο γενειοφόρος: *οὗτοι πλὴν Ἀγαμέμνονος οὐκ ἔχουσι γένηα οἱ ἄλλοι* καὶ τοῦτο εἶναι μία πρώτη ἔνδειξις. Ὁ ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ (X 26, 3) περιγράφων πάλιν εἰς τὴν Λέσχην τῶν Δελφῶν τὴν Ἰλίου Πέρσιν τοῦ Πολυγνώτου παρατηρεῖ: *Μενελάω δὲ ἀσπίδα ἔχοντι δράκων ἐπὶ τῇ ἀσπίδι ἐστὶν εἰργασμένος* καὶ ἐξηγεῖ καὶ τὸν λόγον τῆς ἀπεικονίσεως τοῦ δράκοντος εἰς τὴν ἀσπίδα: *τοῦ ἐν Ἀθλίδι φανέντος ἐπὶ τοῖς ἱερείοις τέρατος ἕνεκα*. Ἡ ἐξήγησις τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ καὶ ἡ περιγραφή του ἀφήνουν νὰ φανῇ ὅτι ὁ ὄφις ἐχρησιμοποιεῖτο ὡς ἐπίσημα εἰς τὰς ἀσπίδας τῶν Ἀτρειδῶν ὄχι μόνον τοῦ Μενελάου. Ἡ σκηνὴ τῆς Ἰλιάδος (B 308 ἐ.), περὶ τῆς ὁποίας ὁμιλεῖ ὁ ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, ἀναφέρεται περισσότερον εἰς τὸν Ἀγαμέμνονα καὶ εἰς αὐτὸν ἀποδίδεται περισσότερον τὸ Ἀτρεΐδης. Ἴσως ἐρωτήσῃ τις διὰ τὴν πιθανότητα νὰ εἰκονίζῃ ἡ μορφή αὕτη τὸν Μενέλαον. Ἀποκλείεται ἀπολύτως τοιοῦτόν τι ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι εἰς τὴν Νέκυϊαν δὲν εὐρίσκεται ὁ Μενέλαος, ἀφοῦ δὲν ἦτο νεκρὸς ἀκόμη ὅταν κατῆλθεν ὁ Ὀδυσσεύς. Ὁ ἀγγειογράφος ἐχρησιμοποίησε τὸν συνδυασμὸν τοῦ γενειοφόρου Ἀγαμέμνονος, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται καὶ εἰς τὴν Νέκυϊαν τοῦ Πολυγνώτου, καὶ διὰ τὴν μὴν ἀφήσῃ οὐδεμίαν ἀμφιβολίαν, ἐτοποθέτησε καὶ τὸν ὄφιν σύμβολον τῶν Ἀτρειδῶν εἰς τὴν ἀσπίδα. Δὲν ἐπιθυμεῖ νὰ ἀφήσῃ περιθώρια συγχύσεως καὶ διὰ τοῦτο χρησιμοποιεῖ πλέον τοῦ ἑνὸς στοιχεῖα. Ὡς μία πρόσθετος ἐσωτερικὴ ἀπόδειξις τῆς ταυτίσεως, εἶναι τὸ γεγονὸς τῆς στροφῆς τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἀγαμέμνονος πρὸς τὸν Πολυδεύκην καὶ τῆς συνομιλίας των. Ὁ Ἀγαμέμνων συνομιλεῖ μετὰ τοῦ Πολυδεύκου, μὲ τὸν ὁποῖον συνδέεται ὡς ἀδελφὸν τῆς Κλυταιμῆστρας, καὶ πιθανώτατα τὸν ἐρωτᾷ.

Εἰς τὴν μνήμην μας ἔρχεται ἀμέσως ἡ σκηνὴ τῆς ὁμηρικῆς Νεκυίας, εἰς τὴν ὁποίαν ὁ Ἀγαμέμνων ἐρωτᾷ τὸν Ὀδυσσεύα ('Ὀδύς. λ 456-60) περὶ τῆς τύχης τοῦ υἱοῦ του καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του. Καὶ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος ὁ Ἀγαμέμνων ἐρωτᾷ τὸν ἐπιστρέψαντα ἐκ τῆς ζωῆς Πολυδεύκην περὶ τῶν ἰδικῶν του. Μὲ τὸν αὐτὸν τρόπον ἐρωτᾶται πᾶς ἐπιστρέφων ἀπὸ κάπου, ὅπου ὁ ἐρωτῶν ἔχει τοὺς προσφιλεῖς του. Σκηνὴ ἀνθρωπίνου περιεχομένου καὶ ψυχολογικῆς διεισδυτικότητος. Εἰς τὸ ἡμιάνοικτον στόμα καὶ τοὺς εἰς τὸν Πολυδεύκην προσηλωμένους ὀφθαλμοὺς ἀναγιγνώσκεται ὅλη ἡ ἀνησυχία τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ ἀδελφοῦ, διὰ τὴν τύχην τῶν προσφιλῶν του προσώπων. Ἡ ὅλη εἰκὼν τοῦ Ἀγαμέμνονος μᾶς δίδει καὶ τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀναμονῆς τῆς ἀπαντήσεως εἰς τὰ ἐρωτήματά του. Τοιοῦτοτρόπως γένειον, ὄφεις, στάσις, συνομιλία μὲ τὸν Πολυδεύκην ἀποτελοῦν σαφῆ στοιχεῖα τῆς ταυτότητος τοῦ προσώπου αὐτοῦ ὡς Ἀγαμέμνονος. Ἐξωτερικὰ στοιχεῖα καὶ ἐσωτερικοὶ λόγοι ἐξηγοῦν σαφῶς ὅτι ἔχομεν τὸν ἀρχηγὸν τῶν Ἑλλήνων. Ἀκόμη καὶ ὁ ὄφεις ἐδῶ εἶναι εἶδος σαφῶς ὀμιλοῦντος συμβόλου παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι σύμβολα ἐπὶ ἀσπίδων ἀπολύτως σαφῆ, ὡς π.χ. ὁ κύκνος ἐπὶ τῆς ἀσπίδος τοῦ υἱοῦ τοῦ Ἄρεως Κύκνου εἶναι σπάνια<sup>1</sup>. Τὰ πάντα μᾶς φέρουν εἰς τὴν ταύτισιν τῆς μορφῆς τῆς συνομιλοῦσης μὲ τὸν Πολυδεύκην ὡς Ἀγαμέμνονα<sup>2</sup>. Ἀκόμη καὶ ἡ θέσις τοῦ Ἀγαμέμνονος ἀμέσως μετὰ τὸν Πολυδεύκην, δηλαδὴ μετὰ τὴν εἴσοδον εἰς τὸν Ἄδην, ἴσως ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐξ ὅλων τῶν ἡρώων, οἵτινες εἰκονίζονται εἰς τὴν εἰκόνα, αὐτὸς ἀπέθανε τελευταῖος. Θέλει διὰ τοῦ τρόπου τούτου ὁ ἀγγειογράφος νὰ δηλώσῃ ὅχι μόνον ὅτι ὁ Ἀγαμέμνων ἦλθε τελευταῖος εἰς τὸν Ἄδην ἀλλὰ καὶ ὅτι συνδέεται ὀλιγώτερον ἐσωτερικῶς μὲ τὰς ἄλλας μορφὰς τῆς παραστάσεως. Ἡ παρουσία τοῦ Ἀγαμέμνονος μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προσεγγίσωμεν καλύτερον τὸν χῶρον τῆς σκηνῆς καὶ νὰ κατανοήσωμεν τὸν χαρακτήρα τῆς ὅλης παραστάσεως.

Καὶ κατὰ τοὺς Ὀμηρικοὺς στίχους ὁ πρῶτος ἐκ τῶν ἡρώων συντρόφων του, τὸν ὁποῖον συναντᾷ καὶ μετὰ τοῦ ὁποίου συνομιλεῖ ὁ Ὀδυσσεύς, εἶναι ὁ Ἀγαμέμνων. Ὅταν ἐρωτᾶται ὁ Ὀδυσσεύς ('Ὀδύς. λ 370): *ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον, | εἴ τις ἀντιθέων ἐτάρων ἴδες, οἳ τοι ἄμ' αὐτῶ | Ἴλιον εἰς ἄμ' ἔποντο καὶ αὐτοῦ πότμον ἐπέσπον* παρὰ τοῦ Ἀλκινόου, ἀναφέρει πρῶτον τὸν Ἀγαμέμνονα ('Ὀδύς. λ 387): *ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο | ἀχρυσμένη*. Καὶ ἐνῶ ἀκόμη συνεχίζεται ἡ συνομιλία ἔρχεται πρὸς τὸν Ὀδυσσεύα μία δευτέρα μορφή ('Ὀδύς. λ 466): *ἔσταμεν ἀχρυσμένοι, θαλερόν κατὰ δάκρυ χέοντες· | ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πηληϊάδεω Ἀχιλλῆος*. Εἶναι φανερόν ὅτι, μόλις ὁ Ὀδυσσεύς ἐτελείωσε τὴν συνομιλίαν του μὲ τὸν Ἀγαμέμνονα, ἀρχίζει νέαν μὲ τὸν Ἀχιλλέα. Ἡ μορφή ἐπομένως μεταξὺ Ἀθηναῖς καὶ Ἡρακλέους (εἰκ. 6), ὁ πάνοπλος πολεμιστῆς μὲ τὰς καθειμένας παραγναθίδας, εἶναι ὁ υἱὸς τοῦ Πηλέως. Ὁ ἀγγειογράφος ἀκολουθεῖ τὴν σειρὰν τῆς ὁμηρικῆς Νεκυίας εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς παραστάσεως.

1 Πρβλ. εἰς κύλικα τοῦ ζωγράφου τοῦ Παμφαίου Μον. dell'Inst. XI 1880, πίν. 24. PFUHL, Malerei und Zeichnung, πίν. 100 εἰκ. 350. Ἀτυχῶς δὲν γνωρίζω καμμίαν ἐργασίαν διὰ τοιαῦτα ἐπὶ ἀσπίδων ὀμιλοῦντα σύμβολα. Μία τοιαύτη ἐργασία θὰ ἦτο ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέρουσα, διότι θὰ ἔδιδεν ἴσως μίαν δυνατότητα ἐξηγήσεως ὀρισμένων εἰκονογραφικῶν συσχετισμῶν. Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ὅτι κατὰ τὴν Ἰλιάδα Λ 25 ὁ Ἀγαμέμ-

μων ἔχει καὶ εἰς τὸν θώρακα ἀπεικονισμένους ὄφεις.

2 Διὰ τὴν μορφήν αὐτὴν οἱ ROBERT-GIRARD δέχονται ὅτι εἶναι ὁ Περικλύμενος· ὁ GARDNER δὲν τὸν ταυτίζει, ὅπως καὶ ὁ HAUSER, ὁ SIX ἀμφιβάλλει ἂν πρέπει νὰ ἀναγνωρίσῃ τὸν Κάδμον, τὸν Ἰάσονα ἢ τὸν Περικλύμενον. Εἰς καμμίαν ἐρμηνεῖαν δὲν ἐξηγοῦνται τὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα τῆς μορφῆς.

Εἰκονίζει τὴν στιγμήν κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ Ἀχιλλεὺς μετὰ τὴν συνομιλίαν του μὲ τὸν Ὀδυσσεά (Ὀδύσ. λ 467-540), ἀφοῦ κατεβίβασε τὰς παραγναθίδας, ἐπιστρέφει εἰς τὴν θέσιν του. Ἀκόμη καὶ ἡ στροφή τοῦ Ἀχιλλέως πρὸς τὸ κέντρον ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονα, ὁ ὁποῖος στρέφεται πρὸς τὸν Πολυδεύκην, πρὸς τὰ ἔξω δηλαδή, συνδέεται ὄχι μόνον μὲ τὴν ἀνάγκην τῆς συνθέσεως ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν προσπάθειαν νὰ δοθῇ ἡ ἀντίθεσις τῶν δύο ἡρώων. Φαίνεται ὡς νὰ θέλῃ νὰ τονίσῃ ὁ καλλιτέχνης ὅτι ὁ Ἀγαμέμνων καὶ ὁ Ἀχιλλεὺς παραμένουν ἀντίπαλοι καὶ εἰς τὸν Ἄδην, ὁ χόλος των συνεχίζεται καὶ πέραν τοῦ τάφου. Ἀκόμη καὶ ἡ παρεμβολὴ μεταξὺ αὐτῶν τῆς Ἀθηνᾶς ὑπηρετεῖ τὸν αὐτὸν σκοπόν. Προτοῦ προχωρήσωμεν καὶ εἰς τοὺς ἐσωτερικοὺς λόγους τοὺς συνηγοροῦντας ὑπὲρ τῆς ταυτίσεως αὐτῆς πρέπει νὰ ἀσχοληθῶμεν μὲ τὴν μορφήν τὴν κατὰ τὸ ἄνω σῶμα ὁρατὴν, τὴν ἄνωθεν τοῦ Ἀγαμέμνονος καὶ μεταξὺ Ἀθηνᾶς καὶ Πολυδεύκου (εἰκ. 2). Ἡ μορφή αὕτη εἶναι ὡς ἐκ τῆς θέσεώς της εἰς τὴν παράστασιν ἐντελῶς διαφορτικὴ ἀπὸ τὰς ἄλλας. Τὸ γεγονός ὅτι ἔχει τεθῆ ὀπισθεν τῆς καλυπτούσης τὸ κάτω σῶμα γραμμῆς δὲν ἀποτελεῖ μόνον συνθετικὴν ἐπινόησιν. Χρησιμοποιεῖται περισσότερον διὰ νὰ τονίσῃ ὅτι τὸ πρόσωπον τὸ ὁποῖον εἰκονίζεται δὲν ἀνήκει εἰς τὸν κόσμον τῶν ἄλλων ἡρώων. Ἡ εἰς μικροτέραν κλίμακα προοπτικὴ τοῦ ἀπεικόνισις, τονίζουσα τὴν ἀπόστασίν του ἀπὸ τῶν ἄλλων ἡρώων, ἡ κίνησις τῆς χειρός, σαφῶς



Εἰκ. 15. Σκηνὴ τῆς Νεκυίας τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυκάονος ἐπὶ πελίκης τῆς Βοστώνης.

χειρονομία ἀποχαιρετισμοῦ, ἐνισχύουν τὴν ἐντύπωσιν τὴν ὁποίαν δημιουργεῖ ὁ διὰ τῆς γραμμῆς ἀποχωρισμός του. Ὅλα τὰ στοιχεῖα ἀποτελοῦν διαφανῆ ὑπαινιγμὸν περὶ τῆς ταυτότητος τοῦ ἀπομακρυνομένου ἐκ τοῦ Ἄδου ἡρώος. Πρόκειται περὶ ἑνὸς ἐπισκέπτου, ὁ ὁποῖος δὲν ἀνήκει εἰς τὸν κόσμον τῶν σκιῶν, τὸν ὁποῖον ὑπεχρεώθη νὰ ἐπισκεφθῇ. Εἶναι φανερόν ὅτι ἔχομεν τὸν Ὀδυσσεά ἀπομακρυνόμενον τοῦ Ἄδου καὶ ἔχοντα στραφῆ νὰ ἀποχαιρετήσῃ τοὺς φίλους του, τὸν Ὀδυσσεά ὁ ὁποῖος εὐρίσκεται ὀπισθεν τῆς γραμμῆς, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τρόπον τινὰ ὄριον τοῦ Ἄδου, τὸν Ὀδυσσεά ἐπανερχόμενον εἰς τὸ φῶς τῆς ζωῆς. Πιθανώτατα θὰ παρατηρήσῃ κανεὶς ὅτι ὁ Ὀδυσσεὺς δὲν εἰκονίζεται μὲ τὸ ναυτικὸν κάλυμμα τῆς κεφαλῆς οὐδὲ καὶ μὲ τὸν πέτασον τὸν ὁποῖον φέρει ἐπὶ μιᾶς ἄλλης σκηνῆς τῆς Νεκυίας τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυκάονος (εἰκ. 15) εἰς τὴν

πελίκην τῆς Βοστώνης<sup>1</sup>. Ἐπίσης ὅτι εἰκονίζεται νέος ἀγένειος, ἀλλὰ πιθανώτατα νέος εἶχεν ἀπεικονισθῆ καὶ εἰς τὴν Πολυγνώτειον Νέκυϊαν τῆς Λέσχης τῶν Δελφῶν, καὶ ἀκόμη δὲν δύναται νὰ ἀποδειχθῆ ὅτι εἰς τὴν ἐποχὴν τῆς παραστάσεώς μας δὲν ἔχουν ἐπικρατήσει ἀμετακίνητοι τύποι ἀποδόσεως ἐκάστου ἥρωος. Μάλιστα καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ Ὀδυσσεύος, ὡς καὶ τῶν ἄλλων προσώπων τῆς παραστάσεώς μας, ὁ καλλιτέχνης δημιουργεῖ ἐντελῶς νέους τύπους καὶ διὰ τοῦτο φροντίζει μὲ διαφόρους τρόπους νὰ μᾶς βοηθήσῃ διὰ τὴν ἀναγνώρισίν του. Ἄλλωστε ἢ ἐκτὸς τοῦ Ἄδου ἀπεικονίσις του δὲν θὰ ἄφηνε ἀμφιβολίαν εἰς τοὺς συγχρόνους του θεατὰς καὶ εἰς ὅλους ἦτο γνωστὸν ὅτι ἐκ τῶν θνητῶν μόνον ὁ Ὀδυσσεὺς εἰσηλθε καὶ ἐξηλθε ζῶν ἐκ τοῦ Ἄδου. Αἱ παλαιότεραι ἐρμηνεῖαι δὲν ἐλάμβανον ὑπ' ὄψιν οὔτε τὸν λόγον τῆς ὀπισθεν τῆς γραμμῆς ἀπεικονίσεως τοῦ ἥρωος οὔτε τὴν χειρονομίαν του<sup>2</sup>. Ἐκ τῆς παραστάσεως εἶναι, νομίζω, σαφές, ὅτι ἐπιδιώκεται καὶ ἐπιτυγχάνεται ὁ διαφορισμὸς τῆς θέσεως τοῦ Ὀδυσσεύος, ἀπὸ τὴν θέσιν ὄλων τῶν ἄλλων ἡρώων, διὰ διαφόρων τρόπων. Τὸ στοιχεῖον τοῦτο εἶναι χαρακτηριστικὸν τῆς εὐσυνειδησίας τοῦ καλλιτέχνου καὶ τῆς προσπαθείας του νὰ μὴν ἀφήσῃ ἀμφιβολίας ἐπὶ τῆς ταυτίσεώς του. Μία πραγματικὴ δυσκολία προκύπτει διὰ τὴν ἐρμηνείαν τῆς παρουσίας τῆς Ἀθηνᾶς εἰς τὴν σκηνήν. Οὔτε εἰς τὴν Ὀμηρικὴν Νέκυϊαν οὔτε εἰς τὴν περιγραφὴν τῆς Πολυγνώτειου ἀναφέρεται ἔστω καὶ ἐμμέσως τι, τὸ ὁποῖον νὰ δύναται νὰ ἐξηγήσῃ τὴν παρουσίαν της εἰς μίαν σκηνὴν τῆς Νεκυΐας. Ἀναγνωρίζω τὴν δυσκολίαν, ἀλλ' ἴσως ἢ σύνδεσις τῆς Ἀθηνᾶς μὲ τὸν Ὀδυσσεῖα, τὸν ὁποῖον πάντοτε παρακολουθεῖ καὶ προστατεύει, ἀποτελεῖ μίαν δυνατότητα κατανόσεως τῆς παρουσίας της ἐδῶ. Ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν ἢ παρουσία της εἶναι, ὅπως καὶ ἢ παρουσία τοῦ Ἡρακλέους κατὰ τὸν Ὀμηρικὸν στίχον, «εἶδωλον». Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Πολυγνώτου εἰς Δελφοὺς δὲν ὑπάρχει ὁ Ἡρακλῆς, ἐνῶ ὁ Ὀδυσσεὺς συναντᾷ τὸν Ἡρακλέα καὶ συνομιλεῖ μετ' αὐτοῦ εἰς τὸν Ἄδην, κατὰ τὴν Ὀδύσειαν<sup>3</sup>. Οἱ Ὀμηρικοὶ στίχοι ἐξηγοῦν θαυμάσια τόσον τὸν λόγον διὰ τὸν ὁποῖον εὐρίσκεται εἰς τὸν Ἄδην, ἔστω καὶ ὡς εἶδωλον (Ὀδύς. λ 601-3): *Τὸν δὲ μετ' εἰσενόησα βίην Ἡρακλήϊν, | εἶδωλον' αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι | τέρεται ἐν θαλίῃς καὶ ἔχει καλλίσφρον Ἡβην*, ὅσον καὶ τὸν λόγον τῆς ἀπεικονίσεώς του εἰς τὴν παράστασίν μας.

Εἰς τὴν σκηνὴν μετὰ τὸν Ἀγαμέμνονα, τὸν Ἀχιλλέα καὶ ἄλλους ἥρωας ὁ Ὀδυσσεὺς ἀντικρύζει καὶ τὸ εἶδωλον, τὸ φάντασμα, ἑνὸς ἄλλου ἥρωος, ὁ ὁποῖος εἰσηλθε καὶ ἐξηλθε ζῶν τοῦ Ἄδου. Μάλιστα ὁ Ἡρακλῆς τῆς παραστάσεως τοῦ κρατήρος συμφωνεῖ καὶ μὲ τὴν Ὀμηρικὴν περιγραφὴν τοῦ ἥρωος, ὁ ὁποῖος (Ὀδύς. λ 606 ἐξ.):

1 BUSCHOR, Griechische Vasen, σ. 208 εἰκ. 227, LIPPOLD, Antike Gemäldekopien, πίν. I, 6. RICHTER, Attic Red-figured vases, εἰκ. 94-5· πρβλ καὶ RUMPF, Malerei und Zeichnung (HdA, IV, 1) σ. 107 σημ. 3.

2 Κατὰ τὸν ROBERT, *Annali* 1882, σ. 284 ἐξ. καὶ Nekyia des Polygnot, σ. 40 ἡ μορφή αὕτη λαμβάνει τὸ ὄνομα Βούτης κατὰ παραλλαγὴν τοῦ εἰκονιζομένου ὑπὸ τοῦ Μίκωνος εἰς τὴν Ποικίλην Στοῶν Βούτου ΗΣΥΧΙΟΣ, *θαῖτον ἢ Βούτης*. Τὸ αὐτὸ δέχεται καὶ ὁ GIRARD. Κατὰ τὸν GARDNER, *JHS* 1889, σ. 124 εἶναι ὁ Ὑλας, κατὰ τὸν HAUSER (FURTWÄNGLER-REICHHOLD II, σ. 249) ἀντιπρόσωπος τοῦ στρατοῦ.

Κατὰ τὸν SIX, *JHS* 1919 σ. 175, ὁ Ἰόλαος ὁ ὁποῖος δὲν εἰσέρχεται μετὰ τοῦ Ἡρακλέους εἰς τὸν Ἄδην. Τότε ὅμως τί νόημα ἔχει ἡ χειρονομία του. Οὔτω, ἐνῶ ὁ SIX ἀναγνωρίζει ὀρθῶς ὅτι ἡ μορφή αὕτη δὲν ἀνήκει εἰς τὸν κόσμον τῶν ἄλλων, ἀδυνατεῖ νὰ ἐξηγήσῃ τὴν στάσιν του, ἢ ὁποία εἶναι ἀπαραίτητος διὰ τὴν κατανόησιν τῆς ταυτότητός του.

3 Εἰς τὴν περιγραφὴν τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ, X 28, 7 καὶ 29, 6, ἀναφέρεται ὁ Ἡρακλῆς ἀλλὰ δὲν περιγράφεται ὡς ἀπεικονιζόμενος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πολυγνώτου.

ὁ δ' ἔρεμνῇ νυκτὶ εἰκώς, | γυμνὸν τόξον ἔχων... σμερδαλέος δὲ οἱ ἀμφὶ περὶ στήθεσιν ἀορτήρ. Πιθανώτατα ἢ ἐξεικόνισις τῆς Ἀθηνᾶς δὲν σημαίνει πραγματικὴν παρουσίαν τῆς εἰς τὸν Ἄδην, ἀλλὰ νοεῖται ὡς εἶδωλον, φάντασμα<sup>1</sup>, ἀόρατος προστάσια τοῦ Ὀδυσσεύς. Αἱ τρεῖς αὐταὶ μορφαὶ Ὀδυσσεύς, Ἀθηνᾶ, Ἡρακλῆς εὐρίσκονται εἰς προφανῆ σχέσιν καὶ εἶναι γνωστὸν ὅτι ἢ Ἀθηνᾶ ἦτο ἀμφοτέρων προστάτις. Τοιοῦτοτρόπως καὶ ἢ παρουσία τῶν δύο μὴ θνητῶν αὐτῶν μορφῶν εἰς τὴν σκηνὴν δὲν εἶναι τυχαία. Δὲν ἔχουν τεθῆ ὡς παραπληρωματικὰ στοιχεῖα εἰς τὴν παράστασιν δι' ἔξωτερικὸς λόγους. Μάλιστα ἢ θλίψις καὶ ἢ πικρία ἢ ὁποῖα παρατηρεῖται εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἡρακλέους ἐξηγεῖται ἀπὸ τοὺς ὀμηρικὸς στίχους. Περιέχεται εἰς τοὺς λόγους τοῦ Ἡρακλέους (Ὀδύς. λ 620 ἐξ.): *Ζηγὸς μὲν πάϊς ἦα Κρονίονος, αὐτὰρ οἷζ' ἔν | εἶχον ἀπειρεσίην· μάλα γὰρ πολὺ χεῖρον φωντὶ | δεδμήμηρ, ὁ δέ μοι χαλεπὸς ἐπετέλλετ' ἀέθλους. | καὶ ποτὲ μ' ἐνθάδ' ἔπεμψε κύν' ἄξοντ'· οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλον | φράζετο τοῦδέ τί μοι χαλεπότερον εἶναι ἀέθλον*, οἱ ὁποῖοι ἐξηγοῦν τὴν μελαγχολικὴν του διάθεσιν, τὴν σκυθρωπὴν του ἔκφρασιν. Οἱ λόγοι αὐτοὶ ἀποτελοῦν καὶ μίαν ἀπόδειξιν τῆς ἀπαισιοδοξίας μετ' τὴν ὁποῖαν εἶναι διαποτισμένη ὀλόκληρος ἢ παράστασις. Εἶναι ἀκόμη καὶ ἓν εἶδος παραλληλισμοῦ καὶ μετ' τὴν κατ' ἀνάγκην κάθοδον τοῦ Ὀδυσσεύς εἰς τὸν Ἄδην. Οἱ δύο ἥρωες κατέρχονται, διότι τοὺς ἐπιβάλλεται νὰ κατέλθουν, ἀμφότεροι καὶ ὁ ἀθάνατος καὶ ὁ θνητὸς εἶναι δέσμοι τῆς μοίρας των. Ἡ μετὰ τὸν Ἡρακλέα δεξιᾶ ὀρθία νεανικὴ μορφή, ἢ προτείνουσα τὸ κράνος, δὲν δύναται παρὰ νὰ εἶναι (Ὀδύς. λ 467-9) : *ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πηληϊάδεω Ἀχιλλῆος | καὶ Πατροκλῆος*) ὁ Πάτροκλος. Ἡ διάταξις τῶν προσώπων ἀκολουθεῖ τὴν σειρὰν τῆς Ὀδυσσεΐας, ἢ δὲ παρεμβολὴ τοῦ Ἡρακλέους εἶναι εὐκόλον νὰ κατανοηθῆ ἐκ τοῦ χαρακτηρισμοῦ εἶδωλον. Ἐκτὸς αὐτοῦ τὴν ταύτισιν τῆς μορφῆς αὐτῆς μετ' τὸν Πάτροκλον τὸν ἀγαπημένον φίλον τοῦ Ἀχιλλεύς ἐνισχύει καὶ ἢ παρουσία τῶν δύο κάτω εὐρισκομένων προσώπων. Ἡ καθημένη μορφή ἀναγνωρίζεται ἀμέσως ὡς ὁ Ἐκτωρ τῆς Νεκυίας τοῦ Πολύγνωτου. Ἡ περιγραφὴ τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ (X 31, 5.): *ἐν δὲ τοῖς κάτω τῆς γραφῆς μετὰ τὸν Θρακά εἰσι Θάμνριν Ἐκτωρ μὲν καθεζόμενος· ἀμφοτέρως ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ, ἀνωμένου σχῆμα ἐμφαίνων μετὰ δὲ αὐτὸν Μέμων ἐστὶν ἐπὶ πέτρᾳ καθεζόμενος καὶ Σαρπηδῶν συνεχῆς τῷ Μέμωνι*, οὐδεμίαν ἀμφιβολίαν ἀφήνει περὶ τοῦ γεγονότος ὅτι ἔχομεν πρὸ ἡμῶν τὸν Ἐκτωρα, τὸν μέγαν ἀρχηγὸν τῶν Τρώων. Δὲν κρατεῖ τὸ ἀριστερὸν γόνυ μετ' ἀμφοτέρως τὰς χεῖρας ἀλλὰ τὸ δεξιόν, τοῦτο ὅμως δὲν ἔχει ἰδιαίτερον βάρος. Οὐδεμία ἄλλη μορφή τῆς παραστάσεως εὐρίσκειται τόσον σαφῶς ταυτιζομένη ἐκ τῆς περιγραφῆς τῆς τοιχογραφίας τοῦ Πολύγνωτου εἰς Δελφούς. Ἀκόμη καὶ ἢ παρατήρησις τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ ἐν τοῖς κάτω τῆς γραφῆς ὑποδεικνύει καὶ τὴν θέσιν τοῦ Ἐκτορος εἰς τὴν παράστασίν μας. Ἡ γνώμη τοῦ SIX<sup>2</sup> ὅτι εἰς τὴν καθημένην καὶ εἰς τὴν ἐξηπλωμένην μορφήν ἔχομεν τὸν Θησέα καὶ τὸν Πειρίθου τῆς τοιχογραφίας τοῦ Πολύγνωτου, δὲν ἐρμηνεύει μερικὰ οὐσιαστικὰ

1 Περὶ τῆς ἐννοίας τῆς λέξεως εἶδωλον πρὸβλ. W. F. OTTO, Die Manen, σ. 6. W. JAEGER, Theologie der frühgriechischen Denker, 1953, σ. 88. HERBIG, Neue Bild der Antike II, 1942, σ. 85. H. SCHAEFER, Charites, Festschrift Langlotz, 1957, σ. 230 ἐξ.

2 SIX, JHS 1919, σ. 136. Ὁ HAUSER (FURTWÄGLER-REICHHOLD II 248) ὑποθέτει Θησέα χωρὶς νὰ προχωρῆ εἰς τὴν ἐξήγησιν, ἐνῶ ὁ ROBERT, Die Nekyia des Polygnot, σ. 40, τὸν ὀνομάζει Τελαμῶνα, χωρὶς ἐπίσης νὰ τεκμηριώσῃ τὴν ἀποψίν του.

στοιχεῖα τῶν μορφῶν. Δὲν ἐξηγεῖ πῶς, ἀφοῦ κατὰ τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ (X 29, 9): *ἐπὶ θρόνων καθεζόμενοι Θησεὺς μὲν τὰ ξίφη, τό τε Πειρίθου καὶ τὸ ἑαυτοῦ, ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχει, ὁ δὲ ἐς τὰ ξίφη βλέπων ἐστὶν ὁ Πειρίθου*, οὐδαμοῦ εἰκονίζονται θρόνοι, οὔτε τὸν λόγον διὰ τὸν ὁποῖον ὁ ἀγγειογράφος ἀντέγραψε διὰ τὸν Θησεῖα, τὸν Ἔκτορα τοῦ Πολυγνώτου ἔργου. Σχετικῶς μὲ τὴν περίπτωσιν τῆς ἀντιγραφῆς τῆς μορφῆς αὐτῆς ἀπὸ εἰκόνας, ὅπου εἰκονίζεται κατὰ τοιοῦτον τρόπον ὁ Θησεὺς τοῦ Μίκωνος ἢ τοῦ Παναίνου μὲ θέμα τὴν ἀπελευθέρωσιν τοῦ Θησεῖος ὑπὸ τοῦ Ἡρακλέους, νομίζω ὅτι δὲν δύναται οὔτε κἂν νὰ συζητηθῇ. Δὲν ἐξηγεῖται ἡ παρουσία τῶν ἄλλων ἡρώων, οὔτε συμβιβάζεται μὲ τὴν ἔκφρασιν τῶν προσώπων τόσον τοῦ Ἡρακλέους, ὅσον καὶ τοῦ Θησεῖος. Ἐδῶ τίποτε δὲν ὑπαινίσσεται ὅτι θὰ ἀκολουθήσῃ ἢ ἔχει πρόσηγηθῇ μία βιαία σκηνή. Ἡ βαθύτατα σκυθρωπὴ ἔκφρασις τῶν προσώπων τῶν δύο κάτω μορφῶν ἐξηγεῖται ὅμως ἂν δεχθῶμεν τὴν ἐρμηνείαν τὴν ὁποῖαν ἐπιβάλλει καὶ ὁ ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ. Ὁ Ἔκτορ ἀναγνωρίζεται καὶ τὸ πρόσωπόν του δίδει εἰς τὴν σκηνὴν ἐντονωτέραν ἀκόμη τὴν ἀτμόσφαιραν τοῦ Ἄδου. Δι' ἡμᾶς ἀκόμη καὶ ἡ τοποθέτησις τοῦ Ἔκτορος καὶ τοῦ συντρόφου του κάτω, εἰς τοὺς πόδας σχεδὸν τῶν Ἑλλήνων ἡρώων, ἀποτελεῖ ἔνδειξιν τῆς ταυτότητός των. Εἶναι οἱ ἠττημένοι καὶ διὰ τοῦτο ἔχουν τεθῆ χαμηλότερον, ἢ ἡττά των τοὺς συνοδεύει καὶ εἰς τὸν Ἄδην. Τὸ θλιμμένον πρόσωπον τοῦ Ἔκτορος, ὡς καὶ ἡ ὄλη του στάσις, δὲν προβάλλουν μόνον τὴν ψυχικὴν κατάστασιν μιᾶς στιγμῆς, ἀλλὰ τονίζουν τὴν μόνιμον κατάθλιψίν του διὰ τὴν καταστροφὴν τῆς πατρίδος των.

Τὰ ὄπλα του ἐγκαταλελειμμένα κάτω συσχετίζονται μὲ τὸν αὐτὸν κύκλον ἰδεῶν. Εἶναι διὰ τὸν ἥρωα τὰ ἄχρηστα ὄπλα, τὰ ὁποῖα δὲν τὸν ἐβοήθησαν νὰ σώσῃ τὴν πατρίδα του. Ἡ ἀναζήτησις τῆς ταυτότητος τῆς μορφῆς αὐτῆς εἰς ἄλλα πρόσωπα τῆς Νεκυίας τοῦ Πολυγνώτου δὲν ἔχει νόημα, ἀφοῦ ἐσωτερικοὶ καὶ ἐξωτερικοὶ λόγοι, ὡς καὶ ἡ περιγραφή τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ, οὐδεμίαν ἀφήνουν ἀμφιβολίαν ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ Ἔκτορος. Εἰς ἀκόμη ἐσωτερικὸς λόγος ἐνισχύει περαιτέρω τὴν αὐτίσιν. Εἶναι ἡ θέσις του εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος ὡς πρὸς τὸν Ἀχιλλέα εἰκονίζεται ἀπέναντί του ἀλλὰ κάτω, εἶναι ὁ ἠττημένος. Νικητὴς καὶ ἠττημένος, ὁ πρῶτος ἀκόμη πάνοπλος ὄρθιος παρουσιάζεται ὡς νὰ τιμᾷ τὰ ὄπλα του, ὁ δεύτερος καθήμενος μὲ ἀπερριμμένα τὰ ὄπλα. Ἡ ἀντίθεσις τῶν δύο μορφῶν εἰκονίζεται εἰς ὅλας τὰς λεπτομερεῖας τῆς στάσεώς των. Οἱ μεγάλοι ἀντίπαλοι, ἠνωμένοι διὰ τῆς κοινῆς μοίρας εἰς τὸν Ἄδην, παρίστανται κατὰ σαφῆ τρόπον εἰς ὄλην τὴν διαφορὰν τὴν ὁποῖαν τοὺς ἐπεφύλαξεν ἡ τύχη τοῦ πολέμου. Διὰ τὴν ἐξηπλωμένην ἔμπροσθεν τοῦ Ἔκτορος μορφὴν δὲν μένει, ἂν βασισθῶμεν εἰς τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ, παρὰ ἡ πιθανότης τῆς ἐκλογῆς μεταξὺ τῶν δύο φίλων καὶ βοηθῶν τοῦ Ἔκτορος, τοῦ Μέμνονος καὶ τοῦ Σαρπηδόου. Ἡ ἐκλογὴ διευκολύνεται ἐκ τῆς παρουσίας, δεξιᾷ τοῦ Ἡρακλέους, τοῦ Πατρόκλου, πρὸς τὸν ὁποῖον εὐρίσκεται εἰς ἐσωτερικὴν σχέσιν ὁ εἰς ἕκ τῶν δύο. Ὁ Σαρπηδὼν κατὰ τὴν Ἰλιάδα (B 876): *Σαρπηδὼν δ' ἤρχεν Λυκίων* φονεύεται ὑπὸ τοῦ Ἔκτορος (II 479-484): *ὁ δ' ὕστερος ὄρνυτο χαλκῷ | Πάτροκλος τοῦ δ' οὐχ ἄλιον βέλος ἔκφυγε χειρός, | ἀλλ' ἔβαλ' ἐνθ' ἄρα τε φρένες ἔρχεται ἀμφ' ἀδινὸν κῆρ. | ἤριπε δ' ὡς ὅτε τις ὄρθς ἤριπεν ἢ ἀχερωῖς, | ἢ ἐπίτυς βλωθρῆ, τὴν τ' οὔρεσι τέκτονες ἄνδρες | ἐξέ-*

ταμον πελέεσσι νεήγεσι νήϊον εἶναι. Ἐπομένως ἔχομεν μίαν σαφῆ σχέσηιν μεταξύ τῶν δύο. Ἔχομεν τὸ παράλληλον τοῦ ζεύγους Ἀχιλλέως-Ἔκτορος μετὰ τὸ ζεῦγος Πατρόκλου-Σαρπηδόνας. Καὶ πάλιν ὁ νικητὴς ὄρθιος, ὁ ἠττημένος κάτω ἐξηπλωμένος εἰς τὴν στάσιν εἰς τὴν ὁποίαν τὸν παρουσιάζει ὁ ὁμηρικὸς στίχος: *ἤριπε δ' ὡς δτε τις δρωῖς ἤριπεν ἢ ἀχερωῖς*, καὶ ταυτοχρόνως πλησίον τοῦ Ἔκτορος τοῦ φίλου του καὶ ἀρχηγοῦ του. Τώρα δυνάμεθα νὰ εἰσέλθωμεν καλύτερον εἰς ὅλον τὸ ἐσωτερικὸν νόημα τῆς εἰκόνας καὶ νὰ κατανοήσωμεν τὸ περιεχόμενον τῆς παραστάσεως. Ἡ θέσις τῶν δύο αὐτῶν ζευγῶν εἰς τὴν σύνθεσιν εἶναι πολυσήμαντος καὶ ἀποκαλυπτικὴ συγχρόνως. Μᾶς ἐπιτρέπει νὰ πλησιάσωμεν εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ ἔργου. Ἡ ἀντιπαράθεσις τῶν τεσσάρων αὐτῶν ἡρώων, δύο Ἑλλήνων καὶ δύο Τρώων, ἔχει γίνεαι καὶ κατὰ μίαν σύνθεσιν σαφῶς ἐξηγοῦσαν τοὺς σκοποὺς τοῦ ἀγγειογράφου. Ἡ χιαστὶ κατὰ ζεύγη σύνθεσις τῶν μορφῶν: Ἀχιλλέως ἄνω-Ἔκτορος κάτω, Πατρόκλου ἄνω-Σαρπηδόνας κάτω, τονίζει περισσότερον τὸν ἐσωτερικὸν δεσμὸν τῶν μορφῶν. Ἡ κατὰ ζεύγη ὀργάνωσις ἀποτελεῖ καὶ μίαν ἔνδειξιν ἑνὸς ἐξ αἵματος περαιτέρω δεσμοῦ. Ἡ ἐξωτερικὴ σύνθεσις εἶναι τόσον σοφῆ, ὥστε παρὰ τὴν ἐπιφανειακὴν ἀκίνησιαν καὶ τὸ ἦθος τῶν προσώπων, παρὰ τὸν συγκρατημένον τόνον τῶν λεπτομερειῶν, ἀποκαλύπτει ὅλην τὴν τραγικότητα τῆς συνδέσεως τῶν τεσσάρων ἐκ τῶν ἐπιφανεστέρων ἡρώων τοῦ τρωικοῦ δράματος. Ὑπάρχει πράγματι ἕνας δεσμὸς αἵματος ἐνόνων τὰ πρόσωπα ἀνά δύο, τὰ ζεύγη μεταξύ των. Ἀφετηρίαν ἔχει ἡ ἱστορία αὕτη τοῦ αἵματος τὸν φόνον τοῦ Σαρπηδόνας ὑπὸ τοῦ Πατρόκλου (Ἰλ. Π 479-484 καὶ Ἰλ. Ψ 800), ὁ ὁποῖος ὁμοῦ φόνος ἔχει ὡς συνέπειαν τὸν φόνον τοῦ Πατρόκλου ὑπὸ τοῦ Ἔκτορος (Ἰλ. Π 552): *ἤρχε δ' ἄρα σφιν | Ἐκτωρ χωόμενος Σαρπηδόνας* (καὶ Ἰλ. Π 820-823) καὶ θὰ ἀκολουθήσῃ ὁ φόνος τοῦ Ἔκτορος ὑπὸ τοῦ Ἀχιλλέως (Ἰλ. Χ 330 ἐξ.).

Διὰ τῆς ἀναγνωρίσεως τῶν τεσσάρων προσώπων, τὰ ὁποῖα κατέχουν τὸ κέντρον τῆς παραστάσεως, καὶ τῆς κατανοήσεως τοῦ δεσμοῦ, ὁ ὁποῖος τὰ συνδέει, ἔχομεν ἐντονωτέραν ἀκόμη τὴν προσπάθειαν τοῦ καλλιτέχνου νὰ μᾶς καταστήσῃ κοινωνοὺς τῆς παρουσίας τῆς μοίρας. Οἱ εἰκονιζόμενοι ἐδῶ ἦρωες ὅπως καὶ τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς παραστάσεως, παρουσιάζονται ὡς δέσμοι τῶν βουλῶν τῆς, ἄνευ τῆς ἐλαχίστης δυνατοτήτος ἀποφυγῆς τῆς. Διαισθανόμεθα ὅλον τὸ βάθος τῆς παραστάσεως, ἡ ὁποία ἀναδίδει τὰς πεποιθήσεις τὰς ὁποίας ἐκφράζει ἡ τραγωδία, ἔχομεν τὴν αἴσθησιν ὡσάν ἢ παράστασις νὰ ἀποτελῇ εἰκονογράφησιν μιᾶς κορυφαίας στιγμῆς ἑνὸς δράματος τοῦ Σοφοκλέους ἢ τοῦ Αἰσχύλου. Βλέπομεν ὅτι ἡ ἐκλογή τῶν μορφῶν δὲν ἔχει γίνεαι τυχαίως οὔτε ἀποτελεῖ ἀπλῶς ἐξωτερικὴν σύνδεσιν προσώπων καὶ θεμάτων. Οἱ ἐσωτερικοὶ δεσμοὶ μεταξύ τῶν διαφόρων μορφῶν, ὡς καὶ τοῦ συνόλου τῶν προσώπων τῆς παραστάσεως, εἶναι τόσον ἰσχυροί, ὥστε νὰ ἐπιβάλουν ὡς ἀναγκαιότητα τὴν ἐξωτερικὴν σύνδεσιν, ἡ ὁποία πρέπει νὰ παρατηρηθῇ ὅτι εἶναι μεγαλοφυῆς. Ἐδῶ ἡ ἰδέα ἔχει γίνεαι εἰκόν, οἱ ἐσωτερικοὶ λόγοι ταυτίζονται πρὸς τὰς μορφάς. Εἰς οὐδεμίαν θέσιν ὑπάρχει πλαστότης, δὲν εὐρίσκομεν λεπτομέρειαν ἄνευ περιοχομένου, στάσιν χωρὶς βάθος.

Τὰ τέσσαρα πρόσωπα τοῦ κέντρον τῆς παραστάσεως, τὰ ὁποῖα εἶναι, τὸ ἐν Μοῖρα διὰ τὸ ἄλλο, διαφοροποιοῦνται τόσον σαφῶς, ὥστε οὐδεμία νὰ μένη ἀμφι-



βολία περὶ τῆς ταυτότητός των καὶ τοῦ χαρακτήρός των, ὁ ὁποῖος ἀναδύεται ἐκ τῶν εἰκόνων των. Ἡ διαφορὰ τοῦ ἑνὸς ἀπὸ τοῦ ἄλλου, ἐκφράζεται μὲ τὴν θέσιν του, τὴν στάσιν του, ἀκόμη καὶ μὲ λεπτομερείας τοῦ ὄπλισμοῦ των<sup>1</sup>. Φαίνεται ὅτι διὰ τὸν δημιουργὸν τῶν παραστάσεων τὸ μεγαλύτερον ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀπόδοσις τῆς ἐσωτερικῆς διαθέσεως κάθε προσώπου, τῆς ψυχικῆς του καταστάσεως. Πόσον τὸ γεγονός τοῦτο εἶναι πρωταρχικὸν τὸ ἀποδεικνύει ἡ μελετημένη εἰς λεπτομερείας διαφοροποίησις. Πλησίον τῶν ἀντιθέσεων, τὰς ὁποίας παρουσιάζουν τὰ πρόσωπα, εὐρίσκεται καὶ ἡ ὑπέρβασις κάθε ἀντιθέσεως, ὁ χῶρος εἰς τὸν ὁποῖον εἰκονίζονται δηλ. ὁ Ἄδης, ὁ κόσμος ὅπου ὅλα ἔχουν διαφορετικὸν νόημα, ἄλλο περιεχόμενον. Ἀκόμη καὶ ἡ παρουσία τοῦ Ἡρακλέους καὶ τῆς Ἀθηνᾶς ἐνισχύουν τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἰσορροπίας, τῆς ὑπερβάσεως τῶν συγκρούσεων, ἀποδεικνύουν ὅτι ὅλοι εὐρίσκονται εἰς ἓνα ἄλλον κόσμον. Διὰ τὸν Ἡρακλέα, μάλιστα, δύναται νὰ παρατηρηθῇ ὅτι ἡ παρουσία του ἐν μέσῳ τῶν μορφῶν τονίζει τὸν χαρακτήρα τοῦ ἐπιπέδου εἰς τὸ ὁποῖον εὐρίσκονται οἱ ἥρωες, χωρὶς νὰ ἀφαιρῇ τίποτε ἀπὸ τὸν ἀτομικὸν τῶν χαρακτήρα. Εἶναι διὰ τὴν εἰκόνα ὁ ρόλος του ὅμοιος μὲ τὸν ρόλον τοῦ Διὸς εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῆς Ὀλυμπίας, ἀποτελεῖ τὴν ὑπέρβασιν τῶν ἀντιθέσεων. Ἄλλ' ὑπάρχουν πολλὰ νήματα, τὰ ὁποῖα δεικνύουν μίαν σχέσιν τῆς παραστάσεως τοῦ κρατῆρος μὲ τὰ γλυπτὰ τῆς Ὀλυμπίας καὶ εἰς αὐτὸ θὰ ἐπανέλθωμεν. Τὸ γεγονός ὅτι τὰ πρόσωπα τῆς παραστάσεώς μας διατηροῦν ἀκόμη καὶ εἰς τὸν Ἄδην τὸν προσωπικὸν τῶν χαρακτήρα καὶ ὀλοκληρώνουν κατὰ κάποιον τρόπον τὸν ρόλον των εἶναι ἐνδεικτικὸν καὶ διὰ τὴν ἐποχὴν τῆς δημιουργίας τῆς παραστάσεως. Ἡ δραματικὴ κορύφωσις τονίζεται εἰς τὴν εἰκόνα οὐχὶ μόνον διὰ τῆς ἀναγνωρίσεως τῶν ἀντιθέσεων των, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς κατανοήσεως τῆς κοινῆς των μοίρας, τῆς παραδοχῆς ὅτι τοῦ λοιποῦ τίποτε δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μεταβληθῇ καὶ ὅτι παρὰ τὸ παρελθόν των εἶναι καταδικασμένοι νὰ εὐρίσκονται μαζί. Τραγικὴ κορύφωσις, ἡ ὁποία συντίθεται εἰς μίαν στάσιν ἐσωτερικῆς ἐγκαρτερήσεως.

Αἱ μορφαὶ διατηροῦν τὸν πραγματικὸν τῶν χαρακτήρα, ἐνῶ ἔχουν καταφανῶς ὑπερβῆ τὰ πάθη των. Ἐδῶ γίνεται σαφὲς τί ἐννοοῦν αἱ ἀρχαῖαι πηγαί, ὅταν τονίζουν τὴν ἀντίθεσιν τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἥθους πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τοῦ πάθους. Ἐδῶ ἀντιλαμβάνεται τις πόσον τὸ πάθος ἔχει μεταβληθῇ εἰς ἥθος, αἱ ἀντιθέσεις εἰς ἰσορροπίαν. Ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῆς παραστάσεως μένει πρὸς ταῦτις ὁ μεταξὺ Πατρόκλου καὶ Κάστορος γενειοφόρος μὲ τὸ ρυτιδωμένον πρόσωπον καὶ τὴν σκυθρωπὴν ἐκφρασιν, ὁ φορῶν πέτασον (εἰκ. 11). Ἡ ἀνύψωσις τοῦ ποδός του ἐπὶ ἀνωμαλίας τοῦ ἐδάφους ὑπενθυμίζει τὴν ὁμοίαν στάσιν, τὴν ὁποίαν εἶχε κατὰ τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ ὁ Ἀντίλοχος εἰς τὴν Πολυγνώτειον Νέκυϊαν. Ὁ ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ (X 30, 3) γράφει: Ἀντίλοχος τὸν μὲν ἕτερον ἐπὶ πέτρας τῶν ποδῶν ἀλλὰ δὲν εὐρίσκω τοὺς ἐσωτερικοὺς λόγους τῆς παραστάσεως τοῦ Ἀντίλοχου εἰς τὸν κρατῆρα. Ἄλλωστε τὸ ἀποκλείει αὐτὴ αὕτη ἡ ἐμφάνισις τῆς μορφῆς μὲ τὸ ἄσχημον πρόσωπον, τὸν τονισμὸν τῶν δυσμόρφων χαρακτηριστικῶν, τὸ ἀκανόνιστον γένειον καὶ τὰς ρυτίδας. Ἐκτὸς τοῦ πετάσου, διὰ τοῦ ὁποῖου

<sup>1</sup> Ἐκτὸς τῆς θέσεως τῶν ὄπλων εἰς κάθε περίπτωσιν, ἀκόμη καὶ τὸ κράνος τοῦ Σαρπηδόου δὲν φαίνεται νὰ εἶναι ὅμοιον μὲ τὸ τῶν Ἑλλήνων.

διαφοροποιεῖται πως ἐκ τῶν ἄλλων προσώπων, δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι εἶναι καὶ κυφός. Ἀποτελεῖ κατὰ πάντα μίαν ἀντίθεσιν πρὸς ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς παραστάσεως, ὡς νὰ ἐπιδιώκεται σκοπίμως ἡ μοναδικότης του. Ἀνήκει ἀσφαλῶς εἰς τὸν κύκλον τῶν ἡρώων τοῦ τρωικοῦ πολέμου καὶ θὰ πρέπη νὰ ἔχη σημαντικὸν ρόλον εἰς αὐτόν. Εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς παραστάσεως ἀποτελεῖ κατὰ κάποιον τρόπον τὸν ἀντίποδα τοῦ Ὀδυσσέως καὶ ἴσως ἀπὸ αὐτὸ ἐξαρτᾶται καὶ ἡ ἐρμηνεία του. Λόγω τῆς ἀσχημίας του καὶ τῆς ἰδιαιτέρας ἀντιθέσεώς του μετὰ τὸν Ὀδυσσεῖα νομίζω, ὅτι ἀποκλείεται νὰ εἶναι ἄλλος τις ἐκτὸς τοῦ Θεοσίτου. Ὁ Θεοσίτης γνωρίζομεν ὅτι εἰκονίζετο εἰς τὴν Πολυγνώτειον Νέκυϊαν (ΠΑΥΣ. X 31, 2) παίζων κύβους μετὰ τὸν Παλαμῆδην καὶ ἡ ἐδῶ ἀπεικόνισις του ἴσως γίνεται διὰ νὰ τονισθῇ ἡ παλαιὰ του πρὸς τὸν Ὀδυσσεῖα σύγκρουσις. Ἐκτὸς τῆς ἀσχημίας τοῦ προσώπου αὐτοῦ (Ἰλ. Β 216-219): *Θεοσίτης... | αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε | φορκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα τῷ δέ οἱ ὤμω | κυρτός, ἐπὶ στήθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὑπερθε | φοξὸς ἔην κεφαλὴν, ψεδνή δ' ἐπενήροθε λάχνη* καὶ τῆς ἐχθρας του πρὸς τὸν Ὀδυσσεῖα (Ἰλ. Β 220): *Ἐχθιστος δ' Ἀχιλλῆϊ μάλιστ' ἦν ἠδ' Ὀδυσῆϊ, δὲν ἔχω ἄλλους λόγους διὰ τὴν ταύτισιν. Νομίζω ὅμως ὅτι ἡ ἐδῶ παρουσία του ἔχει βασικὴν ἐσωτερικὴν ἀναγκαιότητα, διότι εἰκονογραφεῖ καὶ τὰς πεποιθήσεις τῆς ἐποχῆς εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκει ἡ ἀγγειογραφία, κατὰ τὰς ὁποίας ἀρμονία εἶναι ἡ σύνθεσις ἀντιθέσεων. Νικηταὶ καὶ ἠττημένοι, ἐχθροὶ καὶ φίλοι, ἄσχημοι καὶ ὠραῖοι ἀποβλέπουν εἰς τὸν αὐτὸν σκοπόν. Ἡ εἰκὼν τῶν ἐπιφανεστέρων ἡρώων τοῦ τρωικοῦ κύκλου λαμβάνει ἐν οὐσιαστικώτερον περιεχόμενον διὰ τῆς παρουσίας καὶ τοῦ μισητοτέρου τῶν Ἑλλήνων.*

Ἡ μορφή τοῦ Θεοσίτου δίδει περισσύτερον πραγματικὸν χαρακτήρα εἰς τὴν παράστασιν καὶ εἰκονίζεται, ὅπως καὶ εἰς τὴν Πολυγνώτειον Νέκυϊαν, γενειοφόρος (ΠΑΥΣ. X 31, 2). Ἡ παρεμβολή του εἰς τὴν παράστασιν εἶναι τὸ ἀντίστοιχον τῆς ομάδος τῶν ἐχθρῶν τοῦ Ὀδυσσέως, τοὺς ὁποίους ὁ Πολύγνωτος εἶχεν (ΠΑΥΣ. X 31, 2: *ἐς δὲ τὸ αὐτὸ ἐπίτηδες τοῦ Ὀδυσσέως τοὺς ἐχθροὺς ἤγαγεν ὁ Πολύγνωτος*) συγκεντρωμένους ἀπεικονίσει. Ὁ ἀγγειογράφος χρησιμοποιεῖ τὸ μέρος διὰ νὰ δείξῃ τὸ ὅλον καὶ τοῦτο δὲν συμβαίνει μόνον μετὰ τὸ πρόσωπον τοῦ Θεοσίτου. Χρησιμοποιεῖ τὰς μορφὰς διὰ νὰ ἐκφράσῃ γενικὰ συναισθήματα, τὰ πρόσωπα διὰ νὰ δώσῃ ὁμάδας, διὰ νὰ φέρῃ εἰς τὴν ἐπιφάνειαν τὰς στιγμὰς τὰς ὁποίας ἐπιδιώκει. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εὐρίσκειται ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς Πολυγνώτειου Νέκυϊας, δὲν περιορίζεται νὰ ἀντιγράψῃ, ἀλλὰ δημιουργεῖ ἐλευθέρως τὸν κόσμον του. Ἡ χρησιμοποίησις τῶν προσώπων εἶναι ἀριστουργηματικὴ. Ἡ παρεμβολή τῶν Διοσκούρων τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δηλώσῃ τὸν χῶρον τοῦ δράματος καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς σκηνῆς. Μεταχειρίζεται θέματα τὰ ὁποῖα εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὸν Πολύγνωτον ἀλλὰ τὰ περισσότερα χαρακτηριστικὰ τὰ λαμβάνει ἀπὸ τὸν Ὀμηρον. Ἀποφεύγει τὴν «Νέκυϊαν» μετὰ τὴν ἀπειρίαν τῶν μορφῶν τῆς, μετὰ τὸν πλοῦτον τῶν προσώπων τῆς καὶ προσαρμόζει τὴν ἔμπνευσίν του εἰς ἓν κεντρικὸν ἐπεισόδιόν τῆς. Ἀκόμη καὶ τὸ γεγονὸς αὐτὸ τοῦ αὐτοπεριορισμοῦ εἶναι χαρακτηριστικὸν τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ ἀγγειογράφου. Ἡ ἐπιλογή τῶν προσώπων του μετὰ τὸν γινώμονα τὸν χαρακτήρα των καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς παρουσίας των ἐπὶ σκηνῆς εἶναι μία ἀκόμη ἀπόδειξις τῶν δυνατοτήτων του. Ὅλα τὰ πρόσωπα εἶναι τόσον στε-

νῶς συνδεδεμένα μεταξύ των, ὑπηρετοῦν τόσον καλῶς τὴν ὅλην ιδέαν τῆς εἰκόνας, ὥστε δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ νοηθῇ ἀπουσία ἔστω καὶ ἑνός, χωρὶς τὴν καταστροφὴν τῆς ἐξωτερικῆς συνθέσεως καὶ τὴν κατάρρευσιν τῆς ἐσωτερικῆς ἐνότητος τῆς παραστάσεως. Ἡ διάταξις τῶν προσώπων ἀκολουθεῖ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὁργανώσεως τῆς τραγωδίας. Οἱ Διόσκουροι εἰσάγουν τὴν σκηνὴν καὶ ἀπὸ τῆς ἐπόψεως αὐτῆς ἢ συνομιλία Ἀγαμέμνονος καὶ Πολυδεύκου ἀποτελεῖ τὸν πρόλογον, ἕνα χαρακτηριστικὸν πρόλογον. Ἡ παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς, ἄνευ τῆς ὁποίας ἡ εἰκὼν θὰ ἔχανε κάτι ἀπὸ τὴν πυκνότητα καὶ τὸ ἠθὸς τῆς, δίδει τὸν τόνον εἰς τὴν παράστασιν. Δίδει



Εἰκ. 16. Σκηνὴ τῆς Νεκυίας ἐπὶ πρωίμου ἰταλιωτικοῦ κρατήρος.

ἡρεμίαν καὶ ἀφαιρεῖ κάθε ἐξωτερικὸν στοιχεῖον ἀπὸ τὴν ἔντασιν, ἣ ὁποία κατέχει τὴν σκηνὴν. Ἡ τετρὰς τῶν μεγάλων ἀντιπάλων ὀλοκληρῶνει τὴν τραγικὴν στιγμὴν. Ἀλλὰ καὶ πάλιν ἡ παρουσία τοῦ Ἡρακλέους κατασιγάξει τὰ πάθη κτλ. Μετὰ τὴν ἀναγνώρισιν ὄλων τῶν προσώπων τῆς παραστάσεως εἶναι εὐκόλον νὰ ἀναγνωρισθῇ καὶ ἡ στιγμή ἀκριβῶς τὴν ὁποίαν θέλει ὁ ἀγγειογράφος νὰ ἀπεικονίσῃ. Δὲν πρόκειται περὶ τοῦ ἐπεισοδίου κατὰ τὸ ὁποῖον εἰκονίζεται ὁ Ὀδυσσεὺς εἰς τὴν εἴσοδον τοῦ Ἄδου, ὅπως εἰς τὴν πελίκην τῆς Βοστῶνης<sup>1</sup> καὶ τὸν καλυκοειδῆ κρατήρα τοῦ ζωγράφου τῆς ομάδος τοῦ Pisticii<sup>2</sup> (εἰκ. 16), τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν τὰ καλύτερα δείγματα τῆς εἰκονογραφῆσεως αὐτοῦ τοῦ ἐπεισοδίου. Οὔτε τὸ

<sup>1</sup> Ἀνήκει εἰς τὴν πρώτην δεκαετίαν μετὰ τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνος—περίπου 440 π.Χ. BMusFA 32, σ. 39-42. AJA 1934, πίν. 26-7 (CASKEY). BUSCHOR, Griechische Vasen, σ. 208. CASKEY - BEAZLEY, Attic Vase Paintings, 1954, πίν. 16 καὶ σ. 86.

<sup>2</sup> TRENDALL, Frühitaliotische Vasen (BEAZLEY - JACOBSTALH 12) 1938, σ. 37 ἀριθ. 238 πίν. 16. RUMPF, Malerei und Zeichnung, σ. 111. PRUHL, Malerei und Zeichnung II σ. 575 πίν. 355, εἰκ. 797. LOWY,

Polygnot, εἰκ. 24. FURTWÄNGLER-REICHHOLD, πίν. 60 καὶ 147 ἀνήκει περὶ τὸ 410 π.Χ. κατὰ τὸν TRENDALL, ἀνήκει εἰς τὸν ζωγράφον τοῦ Δόλωνος, εὑρίσκεται δὲ εἰς τὴν Bibliothèque Nationale ἀρ. 422 τῶν Παρισίων.

<sup>3</sup> Metropolitan Museum Studies 5, 1934-36, σ. 125 εἰκ. 6, σ. 126-7 εἰκ. 7-10d. BEAZLEY, Attic Red-Figure Vase Painters, σ. 717. GISELA RICHTER, Gr. Painting<sup>2</sup>, σ. 15· πρβλ. RUMPF, Malerei und Zeichnung, σ. 108.

Λούβρου. Δὲν πρόκειται εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου μόνον περὶ τῆς πιθανῆς χρησιμοποίησεως Πολυγνωτείων θεμάτων, ὅσον διὰ τὴν δυνατότητα τοῦ ἀγγειογράφου μας νὰ ἐπιτυγχάνῃ μίαν τελείαν σύνθεσιν. Εἶναι τόσον ὀργανικὴ ἢ σύνδεσις τῶν διαφόρων προσώπων, τόσον ἀβίαστος ἢ μετάβασις ἀπὸ τῆς μιᾶς μορφῆς εἰς τὴν ἄλλην καὶ τοιαύτη ἢ πυκνότης τοῦ περιεχομένου τῆς παραστάσεως, ὥστε νὰ ἀναγνωρίζεται ὁ ἀριστουργηματικὸς χειρισμὸς τοῦ θέματος. Ὁλόκληρον ὁμως τὸ μεγαλεῖον τῆς παραστάσεως ἀποκαλύπτεται ὄχι μόνον μετὰ τὴν γνωριμίαν τῶν διαφόρων προσώπων, ἀλλὰ μετὰ τὸν ἐντοπισμὸν τῆς εἰκόνης εἰς τὸν χρόνον, ὅταν συναντώμεθα καὶ μετὰ τὴν στιγμήν, εἰς τὴν ὁποίαν λαμβάνει χώραν ἡ σκηνή. Διὰ τὸν μεγάλον δημιουργὸν τῆς παραστάσεώς μας ὁ χρόνος δὲν εἶναι ἀπλῶς συνάρτησις τοῦ χώρου ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικοποίησις τῶν ὄρωμένων ἐπὶ σκηνῆς. Ἀποτελεῖ προϋπόθεσιν τῆς πλήρους συλλήψεως τοῦ περιεχομένου τῆς παραστάσεως. Ἡ ἀναγνωρίσις τῆς στιγμῆς κατὰ τὴν ὁποίαν διαδραματίζεται ἡ σκηνὴ ἐξηγεῖ ὅλον τὸν ἐξωτερικὸν ρυθμὸν τῆς παραστάσεως, τὴν κίνησίν της, τὰς λεπτομερείας εἰς τὴν στάσιν τῶν μορφῶν, τὸ πραγματικὸν τῶν περιεχομένων. Πιθανώτατα καὶ τὸ στοιχεῖον τοῦτο συσχετίζεται μετὰ ἐπιδράσεις τοῦ Πολυγνώτου, ἀποδεικνύει τὴν πνοήν του, δεδομένου ὅτι εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Δελφῶν αἱ διάφοροι ὀμάδες δὲν ζωγραφίζονται ἐν παρατάξει ἀλλ' εἰς κύκλους ἢ ἐνόητας δρώσας εἰς μίαν δεδομένην στιγμήν. Τοῦτο ἐξάγεται σαφῶς ἐκ τῆς περιγραφῆς τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ καὶ ἐχρησιμοποιήθη ὑπὸ τοῦ ROBERT εἰς τὰς προσπαθείας του, ὑποθετικῶν ἀνασυνθέσεων τῶν Πολυγνωτείων τοιχογραφιῶν τῆς Λέσχης τῶν Δελφῶν<sup>1</sup>. Ἡ θέσις των, ἡ στάσις των καὶ αἱ χειρονομίαι των εὐρίσκονται εἰς ἐξάρτησιν ἀπὸ τῆς στιγμῆς ταύτης, ἐρμηνευόμεναι πλήρως ἀπ' αὐτῆς. Ἡ στιγμή, τὴν ὁποίαν ἀποδίδει ἡ παράστασις μας, εὐρίσκεται ἴσως εἰς τὴν Ὀδύσειαν καὶ ὑλοποιεῖται ἀπὸ τὴν παρουσίαν τοῦ Ἡρακλέους καὶ τὴν εἰς μικροτέραν κλίμακα ἀπόδοσιν τοῦ Ὀδυσσεύς. Ἡ ἀναδρομὴ εἰς τοὺς στίχους τῆς ὀμηρικῆς Νεκυίας (Ὀδυσ. λ 601-630) μᾶς καταπιέζει ὡς πρὸς τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἡρακλῆς εἶναι τὸ τελευταῖον πρόσωπον τὸ ὁποῖον,



Εἰκ. 17. Καλυκοειδὴς κρατὴρ τῆς Νέας Ὑόρκης μετὰ σκηνᾶς τῆς Νεκυίας.

<sup>1</sup> ROBERT, *Annali dell'Inst.* 54, 1882, σ. 273, *Die Nekyia der Polygnot*, 16, *Hallisches Winckelmannsprogramm* 1892 σποράδην. *Marathonschlacht*,

18. *Hallisches Winckelmannsprogramm* 1895, σ. 3-4 καὶ σποράδην.

ἔστω καὶ ὡς εἶδωλον, βλέπει ὁ Ὀδυσσεὺς εἰς τὸν Ἄδην. Μάλιστα δὲ μετὰ τὴν συνάντησίν των καὶ τὴν συνομιλίαν των τὸν καταλαμβάνει φόβος (Ὀδύσ. λ 633): *ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει, | μὴ μοι Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου | ἐξ Ἄιδος πέμψειεν ἀγανὴ Περσεφόεια.*

Ἔχουμεν εἰς τὴν παράστασιν, τὴν ἀμέσως μετὰ τοὺς λόγους του αὐτοῦ, στιγμὴν. Ἀπομακρύνεται ταχέως καὶ ἡ ἀνέγερσις τῆς χειρὸς του ἀποδεικνύει ὅτι φεύγων ἀποχαιρετᾷ τοὺς φίλους του. Ὁ Ἀγαμέμνων στρέφεται μετὰ τὴν συζήτησίν του μετὰ τὸν Ὀδυσσεά, ἡ ὁποία ἐκορυφώθη εἰς τοὺς στίχους (Ὀδύσ. λ 408 ἐξ.): *οὔτε μ' ἀνάροισι*



Εἰκ. 18. Τμήμα τῆς παραστάσεως μετὰ τὴν τιμωρίαν τοῦ Τιτυοῦ εἰς τὴν κάτω ζώνην.

*ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσων, | ἀλλὰ μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μύρον τε | ἕκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἰζόνδε καλέσσας, | δειπνίσσας, ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ | οἱ ὅποιοι ἐκφράζουν ὅλην τὴν ἕκτασιν τοῦ δράματός του, πρὸς τὸν νεωστὶ ἐλθόντα Πολυδεύκην. Φαντάζεται κανεὶς ὅτι μετὰ τὸ ἡμιάνοικτον στόμα τὸν ἐρωτᾷ περὶ τῶν ἰδίων πραγμάτων, περὶ τῶν ὁποίων εἶχεν ἐρωτήσῃ καὶ τὸν Ὀδυσσεά (Ὀδύσ. λ 457): ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἶπε καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον, | εἴ που ἔτι ζώνοντος ἀκούετε παιδὸς ἐμοῖο, | ἢ που ἐν Ὀρχομενῶ, ἢ ἐν Πύλῳ ἡμαθόντι, | ἢ που παρὰ Μενελάῳ ἐνὶ Σπάρτῃ εὐρείῃ ἢ ἀπάντησις τούτου (Ὀδύσ. λ 463): «Ἀτρεΐδη, τί με ταῦτα διεύρει; οὐδέ τι οἶδα, | ζῶει ὃ γ' ἢ τέθνηκε κακὸν δ' ἀνεμώλια βάζειν», δὲν τὸν ἱκανοποίησεν. Ἴσως ὁ Πολυδεύκης τοῦ φέρει τὰ νέα τὰ ὁποῖα ἐπιθυμεῖ ἢ πατρικὴ καρδιά του. Ἀναμένει τὴν ἀπάντησιν. Μετὰ ὅλην τὴν στάσιν του ὁ πορθητὴς τῆς Τροίας ἀναμένει τὰς εἰδήσεις περὶ τῶν τέκνων του. Ἀλλὰ καὶ ὁ Ἀχιλλεὺς μετὰ τὴν συνομιλίαν του μετὰ τὸν Ὀδυσσεά ἀποσύρεται. Ἐπιστρέφει εἰς τοὺς συντρόφους του τοῦ Ἄδου, ἀφοῦ εἶπεν εἰς τὸν Ὀδυσσεά (Ὀδύσ. λ 488 ἐξ.): «μὴ δὴ μοι θάνατόν γε παραῦδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ. | βουλοίμην κ' ἐπά-*

ρουρος ἐὼν θητενέμεν ἄλλω, | ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίσιος πολὺς εἴη, | ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν». Τὸ πρόσωπον ὅμως τοῦ Ἀχιλλέως δὲν ἔχει τόσον ἔντονον τὴν θλίψιν, ὅσον τὴν παρουσιάζουν τὰ πρόσωπα τῶν συντρόφων του. Ὁ ὄρατος ὀφθαλμὸς του προδίδει ἓν εἶδος ἱκανοποιήσεως, ἢ ὁποῖα τὸν κατέχει ἐπιστρέφοντα ἀπὸ τὴν συνομιλίαν του μὲ τὸν Ὀδυσσεά. Ἴσως εἶναι ἡ ἱκανοποίησις καὶ ἡ μυστικὴ χαρὰ τὴν ὁποῖαν αἰσθάνεται ἐκ τῆς ἀπαντήσεως τοῦ Ὀδυσσεως (Ὀδύσ. λ 511): αἰεὶ πρῶτος ἔβαζε καὶ οὐχ' ἡμάρτανε μύθων | Νέστωρ ἀντίθεος καὶ ἐγὼ νικάσκομεν οἴω. | ἀντάρ' οὐτ' ἐν πεδίῳ Τρώων μαρνάμεθ' Ἀχαιοί, | οὐ ποτ' ἐνὶ πληθυὶ μένεν ἀνδρῶν οὐδ' ἐν ὀμίλῳ, | ἀλλὰ πολὺν προθέεσκε, τὸ ὄν μένος οὐδενὶ εἴκων | πολλοὺς δ' ἀνδρας ἔπεφρην ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι εἰς τὴν ἐρώτησίν του (Ὀδύσ. λ 492): ἀλλ' ἄγε μοι τοῦ παιδὸς ἀγανοῦ μῦθον ἐνίσπες, | ἢ ἔπειτ' ἐς πόλεμον πρόμος ἔμμεναι ἦε καὶ οὐκί. Εἶναι ἡ ἔκφρασις τῆς ὑπερηφανείας τοῦ πατρὸς διὰ τὴν στάσιν τοῦ υἱοῦ, διὰ τὴν συμβολὴν του εἰς τὴν ὀλοκλήρωσιν τῶν ἀγώνων του. Μάλιστα ἡ Ὀδύσεια μᾶς δίδει ἀκριβῶς τὴν περιγραφὴν τῆς χαρᾶς του (λ 538 ἐξ.): Ὡς ἐφάμην, ψυχὴ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο | φοῖτα μακρὰ βιβᾶσα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, | γηθοσύνη δ' οἱ υἱὸν ἔφην ἀριδείκτεον εἶναι. Δυστυχῶς δὲν ἔχομεν τὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου τοῦ Πατρόκλου. Τὸ τμήμα αὐτὸ τῆς παραστάσεως ἦτο κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς εὐρέσεως κατεστραμμένον (πρὸβλ. εἰκ. 13) καὶ τίποτε δὲν δύναται νὰ μᾶς βοηθήσῃ διὰ τὴν συμπλήρωσιν τῆς ἔκφρασεως τοῦ προσώπου. Ἡ στάσις του ὅμως καὶ κυρίως ἡ προσφορὰ τοῦ κράνου ἢ μᾶλλον ἡ ἐπίδειξις του πρὸς τὸν Ἀχιλλέα, ἴσως ἀποτελοῦν ὑπαινιγμὸν τῆς ψυχικῆς του καταστάσεως.

Ἴσως ὑπαινίσσεται τὴν ἀδυναμίαν του νὰ κερδήσῃ τὴν νίκην παρὰ τὰ ὄπλα τοῦ Ἀχιλλέως. Ὁ Πάτροκλος ἔλαβε μέρος εἰς τὴν σύγκρουσιν, ὅπου ἐφρονεύθη μὲ τὰ ὄπλα τοῦ Ἀχιλλέως (Ἰλ. Π 130-154 καὶ Σ 450-452), τὰ ὁποῖα μάλιστα ὄπλα ἔπασαν εἰς χεῖρας τοῦ Ἑκτορος. Τοῦτο ἐγένετο ἀφορμὴ, ὥστε ἡ Θέτις νὰ ζητήσῃ ἀπὸ τὸν Ἡφαιστον (Ἰλ. Σ 142-144 καὶ 428-615) ἄλλα ὄπλα διὰ τὸν υἱὸν της. Πιθανώτατα ἡ χειρονομία τοῦ Πατρόκλου προτείνοντος τὸ κράνος καὶ ἡ ἀπεικόνισις του ἄνευ θώρακος συσχετίζεται μὲ τὴν στιγμὴν αὐτήν. Ἐπιδεικνύει εἰς τὸν Ἀχιλλέα ἢ τὸν Ὀδυσσεά τὸ ἄχρηστον κράνος. Ἡ ἀπεικόνισις τῶν Τρώων γίνεται διὰ νὰ ἐξαρθῇ ἡ νίκη τῶν Ἑλλήνων καὶ νὰ δοθῇ περισσότερον βάθος εἰς τὴν σκηνήν. Ἡ θλίψις εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἑκτορος εὐρίσκεται πιθανώτατα εἰς σχέσιν μὲ τοὺς λόγους τοῦ Ὀδυσσεως εἰς τὸν Ἀχιλλέα (Ὀδύσ. λ 533 ἐξ.): ἀλλ' ὅτε δὴ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπὴν, | μοῖραν καὶ γέρας ἐσθλὸν ἔχων ἐπὶ νηὸς ἔβαινε | ἀσκηθῆς, οὐτ' ἄρ' βεβλημένος δέξεί χαλκῶ. Οἱ λόγοι αὐτοί, ἐνῶ ἀποτελοῦν τὴν ἀφορμὴν τῆς χαρᾶς καὶ τῆς ὑπερηφανείας τοῦ Ἀχιλλέως, ἔχουν τὸ ἀντίθετον ἀποτέλεσμα διὰ τοὺς Τρῶας.

Ὁ Ἑκτωρ ἐμφανίζεται ὡς νὰ ἀναπολῇ τὴν εἰκόνα τῆς καταστροφῆς τῆς πατρίδος του, συντετριμμένος ὡς νὰ αἰσθάνεται ὅτι μόνον αὐτὸς ἦτο ὑπεύθυνος δι' αὐτήν. Ἡ στάσις του εἶναι πλήρης ἐγκαταλείψεως. Ἡ παρουσία του δὲν ἐπιτείνει μόνον τὴν γενικὴν ἀτμόσφαιραν τῆς θλίψεως, δίδει καὶ ἓνα βαθύτατα μελαγχολικὸν τόνον εἰς τὴν ὅλην παράστασιν. Ὁ Σαρπηδὼν παρουσιάζεται προσβλέπων πρὸς τὸν Ἑκτορα ὡς νὰ ἀναμένῃ ἐντολὰς του, τονίζει ὅτι αὐτὸς ἦτο ὁ φίλος καὶ σύντροφός του. Εἶναι τὸ ἀντίστοιχον τοῦ Πατρόκλου ὡς πρὸς τὸν Ἀχιλλέα. Τὰ τέσσαρα αὐτὰ πρόσωπα τοῦ

κέντρου, τὰ ὁποῖα συνδέονται μὲ ὑπαρξιακοὺς δεσμούς, θὰ ἔλεγέ τις, εἶναι τὰ περισσότερον καθοριστικὰ διὰ τὴν κατανόησιν τοῦ κλίματος τῆς σκηνῆς. Ἡ ἀπεικόνισις καὶ τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Τρώων, τῶν νικητῶν καὶ τῶν ἡττημένων, ἐν τῷ Ἄδῃ γίνεται διὰ τὴν ἐξαρθῆ ἢ νίκη τῶν πρώτων κατ' ἐπίδρασιν ἴσως τῶν Περσῶν τοῦ Αἰσχύλου, ὅπου ἡ νίκη τῶν Ἑλλήνων ἐξαίρεται διὰ τῶν ὀδυρμῶν τῶν Περσῶν. Ἡ διαφοροποιήσις εἰς τὰ πρόσωπα τῶν καὶ ὁ βαθμὸς θλίψεως, μακρὰν πάσης ἀκρότητος, θέλει νὰ τονίσῃ, ὅτι, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι τὰ πρόσωπα εὐρίσκονται εἰς τὸν Ἄδην, εἰς τὸν χώρον ὅπου ὅλα ἔχουν ἀλλάξει νόημα, διατηροῦν τὰς ἰδιομορφίας τῶν. Ἡ ἐμφάνισις τοῦ Ὀδυσσεύς τοὺς ἐπαναφέρει ὀδυνηροτέρας τὰς ἀναμνήσεις τῶν συγκρούσεων τῶν. Ὁ Θεοσίτης δὲν παίζει ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς οὐσιαστικὸν ρόλον εἰς τὴν σκηνήν. Ἡ παρεμβολή του ὅμως ἀποτελεῖ πραγματικὸν εὔρημα, διότι δημιουργεῖται τοιοῦτοτρόπως ἐν ἀντίβαρον μὲ τὴν παρουσίαν τοῦ Ὀδυσσεύς. Ταυτοχρόνως ἐπενεργεῖ καὶ ὡς στοιχεῖον ἐξισορροπήσεως τῶν διαφόρων χαρακτηριστικῶν τῆς παραστάσεως. Πιθανώτατα ἀποτελεῖ καὶ ἓνα πραγματικὸν ὑπαινιγμὸν τοῦ καλλιτέχνου εἰς τὸ ἥρωικὸν περιεχόμενον τῆς εἰκόνας του. Ὁ Θεοσίτης δὲν ἦτο μόνον ὁ ἀσχημότερος τῶν ἐκστρατευσάντων εἰς Τροίαν ἦτο καὶ (Ἰλ. Β 212-13): *Θεοσίτης δ' ἔτι μῦθος ἀμετροεπῆς ἐκολῶα, | ὅς ἔπεα φρεσὶ ἦσιν ἄκοσμά τε πολλὰ τε ἦδη, ὁ ἀπειθαρχος, ἢ ἀντίθεσις πρὸς τὸν τύπον τοῦ ὁμηρικῆς ἥρωος. Ἀπετέλει ἐν ἐκ τῶν στοιχείων, μὲ τὰ ὁποῖα ἡ ὁμηρικὴ διήγησις ἐκέρδιζεν ἀληθοφάνειαν διὰ τῆς προβολῆς καὶ χαρακτηριστικῶν τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Τὸν αὐτὸν σκοπὸν ἔχει καὶ εἰς τὴν παράστασίν μας ἡ παρουσία τοῦ Θεοσίτου. Διατηρεῖ τὴν ἰσορροπίαν τῆς εἰκόνας μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητος, ὅσα εἰσάγει, μὲ τὴν νύξιν ἣτις δίδεται ὅτι ἡ ζωὴ δὲν εἶναι μονομερῆς. Ἡ τέχνη τοῦ 5<sup>ου</sup> αἰῶνος συνηθίζει τοιαύτας παρεμβολὰς διὰ τῆς χρησιμοποίησεως μορφῶν τῆς πραγματικῆς ζωῆς εἰς τὰς συνθέσεις ἥρωικῆς περιεχομένου καὶ ὡς κλασσικὸν παράδειγμα τοῦ κανόνος τούτου δύναται νὰ θεωρηθῶν οἱ γέροντες τοῦ ἀνατολικῆς ἀετώματος τῆς Ὀλυμπίας<sup>1</sup>, οἱ καλούμενοι καὶ μάντιες. Διὰ τῶν παρεμβολῶν τούτων τὸ ἥρωικὸν ἠθικὸν περιεχόμενον τῶν παραστάσεων κερδίζει περισσότερον εἰς βάθος, ἐνῶ ταυτοχρόνως ἔρχεται πλησιέστερον τοῦ θεατοῦ. Τὸ γεγονός ὅτι καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ μᾶς ὀδηγοῦν εἰς τὴν Ὀλυμπίαν δὲν εἶναι τυχαῖον καὶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἀργότερον.*

Ἡ ἐρμηνεία τῆς παραστάσεως τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου, ἡ ὁποία ἐξετέθη ἀνωτέρω, ἐκτὸς τοῦ ὅτι μᾶς ἔδωσε τὴν δυνατότητα τῆς γνωριμίας μὲ τὰ πρόσωπα τῆς εἰκόνας, μᾶς ἐπιτρέπει καὶ νὰ πλησιάσωμεν τὸν ψυχικὸν κόσμον μᾶς ἐποχῆς. Ταυτοχρόνως ὅμως θέτει σειρὰν νέων προβλημάτων σχετικῶν μὲ τὸν ἀγγειογράφον, τὰ πιθανὰ πρότυπα του καὶ τὰς καλλιτεχνικὰς του δυνατότητας. Ὅτι ἡ παράστασις μας ἀποδίδει ἐν ἐκ τῶν ἐπεισοδίων τῆς ὁμηρικῆς Νεκυίας μὲ χρησιμοποίησιν καὶ στοιχείων εὐρισκομένων εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν Λέσχη

<sup>1</sup> Ἀμφότεροι δίδουν καθαρὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα καὶ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ πρὸς. HEGE - RODENWALDT, σ. 119. *Olympia*, πίν. 18. LIPPOLD, Plastik (ἐν HdA III, 1), πίν. 44, 1' πρὸς καὶ τὴν βιβλιογραφίαν τοῦ LIPPOLD, σ. 119.

τῶν Δελφῶν νομίζω ὅτι κατέστη σαφές. Ὀμιλοῦμεν περὶ Ὀμηρικῆς καὶ Πολυγνώτειου Νεκυίας κυρίως διὰ νὰ δεῖξωμεν ὅτι ὁ ἀγγειογράφος δὲν ἐμιμήθη, ἐδανείσθη ἢ ἀντέγραψεν ἓν ἐπεισόδιον ἐκ τῶν πολλῶν τῶν ὀφειλομένων εἰς τὸν χρωστῆρα τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν Λέσχην, τὰ ὁποῖα εἶναι ἴσως μεταγενέστερα, ἀλλὰ τὸ θέμα του ἀπ' εὐθείας ἐκ τῆς διηγήσεως τῆς Ὀδυσσεΐας, δηλαδή ἀμέσως ἐκ τοῦ Ὀμήρου.

Ἡ δυσκολία τῆς ἐρμηνείας τῆς παραστάσεως μέχρι σήμερον προήρχετο κυρίως ὄχι τόσον ἐκ τῆς δυσκολίας ταυτίσεως τῶν διαφόρων προσώπων, ὅσον ἐκ τῆς ἀδυναμίας ἀναγνώσεως τῆς ἐσωτερικῆς αὐτῶν ἐνότητος. Ἡ ἀπ' ἀρχῆς σύνδεσις τῆς παραστάσεως πρὸς πρότυπα τοῦ κύκλου τοῦ Μίκωνος παρὰ τὰ σαφῆ Πολυγνώτεια χαρακτηριστικὰ τῆς εἰκόνος ἐπέτεινε τὴν σύγχυσιν. Μίαν ἄλλην δυσκολίαν διὰ τὴν ἐρμηνείαν ἔθεσεν ἡ πεποιθήσις τῶν παλαιότερων ἐρευνητῶν, ὅτι ἡ παράστασις πρέπει νὰ εἶναι δουλικὸν ἀντίγραφον ἐνὸς ἔργου τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς. Οἱ λόγοι, διὰ τοὺς ὁποίους ἐσηματίσθη ἡ πεποιθήσις, συνδέονται μετὰ τὴν ἀναγνώρισιν Πολυγνώτειων θεμάτων εἰς τὴν παράστασιν, ἀναγνώρισις ἡ ὁποία ἐγένετο ἐνωρίτερα καὶ μετὰ τὴν παραδοχὴν, ὅτι ἔχομεν μίαν μεγαλειώδη εἰκόνα<sup>1</sup>. Ἐξητεῖτο ἀπὸ τῆς εὐρέσεως τοῦ ἀγγείου νὰ καθορισθῇ ἀπὸ τὰς φιλολογικὰς εἰδήσεις καὶ τὰς ἀρχαίας περιγραφάς, ποῖον ἔργον τοῦ Μίκωνος ἀντεγράφη καὶ κατὰ περίεργον τρόπον ἐλάχιστα ἢ ἐξάρτησις τοῦ ἀπὸ Πολυγνώτεια ἔργα. Δὲν ἐξηγεῖται ὅμως ὑπ' οὐδενὸς τῶν ἐρευνητῶν διὰ ποῖον λόγον, ἀκόμη καὶ ἂν δέχεται ἐπιδράσεις, θὰ πρέπει νὰ ἀντιγράφη ἐν ὁλόκληρον ἔργον τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς καὶ ὄχι ἐν ἐπεισόδιον. Ἐνῶ εὐρίσκονται θέματα ὅμοια μετὰ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Πολυγνώτου ἀπὸ τὴν Λέσχην τῶν Δελφῶν, λόγῳ τῆς ἐσφαλμένης τοποθετήσεως τοῦ προβλήματος δὲν ἠευνήθη, μήπως ὁ ἀγγειογράφος συνεδύαζε στοιχεῖα διαφόρων πηγῶν εἰς μίαν ἰδικὴν του σύνθεσιν. Εἶναι βεβαίως εὐκολονόητος ὁ φόβος τὸν ὁποῖον προδίδουν αἱ παλαιότεραι προσπάθειαι, ἀποφεύγουσαι καὶ νὰ θέσουν τὸ πρόβλημα τῆς ἐξαρθήσεως τῆς παραστάσεως ὡς πρὸς τὸ θέμα ἐκ τοῦ Πολυγνώτου.

Ἡ πεποιθήσις ὅτι ἀντιγράφεται ἐν ὁλόκληρον ἔργον ἀπέκλειε τὴν ταύτισιν ἢ τὴν σύνδεσιν πρὸς τὴν Νέκυϊαν τοῦ Πολυγνώτου καὶ ἐκτὸς αὐτοῦ αὕτη εἶναι καὶ μεταγενεστέρως. Διὰ τὸ ὅμως εἰς ἀγγειογράφος καὶ μάλιστα, ὡς δεικνύει ἡ παράστασις μας, μεγαλοφυΐας, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀντιγράψῃ ἐν ὁλόκληρον ἔργον μετὰ πλῆθος προσώπων, εἰς τὴν ἐλάχιστην ἐπιφάνειαν ἐνὸς ἀγγείου καὶ ὄχι μίαν μόνον σκηνὴν ἢ ἐν ἐπεισόδιον, δὲν ἀπησχόλησε τὴν ἔρευναν. Ἐπίσης διὰ τὴν ἀκόμη εἰς ἀγγειογράφος δὲν θὰ ἐπέδιδωκεν, ἐμπνεόμενος ἐκ τοῦ ἔπους, νὰ περιορισθῇ εἰς ἐν χαρακτηριστικὸν ἐπεισόδιον, αὐτοῦ. Καὶ διὰ τὸ δὲν θὰ ἐπέστρεφε καὶ εἰς τὴν πηγὴν καὶ τοῦ Πολυγνώτειου θέματος, εἰς τὴν ὀμηρικὴν διήγησιν. Τοῦτο ἀκριβῶς φαίνεται ὅτι ἔγινε, διότι ὁ ἀγγειογράφος ἦτο δημιουργὸς μεγάλης πνοῆς καὶ χρησιμοποιεῖ θέματα καὶ μορφικὰ στοι-

<sup>1</sup> Πρὸς τὸν HAUSER, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖ ὅτι ἔχομεν τὸ ἀγγεῖον τῶν ἀγγείων, ἐν FURTWÄNGLER-REICHOLD II, σ. 244: «Die Vase der Vasen würden wir der Krater von Orvieto nennen, wollten wir wie ein Orientale sprechen; denn kein antikes Gefäß kommt ihm an kunstgeschichtlicher Bedeutung

gleich, keinen verdanken wir einen ebenso beträchtlichen Fortschritt in der Kenntnis der grossen Malerei seiner Zeit» καὶ πρόκειται περὶ γνώμης ἐνὸς τῶν ἐπιφανέστερων μελετητῶν καὶ ἐκ τῶν καλύτερων γνωστῶν τῆς ἀρχαίας τέχνης.



χειά, τὰ ὅποια εὐρίσκονται καὶ εἰς τὸν Πολύγνωτον, ἀλλὰ ζωγραφίζει τὸ σημαντικώτερον διὰ τοὺς σκοποὺς τοῦ ἐπεισόδιον τῆς ὀμηρικῆς Νεκυίας. Ἄλλωστε ἀπὸ τὴν περιγραφὴν ὑπὸ τοῦ ΠΑΥΣΑΝΙΟΥ τῆς Πολυγνώτου Νεκυίας εἰς τὴν Λέσχην, εἶναι σαφές, ὅτι καὶ ὁ Πολύγνωτος ἐχρησιμοποίησεν ἐλευθέρως τὴν ὀμηρικὴν διήγησιν καὶ τὴν ἐπλούτισε καὶ μὲ μορφάς, τὰς ὁποίας ἔλαβεν ἀπὸ ἄλλας πηγὰς. Πολλὰ ἐκ τῶν προσώπων, τὰ ὅποια εἰκονίζοντο εἰς τὴν Νέκυϊαν τῆς Λέσχης, δὲν εὐρίσκονται εἰς τὴν ὀμηρικὴν Νέκυϊαν καὶ τοῦτο δὲν ἀφήνει ἀμφιβολίας περὶ τοῦ γεγονότος, ὅτι ὑπῆρχον καὶ ἄλλαι παραλλαγὰι τῆς Νεκυίας ἢ καὶ ἄλλαι ἀνάλογοι περιγραφαί. Ὁ ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ (X 28, 2) ἄλλωστε μᾶς διασώζει τὴν πληροφορίαν καὶ περὶ ἄλλων ἀναλόγων σκηνῶν εἰς ἄλλα ἔπη ὅταν περιγράφη τὸν Ἀχέροντα: *ἐπηκολούθησε δὲ ὁ Πολύγνωτος ἐμοὶ δοκεῖν ποιήσει Μιννάδι· ἔστι γὰρ δὴ ἐν τῇ Μιννάδι ἐς Θησέα ἔχοντα καὶ Πειρίθουν*. Καὶ κατωτέρω (X 28, 7) ἀναφερόμενος εἰς ἕν ἄλλο πρόσωπον τῆς Πολυγνώτου Νεκυίας, τὸν Εὐρύνομον, παρατηρεῖ: *ἢ δὲ Ὀμήρου ποιήσις ἐς Ὀδυσσεά καὶ ἢ Μιννάς τε καλουμένη καὶ οἱ Νόστοι, μνήμη γὰρ δὴ ἐν ταύταις καὶ Ἄιδου καὶ τῶν ἐκεῖ δειμάτων ἐστίν, ἴσασι οὐδένα Εὐρύνομον δαίμονα*. Ἄλλωστε καὶ ἐκ μόνης τῆς περιγραφῆς τῆς Νεκυίας τοῦ Πολυγνώτου εἶναι σαφές, ὅτι οὗτος εἶχε χρησιμοποίησει διὰ τὰς σκηνὰς τὰς ὁποίας περιγράφει καὶ ἄλλας πηγὰς, τὰς ὁποίας ἡμεῖς δὲν γνωρίζομεν<sup>1</sup>. Ἀπὸ τῆς ἐπόψεως αὐτῆς ὑπάρχει ἀνοικτὴ καὶ ἡ πιθανότης ὁ ἀγγειογράφος τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου νὰ ἠκολούθησε μίαν ἄλλην πηγὴν, εἰς τὴν ὁποίαν τὰ πρόσωπα τῶν πρωταγωνιστῶν συνδέονται ὡς τὰ ἀποδίδει αὐτός, ἀλλὰ δὲν θεωροῦμεν ἀπαραίτητον τὴν προσφυγὴν εἰς τὴν ὑπόθεσιν αὐτήν. Δι' αὐτὸ νομίζομεν, ὅτι ἔχομεν ἕν ἐπεισόδιον τῆς ὀμηρικῆς Νεκυίας, μίαν στιγμὴν τῆς, μὲ μερικὰ πρόσωπα εὐκόλως ἀναγνωριζόμενα καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πολυγνώτου. Εἶδομεν ἤδη ὅτι ἡ τοποθέτησις τοῦ ποδὸς τοῦ Ἀχιλλέως καὶ τοῦ Θεοσίτου ἐπὶ ἐξάρσεως τοῦ ἐδάφους εὐρίσκεται καὶ εἰς τὸν Ἀντίλοχον τῆς τοιχογραφίας τοῦ Πολυγνώτου<sup>2</sup>. Εἶναι τόσον χαρακτηριστικὴ ἡ στάσις αὕτη ὥστε, ὡς καὶ ἡ ἀπόδοσις τοῦ Ἐκτορος κρατοῦντος τὸν πόδα, προδίδει σχέσιν τῆς παραστάσεώς μας μὲ τὸν Πολύγνωτον<sup>3</sup>. Ἡ μορφή τοῦ Ἀγαμέμνονος ἐπίσης, ὡς ἀποδεικνύει τὸ γένειον καὶ ὁ ὄφρις εἰς τὴν ἀσπίδα του, ἴσως ἀκολουθεῖ Πολυγνώτεια πρότυπα. Ἡ συσχέτισις τοῦ Ὀδυσσεὺς μὲ τὸ πρόσωπον τὸ ὁποῖον εἶχεν εἰκονίσει ὁ Μίκων ὡς Βούτην<sup>4</sup> μὲ ἐλάχιστον τμῆμα τοῦ σώματός του ὁρατόν, δὲν γνωρίζω ἂν δύναται νὰ τεκμηριωθῇ, ἐνῶ ἀντιθέτως εἶναι γνωστὸν ὅτι καὶ ὁ Πολύγνωτος ἠρέσκετο εἰς τοιαύτας ἀπει-

1 Πρβλ. καὶ C. ROBERT, Die Nekyia der Polygnot, 16. Winkelmannsprogramm 1892, σ. 6-22 (Fontes et Testimonia).

2 Περὶ τοῦ θέματος αὐτοῦ πρβλ. περαιτέρω C. ROBERT, JdI 1887, σ. 170, FURTWÄNGLER, Sammlung Sabourof εἰς πίν. 114 καὶ C. ROBERT, Nekyia, σ. 65 τὴν χρησιμοποίησιν του καὶ εἰς τὸ δυτικὸν ἀέτωμα τοῦ Παρθενῶνος, A. MICHAELIS, Der Parthenon, πίν. IX, 12. 29.

3 Τὸ αὐτὸ θέμα ἀπαντᾶται καὶ εἰς τὸν Παρθενῶνα πρβλ. PETERSEN, Kunst des Pheidias, σελ. 251. C. ROBERT, Arch. Zeitung 1883, σ. 144 καὶ περὶ

τῆς ἐπιδράσεως τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὸν Φειδίαν B. SCHWEITZER, Neue Bild der Antike I, 1942 καὶ Pheidias, σ. 267 ἔξ.

4 Πρβλ. ΖΗΝΟΒ. Παρ. IV 28 (OVERBECK, Schriftquellen 1085): *Θάϊτιον ἢ Βούτης· τῶν ἐπὶ τῇ στοᾷ μαχομένων τις ἦν, ἣ ἐπεγέγραπτο Βούτης, οὗ ἐφαίνετο τὸ κράνος καὶ ὁ ὀφθαλμός· τὰ δὲ λοιπὰ μέρη ἐδόκει ὑπὸ τοῦ ὄρους, ἐφ' οὗ ἐβεβήκει, κρύπτεσθαι, διὰ τὸ προκεισθαι αὐτοῦ* πρβλ. καὶ ROBERT, Marathonschlacht, σ. 14. Μὲ τὸ ὄνομα Βούτης φέρεται καὶ Ἀργοναυτὴς παρὰ ΑΠΟΛΛΩΝΙΩ I ΡΟΔΙΩ, I 95 καὶ ΑΠΟΛΛΩΔΩΡΩ I 9, 16.

κονίσεις. Ἄλλο ἐνδιαφέρον δείγμα τοιαύτης ἀπεικονίσεως ἐπὶ ἀγγείου ἔχομεν εἰς μίαν μορφήν τῆς Ἀμαζονομαχίας τοῦ καλυκοειδοῦς κρατήρος τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>1</sup>, ὅπου εἶναι ὄρατον μόνον τμήμα τοῦ σώματος καὶ ἡ κεφαλή (εἰκ. 19). Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Ὀδυσσεῶς κατὰ τοιοῦτον τρόπον εἰς τὸν κρατῆρα τοῦ Λούβρου ἔχει ὡς κύριον λόγον τὴν ἀνάγκην διαφοροποιήσεώς του ἀπὸ τὰς ἄλλας μορφάς, ἀποτελεῖ σαφῆ ὑπαινιγμὸν ὅτι οὗτος δὲν εἶναι ἐκ τῶν μονίμων κατοίκων τοῦ Ἄδου. Κατὰ ταῦτα εἶναι φανερὸν ὅτι ἡ παράστασις μας, δὲν ἀποβλέπει εἰς τὴν ἀντιγραφὴν μιᾶς παραστάσεως τοῦ Πολυγνώτου ἢ οἰασθήποτε ἄλλης παραστάσεως τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς, ἀλλ' ἐν επεισόδιον, τὸ ὁποῖον ἐπιλέγεται ὑπὸ τοῦ ἀγγειογράφου. Σκοπὸς του



Εἰκ. 19. Ἀμαζονομαχία ἐπὶ καλυκοειδοῦς κρατήρος τῆς Νέας Ὑόρκης.  
Εἰς τὴν ἄνω ζώνην κενταυρομαχία.

εἶναι νὰ δοθῇ ἡ τελευταία σκηνὴ τῆς συναντήσεως τοῦ Ὀδυσσεῶς μετὰ τῶν συντρόφων καὶ ἀντιπάλων του τῆς τρωικῆς ἐκστρατείας, ἡ στιγμή τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ των. Ἐκ τοῦ γεγονότος τούτου κατανοοῦμεν τὴν θλιψὴν τῶν προσώπων τῆς εἰκόνας. Λυποῦνται διότι διὰ τῆς ἀναχωρήσεως τοῦ Ὀδυσσεῶς θὰ ἐπιστρέψουν εἰς τὴν κατάστασιν, ἡ ὁποία δι' αὐτοὺς εἶναι αἰωνιότης, εἰς τὴν κατάστασιν ἀπὸ τὴν ὁποίαν δὲν περιμένουν ἔκπληξιν ἢ μεταβολήν.

Ἡ λύπη των ἀποτελεῖ περισσότερον ἀπόδειξιν τῆς κατανοήσεως τῆς ματαιότητος [τῶν προσπαθειῶν των εἰς τὴν ζωὴν. Ἐν σαφέστατα ἀπαισιόδοξον πνεῦμα ἔρχεται νὰ συμπληρώσῃ τὴν ἀτμόσφαιραν, τὴν ὁποίαν δίδει ὁ θάνατος τῶν ἀθῶων τέκνων τῆς Νιόβης εἰς τὴν ἄλλην πλευρὰν τοῦ ἀγγείου. Τὸ πνεῦμα αὐτὸ τῆς ἀπαισιοδοξίας καὶ τῶν φόβων διὰ τὴν παντοδυναμίαν τῆς μοίρας, δὲν εἶναι κάτι περιοριζόμενον μόνον εἰς τὰς παραστάσεις τοῦ κρατήρος μας. Τὰ περισσότερον σημαντικὰ ἔργα τῆς περιόδου εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκει καὶ οὗτος προδίδουν πάντοτε κάποιαν

<sup>1</sup> FURTWÄNGLER - REICHHOLD, Gr. Vas., πίν. 116. PFUHL, Malerei und Zeichnung, πίν. 191 εἰκ. 506.

συγκρατημένην μελαγχολίαν ἢ ἀκόμη καὶ φανεράν θλίψιν. Μάλιστα εἰς τὰ περισσώτερα ἔργα δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ ἐξηγηθῇ ἡ τοιαύτη ἀτμόσφαιρα, δὲν ὑπάρχουν σαφῶς διακρινόμενοι, ὡς εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος, ἐσωτερικοὶ λόγοι ἐπιβαλλόμενοι ἀπὸ τὴν ἰδίαν τὴν θέσιν καὶ τὸν χαρακτήρα τῶν μορφῶν. Ὀλόκληρος ὁ λεγόμενος αὐστηρὸς ρυθμὸς ἔχει εἰς τὸ βάθος τὴν αὐτὴν εἰκόνα μιᾶς συγκρατημένης ἀπαισιοδοξίας, ὅπως δεικνύεται εἰς τὰ σπουδαιότερα ἔργα. Τὸ τόσον σαφῶς προβαλλόμενον χαρακτηριστικὸν τοῦτο τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς αὐτῆς δὲν εἶναι νοητὸν ἄνευ βαθυτέρων κοσμοθεωρητικῶν βάσεων. Ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εὐρίσκεται πλησιέστερον πάσης ἄλλης πρὸς τὴν ζωὴν καὶ ἡ ἀπαισιοδοξία τῶν σημαντικῶν ἔργων τῶν χρόνων τούτων δὲν εἶναι ἄνευ σημασίας. Χωρὶς νὰ ἀπαιτῆται ἀναφορὰ εἰς ἕνα πλῆθος ἀγγειογραφῶν τῆς περιόδου τῶν μέσων τοῦ 5<sup>ου</sup> αἰῶνος, μὲ παραστάσεις, εἰς τὰς ὁποίας προτιμῶνται τὰ θέματα τὰ τονίζοντα τὴν σκοτεινὴν πλευρὰν τῆς ζωῆς ἀρκεῖ νὰ μείνη τις μόνον εἰς ἕν. Τὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ τῆς Ὀλυμπίας καὶ ἰδιαιτέρως τὰ ἀετώματα<sup>1</sup> ἀποπνέουν τὴν αὐτὴν ἀτμόσφαιραν. Χωρὶς νὰ θέλωμεν νὰ μείνωμεν εἰς τὰς μορφικὰς ὁμοιότητας, τὰ κοινὰ πιθανῶς πρότυπα καὶ τὰς αὐτὰς ἐπιδράσεις, αἱ ὁποῖαι ὑπάρχουν εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα καὶ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρός μας, διακρίνομεν ὅτι εἰς τὴν βᾶσιν ἔχουν τὰς αὐτὰς κοσμοθεωρητικὰς προϋποθέσεις. Εἰς ἀμφοτέρω ἔχομεν μίαν ἐσωτερικὴν ψυχογραφίαν τῆς ἐποχῆς τῶν δημιουργῶν των, ἀμφοτέρω διὰ τοῦ τρόπου των ὑλοποιῶν τὸν πραγματικὸν χαρακτήρα τῶν ὑφισταμένων ἱστορικῶν ρευμάτων καὶ ἀποτελοῦν ἔκφρασιν μιᾶς ὑποσυνειδήτου συλλήψεως τῆς ἐπερχομένης ἱστορικῆς καταστροφῆς. Μία πρόγνωσις τοῦ ἑλληνικοῦ δράματος, τὸ ὁποῖον θὰ καταλήξῃ εἰς τὴν καταστροφὴν τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου εὐρίσκεται εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ἡρώων καὶ περισσώτερον εἰς τὴν ἀτμόσφαιραν τῆς παραστάσεως. Καὶ ἐδῶ εἶναι ἡ θέσις νὰ ἐπανέλθωμεν εἰς τὴν μεγαλυτέραν ἐπιτυχίαν τοῦ ἀγγειογράφου, ἡ ὁποία εἶναι ἡ δημιουργία ἀτμοσφαίρας.

Ἡ νέα ἐρμηνεία δὲν ἔδειξεν ὅτι τὸ κύριον ἐπίτευγμα τοῦ ἀγγειογράφου εἶναι ἡ ἀσύγκριτος δυνατότης του νὰ δημιουργήσῃ τὴν ἀτμόσφαιραν τὴν ὁποίαν ἐπεδίωκεν, ἀπλῶς ἔκανε περισσώτερον εὐκόλον τὴν κατανόησιν τῶν προϋποθέσεών της. Ἐπιτρέπει ἀκόμη νὰ τεθῇ ἐπὶ ὀρθοτέρας βάσεως τὸ πρόβλημα τῶν προτύπων, ἐκ τῶν ὁποίων ἐπηρεάζεται ἡ παράστασις.

Ἡ παράστασις μας περισσώτερον ἀπὸ οἵανδήποτε ἄλλην, μαζὶ μὲ μίαν σειρὰν ἄλλων τῆς αὐτῆς περιόδου ἔργων, μᾶς δίδει καὶ τὴν δυνατότητα νὰ πλησιάσωμεν καὶ τὰ ἔργα τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς. Ἔρχεται νὰ συμπληρώσῃ τὰς φιλολογικὰς πληροφορίας καὶ τὰς ἄλλας εἰδήσεις περὶ ἔργων καὶ δημιουργῶν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, κυρίως ὡς πρὸς τὰς κατακτήσεις τῆς τέχνης τῶν μέσων τοῦ 5<sup>ου</sup> αἰῶνος. Ἡ παράστασις, καὶ αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, ἔχει πραγματικὸν μεγαλεῖον, τόσον εἰς τὴν σύνθεσιν ὅσον καὶ εἰς τὴν δημιουργίαν ἀτμοσφαίρας καὶ τὴν διαγραφὴν τοῦ χαρακτῆρος τῶν προσώπων τὰ ὁποῖα εἰκονίζονται. Ἡ σύνθεσις τῆς παραστάσεως βασίζεται εἰς τὸν

<sup>1</sup> Πρβλ. τμῆμα τῆς ἀπεράντου περὶ τῶν γλυπτῶν τῆς Ὀλυμπίας βιβλιογραφίας παρὰ LIPPOLD, Plastik (HdA III, 1), σ. 119.

ἀποδιδόμενον εἰς τὸν Πολύγνωτον τρόπον, δηλαδὴ τῆς καθ' ὁμάδας ὀργανώσεως τῶν μορφῶν<sup>1</sup>.

Εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος εἶναι σαφῆς ἡ σύνθεσις εἰς τρεῖς βασικῶς ὁμάδας, τὴν τῆς ἀριστερᾶς πλευρᾶς μὲ τέσσαρα πρόσωπα—Ὀδυσσεῖα, Πολυδεύκην, Ἀγαμέμνονα, Ἀθηνᾶν—τὴν τοῦ κέντρου μὲ πέντε—Ἀχιλλεῖα, Σαρπηδόνα, Ἔκτορα, Πάτροκλον, Ἡρακλῆα—καὶ τῆς ἀριστερᾶς μὲ δύο—Θερσίτην καὶ Κάστορα. Ἐὰν ἠθέλομεν νὰ μεταφράσωμεν εἰς τὴν γλῶσσαν τῆς συγχρόνου τέχνης τὴν σύνθεσιν θὰ ἐλέγομεν ὅτι αὕτη ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα κύκλον, πρώτη ὁμάς, μίαν ἀνεστραμμένην πυραμίδα, δευτέρα, καὶ ἓν παραλληλόγραμμον ἢ τρίτη. Τὸ κέντρον μὲ τὰς μορφὰς εἰς ἀνεστραμμένην πυραμίδα ἐπιτυγχάνει κατὰ θαυμάσιον τρόπον νὰ τονίσῃ τόσον τὸ βάρος τοῦ κέντρου διὰ τὴν παράστασιν ὅσον καὶ νὰ συνδέσῃ τὰς ὁμάδας τῶν δύο πλευρῶν μετ' αὐτῆς. Ὁ κύκλος τῆς πρώτης ὁμάδος ἀρχίζει μὲ τὴν μορφήν τοῦ Ὀδυσσεῖος καὶ τελειώνει μὲ τὴν ἰδίαν. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρηθῇ ὅτι ἡ σύνθεσις τῶν διαφόρων μορφῶν παρουσιάζεται ὡς μία ρυθμικὴ κίνησις ἀποβλέπουσα εἰς τὸ νὰ τονίσῃ τὸν ἐσωτερικὸν σύνδεσμον τῶν διαφόρων προσώπων.

Πρόκειται περὶ ρυθμικῆς κινήσεως ὑψίστης συνθετικῆς ἀξίας, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνει νὰ παρουσιάσῃ δι' ἐξωτερικῶν μέσων καὶ ἐσωτερικὰς κυμάνσεις. Εἰς τὴν πρώτην ὁμάδα ἡ κίνησις ἔχει ὡς ἀφετηρίαν τὴν μορφήν τοῦ Ὀδυσσεῖος, συνεχίζεται διὰ τοῦ Πολυδεύκου, κατέρχεται μέχρι τῶν ποδῶν του καὶ διὰ τῆς γραμμῆς τοῦ ἐδάφους ἀρχίζει νὰ ἀνέρχεται διὰ τοῦ Ἀγαμέμνονος. Εἰς τὴν Ἀθηνᾶν θὰ εὔρη τὴν συνεχείαν τῆς μὲ διπλὴν ἀπόληξιν, θὰ κλείσῃ τὸν κύκλον πρὸς τὸν Ὀδυσσεῖα διὰ τῆς γραμμῆς τοῦ ἐδάφους καὶ θὰ συνδεθῇ διὰ τοῦ δόρατος κάτω μὲ τὸ ἔδαφος καὶ τὴν νέαν ὁμάδα τῆς ἀνεστραμμένης πυραμίδος. Ἐδῶ νέα ἀφετηρία εἶναι ὁ Ἀχιλλεὺς καὶ ἀπὸ αὐτὸν διὰ τῆς ἀσπίδος γίνεται σύνθεσις μὲ τὰ δόρατα τοῦ Σαρπηδόνα, διὰ τῶν ὁποίων θὰ κατέλθῃ κάτω διὰ νὰ συλληφθῇ ἀπὸ τὸν πόδα τοῦ Ἔκτορος. Διὰ τῆς μορφῆς τοῦ Ἔκτορος ἀνέρχεται καὶ συνεχίζεται τόσον πρὸς τὸν Ἡρακλῆα ὅσον καὶ τὸν Πάτροκλον καὶ ἐν συνεχείᾳ πρὸς τὸν Θερσίτην. Ὁ Κάστωρ μετὰ τοῦ ἵππου του, ἂν καὶ ἀνήκει εἰς τὴν αὐτὴν μετὰ τοῦ Θερσίτου ἐνότητα, εἶναι κάπως ἀπομονωμένος. Τὸ αὐτὸ ἰσχύει εἰς μικρότερον πάντως βαθμὸν καὶ διὰ τὸν Ἡρακλῆα. Αὐτὸς ὁ τρόπος ἐντάξεως τῶν δύο αὐτῶν μορφῶν εἰς τὴν σύνθεσιν καὶ τὴν κίνησιν τοῦ ρυθμοῦ τῆς δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ τυχαῖος. Ἀσφαλῶς δεικνύει ὅτι αὐταὶ αἱ δύο μορφαι δὲν ἀνήκουν τόσον ὅσον αἱ ἄλλαι εἰς τὴν ἰδέαν τοῦ χώρου τὸν ὁποῖον ἐπιδιώκει νὰ δώσῃ ὁ ἀγγειογράφος. Τοῦτο δὲ εἶναι σαφές, ἀφ' ἧς στιγμῆς ἀναγνωρίσωμεν ὅτι ὁ Κάστωρ ἀναχωρεῖ ἤδη ἐκ τοῦ Ἄδου καὶ ὁ Ἡρακλῆς δὲν εἶναι παρὰ ὡς εἶδωλον νοητός. Ἡ σύνθεσις τῶν διαφόρων μορφῶν ὡς καὶ τῶν διαφόρων ὁμάδων μεταξύ των εἶναι ἀναμφιβόλως ἀριστουργηματικὴ καὶ ἐπιτυγχάνει νὰ ἐνισχύσῃ τὴν ἰδιομορφίαν ἐκάστης μορφῆς ὡς καὶ τὴν ἐνότητα τῆς ὅλης παραστάσεως. Τὰ διάφορα στοιχεῖα συντίθενται πραγματικὰ εἰς μίαν μορφικὴν συμφωνίαν ὑψηλοῦ περιεχομένου.

<sup>1</sup> Ὡς Πολυγνώτειος ἀναγνωρίσθη ὁ τρόπος οὗτος συνδέσεως ἀπὸ τῆς εὐρέσεως τοῦ κρατῆρος ὑπὸ τοῦ C. ROBERT, *Annali dell' Istituto* 1882, σ. 273 ἔξ.

Πρβλ. καὶ RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, σ. 93 καὶ συναντᾶται εἰς μίαν σειρὰν παραστάσεων τῶν μέσων τοῦ 5ου αἰῶνος.

Ἡ ἀπομάκρυνσις τοῦ ἀγγειογράφου τῆς παραστάσεώς μας, ἀπὸ τῆς εἰς ἀπλᾶς ζώνας συνθέσεως τῶν διαφόρων προσώπων καὶ ἡ εἰς ἓν ὀργανικὸν ὄλον ἀπόδοσις, εἶναι ὑποδειγματική. Ἐκτὸς τῆς συνθέσεως καὶ μεμονωμένων θεμάτων καὶ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τοποθετοῦν τὴν παράστασιν εἰς ὅ,τι γνωρίζομεν περὶ τῆς τέχνης τοῦ Πολυγνώτου εἶναι ἡ προτίμησις διὰ τὴν κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἀπόδοσιν τοῦ προσώπου εἰς σώματα εἰκονιζόμενα κατ' ἐνώπιον. Μάλιστα ὁ ἀγγειογράφος ἐπιτυγχάνει νὰ ἀποδώσῃ, καὶ ἀναμφιβόλως ἐπιτυχῶς, καὶ τὰ πέλματα τῶν ποδῶν μερικῶν προσώπων του, ὅπως τοῦ Πολυδεύκου, τοῦ Ἡρακλέους καὶ τοῦ Κάστορος, μὲ τὰ δάκτυλα ἐστραμμένα πρὸς τὸν θεατὴν, ἀποβλέπων προφανῶς εἰς τὸ νὰ δώσῃ τὴν αἴσθησιν τοῦ βάθους. Τὴν προσπάθειαν τοῦ καλλιτέχνου νὰ παρουσιάσῃ τὰς μορφὰς του εἰς ἓν εἶδος ἐκτεινομένου εἰς βάθος χώρου τὴν ἐνισχύει ὅχι μόνον ἡ τοποθέτησις τῶν προσώπων εἰς διάφορα ἐπίπεδα, ἀλλὰ καὶ λεπτομέρειαι, ὡς ἡ στροφή τῆς κεφαλῆς τοῦ ἵππου πρὸς τὸν θεατὴν, ὁ ἐπὶ ἀνωμαλίας τοῦ ἐδάφους ἀπεικονιζόμενος πούς τοῦ Ἀχιλλέως καὶ περισσότερο τοῦ Θεοσίτου, ἡ εἰς τὸ ἔδαφος στηριζομένη χεὶρ τοῦ Σαρπηδόου καὶ ἡ διαγώνιος ἀπεικόνισις τῶν ἀσπίδων Ἀχιλλέως καὶ Ἐκτορος. Τὰ ἡμιάνοικτα στόματα τῶν περισσοτέρων προσώπων—ἐξ ἀπὸ τὰς μορφὰς τῆς παραστάσεώς μας ἔχουν ἡμιάνοικτον τὸ στόμα καὶ εἰς μερικὰ εἶναι ὄρατοὶ καὶ οἱ ὀδόντες—φέρουν πάλιν τὴν σφραγίδα τοῦ Πολυγνώτου.

Ὁ ΠΛΙΝΙΟΣ (Nat. Hist. XXXV 58) παρατηρεῖ: *Polygnotus Thasius qui primus mulieres translucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare* καὶ ἡ πληροφορία του αὐτὴ εὐρίσκει ἐπιβεβαίωσιν εἰς τὴν παράστασιν μας. Ἀκόμη περισσότερο χαρακτηριστικὸν εἶναι εἰς τὰς μορφὰς αἱ βραχύνσεις καὶ ἡ προοπτικὴ σμίκρυνσις τοῦ Ὀδυσσέως, ἡ πρώτη κατὰ τὴν παρατήρησιν τοῦ Löwy<sup>1</sup> εἰς τὴν κλασσικὴν τέχνην<sup>2</sup>. Σχεδὸν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς παραστάσεως μᾶς φέρουν κατ' ἀνάγκην πρὸς τὸν Πολύγνωτον, ἀκόμη καὶ αἱ ἀδυναμίαι τῆς καὶ καὶ ὁ εἰς πολλὰ σημεῖα ἀκατανόητος ἀρχαϊσμός τῆς<sup>3</sup>. Ἔτι ἐντονώτερον ἔχομεν τὴν σύνδεσιν μὲ τὸν Πολύγνωτον καὶ δι' ἐνὸς χαρακτηριστικοῦ, τὸ ὁποῖον δὲν λαμβάνεται σοβαρῶς ὑπ' ὄψιν καὶ τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ πρωταρχικὸν στοιχεῖον τῆς παραστάσεως καὶ τοῦ ὅ,τι γνωρίζομεν διὰ τὸν Πολύγνωτον. εἶναι τοῦτο ὁ ἐσωτερικὸς χαρακτήρ τῆς παραστάσεως, ἡ ψυχὴ, θὰ ἐλέγομεν, τῆς εἰκόνας, τὸ ἦθος τῆς. Ἐκ τοῦ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ (Ποιητικὴ 6, 13): *αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις αἱ τραγωδίαί εἰσίν, καὶ ὄλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφή οὐδὲν ἔχει ἠθος καὶ* (Πολιτ. VIII 5, 7): *οὐ μὴν ἀλλ' ὅσον διαφέρει καὶ περὶ τὴν τούτων θεωρίαν, δὴ μὴ τὰ Πλάτωνος θεωρεῖν τοὺς νέους ἀλλὰ τὰ Πολυγνώτου καὶ εἴ τις ἄλλος τῶν γραφέων ἢ τῶν ἀγαματοποιῶν ἐστὶν ἠθικός* γνωρίζομεν τι ἐθεωρεῖτο ὡς κύριον στοιχεῖον τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Πολυγνώτου.

<sup>1</sup> Löwy, Polygnot, σ. 19: «wohl das erste Beispiel perspektivischer Verkleinerung in der klassischen Kunst».

<sup>2</sup> Πρβλ. καὶ SCHWEITZER, Vom Sinn der Perspektive, 1953.

<sup>3</sup> Ὁ χωρισμὸς τῶν μυῶν τῆς κοιλίας εἰς τρία τμήματα π.χ., ὁ ὁποῖος ἔχει ἐγκαταλειφθῆ πολὺ ἐνωρίτερα, κατὰ τὸν FURTWÄNGLER, Meisterwerke, σ. 717 ἔξ. ἀπὸ τοῦ 530 π.Χ., πρβλ. καὶ DEONNA, Les Apollons archaïques, σ. 74 ἔξ.

Αἱ παρατηρήσεις μάλιστα τοῦ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ μᾶς ἀποκαλύπτουν κατὰ θαυμαστὸν τρόπον τὸν ἐσωτερικὸν πυρῆνα τοῦ ἔργου τοῦ Πολυγνώτου, τὸ ὁποῖον ἦτο κυρίως ἡ προσπάθεια τῆς ἀποδόσεως τοῦ ἦθους. Τὸ αὐτὸ χαρακτηριστικὸν ἔχομεν ἀκριβῶς εἰς τὴν σύνθεσιν καὶ τὴν ὅλην ἀπεικόνισιν τῆς παραστάσεώς μας. Τὸ στοιχεῖον τοῦτο εἶναι τόσον ὀφθαλμοφανές, ὥστε δὲν χρειάζεται νὰ ἐπιμείνωμεν ἰδιαίτερος. Τὸ μεγαλεῖον τῆς εἰκόνος συνίσταται εἰς τὴν δύναμιν τοῦ ἀγγειογράφου νὰ κάμῃ τὰ πρῶσωπά του φορεῖς ἐσωτερικοῦ ἦθους. Τὸ ἦθος εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν δὲν εἶναι ἀπλῶς ἀφηρημένη ἔννοια, εἶναι ἡ μορφοποίησις τοῦ χαρακτήρος τῶν προσώπων, ἡ ἐν τόπῳ καὶ χρόνῳ ὑλοποίησις του· τὸ μεγαλεῖον τῆς παραστάσεως τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου ἔγκειται εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι εἰς ἐκάστην εἰκόνα ἀποδίδεται τόσον ὁ ἐσωτερικὸς καὶ μόνιμος χαρακτήρ ἐκάστου προσώπου, ὅσον καὶ ἡ ψυχικὴ κατάστασις, εἰς τὴν ὁποῖαν εὐρίσκεται ἐκαστὸν τούτων, τοῦτο δὲ ἐξηγεῖται διὰ τῆς ἀναγνωρίσεως τῆς ταυτότητος τῶν διαφόρων προσώπων καὶ τοῦ χώρου, εἰς τὸν ὁποῖον ἡ σκηνὴ λαμβάνει χώραν. Εἰς τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ὁ σταθερὸς ἐσωτερικὸς πυρῆν τοῦ χαρακτήρος ἐκάστου ἀτόμου λαμβάνει τὴν ἰδιαίτεραν ἀπαιτουμένην διὰ τὴν στιγμὴν αὐτὴν χοιάν. Ἐκ τῆς ἐπόψεως αὐτῆς Πολυγνώτεια πρότυπα καὶ πνεῦμα τῆς τραγωδίας εὐρίσκονται εἰς τὴν παράστασιν ἄνευ δυσκολίας, μάλιστα δύναται νὰ λεχθῇ ὅτι τὸ Πολυγνώτειον ἦθος εἶναι ἡ εἰς χρῶμα καὶ γραμμὴν μεταφορὰ τῆς τραγικῆς ποιήσεως τοῦ Αἰσχύλου καὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως τοῦ Πινδάρου<sup>1</sup>. Ἀκριβῶς τὸ ἦθος τῆς παραστάσεως εἶναι καὶ τὸ μεγαλύτερον ἐμπόδιον διὰ τὴν σύνθεσιν τῆς παραστάσεως πρὸς πρότυπα καταγόμενα ἀπὸ τὸν Μίκωνα. Διότι ὅ,τι εἶναι γνωστὸν διὰ τὸ ἔργον τοῦ Μίκωνος<sup>2</sup> καὶ ὅπως ἰδιαίτερος οἱ τίτλοι τῶν ἔργων του, ἀποδεικνύει ὅτι οὗτος εἶναι ὄχι ζωγράφος τῆς στάσεως καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ ἦθους τῶν μορφῶν, ἀλλὰ τῆς βιαίας κινήσεως καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ πάθους. Ἐκ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς μία σειρὰ ἀπὸ ἀγγειογραφίας με παραστάσεις ἀμαζονομαχιῶν, κενταυρομαχιῶν ἢ ἄλλων συγκρούσεων ἐξαρτᾶται ἀπὸ Μικῶνεια



Εἰκ. 20. Ἀμαζονομαχία ἐπὶ κρατήρος τῆς Νεαπόλεως, λεγομένου κρατήρος τοῦ Ruvo.

<sup>1</sup> Πρβλ. καὶ PFUHL, *Malerei und Zeichnung*, σ. 636 ἔξ.

<sup>2</sup> Πρβλ. BRUNN, *Geschichte der griechischen*

*Künstler* II, σ. 46 ἔξ. SWINDLER, *Ancient Painting*, σ. 207 ἔξ. PFUHL, *Malerei und Zeichnung*, σ. 659 ἔξ. RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, σ. 94 ἔξ.

πρότυπα<sup>1</sup>. Μίαν ιδέαν τῶν Μικωνείων προτύπων μᾶς δίδουν παραστάσεις ὡς ἡ τῶν κρατήρων τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>2</sup> καὶ τῆς Νεαπόλεως<sup>3</sup> (εἰκ. 20), με εἰκόνας ἀμαζονομαχιῶν, ἢ τοῦ κρατήρος τῆς Βολωνίας<sup>4</sup> με τὴν Ἰλίου Πέρσιν (εἰκ. 21) ἢ ἀκόμη ἢ τοῦ κρατήρος τῆς Spina (εἰκ. 22) με γιγαντομαχίαν<sup>5</sup>. Τὰ θέματα τὰ ὁποῖα γνωρίζομεν ὅτι ἀψηχόλησαν τὸν Μίκωνα<sup>6</sup> εἶναι ὄλα θέματα προϋποθέτοντα συγκρούσεις καὶ κινήσιν τῶν μορφῶν, ὁμοίαν με τὰς παραστάσεις τῶν ἀγγειογράφων αὐτῶν. Ἀρκεῖ δὲ καὶ ἡ πλέον ἐπιφανειακὴ σύγκρισις μεταξὺ τῆς παραστάσεως τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου καὶ τῶν ἀγγειογραφιῶν αὐτῶν διὰ νὰ γίνῃ ἄνευ δυσκολίας φανερόν, ὅτι ἐκφράζουν



Εἰκ. 21. Αἱ δύο ὄψεις τοῦ κρατήρος τῆς Βολωνίας, ἀπεικονίζουσαι τὴν Ἰλίου Πέρσιν.

δύο ἀπολύτως ἀντιθέτους κόσμους. Εἰς τὰς μὲν, ὁ κύριος σκοπὸς εἶναι ἡ βιαία κινήσεις, ἢ ἐπιφανειακὴ σύγκρουσις, τὸ κινούμενον πάθος, εἰς τὴν δὲ τὸ συγκρατημένον ἦθος. Εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου ἔχομεν σαφέστατα τὴν σπουδὴν τῶν ψυχικῶν προβλημάτων. Ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνου ἀποβλέπει εἰς τὸ νὰ ἀποδώσῃ τὸν ἐσωτερικὸν κόσμον, εἰς τὸ νὰ κάμῃ εἰκόνα τὰς ψυχικὰς ταλαντεύσεις, νὰ ἀποκαλύψῃ τὰς κρυφὰς δονήσεις. Τοῦτο ἐνισχύεται καὶ διὰ τοῦ τρόπου προβολῆς τῆς ἀντιθέσεως τῶν αἰσθημάτων, τῆς ποικιλίας τῶν χαρακτήρων καὶ τῆς ἰδιομορφίας διὰ τῆς ὁποίας αὐτὰ δίδονται.

1 RUMPF, Malerei und Zeichnung, σ. 94.

2 FURTWÄNGLER - REICHHOLD, πίν. 116 καὶ 118. PFUHL, Malerei und Zeichnung, πίν. 191 εἰκ. 506 καὶ 507.

3 Ἄλλως λεγόμενος καὶ κρατὴρ τοῦ Ruvo. Νεάπολις ἀριθ. 2421. FURTWÄNGLER - REICHHOLD, πίν. 26-28 καὶ I, σ. 126 καὶ 137. PFUHL, Malerei und Zeichnung, εἰκ. 505. WEBSTER, Der Niobidenmaler, πίν. 23.

4 Monumenti Inediti II, πίν. 14-16. WEBSTER, Niobidenmaler, πίν. 6a. Τὸ πρωμώτερον ἔργον τοῦ

ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν (WEBSTER).

5 S. AURIGEMMA, Il R. Museo di Spina in Ferrara, 1936, σ. 200 καὶ Itinerario 1957, πίν. 23. WEBSTER, Niobidenmaler, πίν. 16· πρβλ. σ. 20 ἀριθ. 12. ALFIERI - ARIAS, Il Museo archeologico di Ferrara, 1955 καὶ ALFIERI - ARIAS, Spina, 1958, πίν. 34-5.

6 OVERBECK, Schriftquellen, ἀριθ. 1080 - 1093. LÖWY, Polygnot, σ. 15 ἐξ.

Ἐνδιαφέρον ἀπὸ τῆς πλευρᾶς τῆς συνθέσεως τῆς παραστάσεως εἶναι τὸ γεγονός, ὅτι, ἂν φαντασθῶμεν τὴν πυραμίδα τὴν ὁποίαν ἀποτελοῦν τὰ πρόσωπα τῆς κεντρικῆς ομάδος εἰς τὴν κανονικὴν τῆς θέσιν, δηλαδὴ μετὰ τὴν εὐρυτέραν τῆς πλευρᾶν κάτω, τότε ἡ ὅλη παράστασις μᾶς δίδει τὴν ἐντύπωσιν ἑνὸς ἀετώματος, τοῦ ὁποίου κέντρον εἶναι ὁ Ἡρακλῆς καὶ τοῦ ὁποίου αἱ κάτω, καθημένη καὶ ἐξηπλωμένη μορφή, μεταφερόμεναι εἰς τὰ δύο ἄκρα ὀλοκληρῶνουν τὴν σύνθεσιν. Ὅσον καὶ ἂν εἶναι τολμηρόν, ἡ παράστασις τοῦ κρατήρος μας διὰ τῆς μεγαλοφυοῦς

συνθέσεως ἀποτελεῖ ἀντιστροφὴν τῆς συνθέσεως τῶν ἀετωμάτων, διὰ τῆς μεταφορᾶς τῆς βάσεως τῆς πυραμίδος πρὸς τὰ ἄνω, τὸν τονισμὸν τῆς ομάδος τοῦ κέντρου καὶ τῆς τοποθετήσεως τῶν μορφῶν τῶν ἄκρων τῶν ἀετωμάτων εἰς τὴν γωνίαν τῆς πυραμίδος. Ἐδῶ ἡ πύκνωσις τοῦ κέντρου ἔχει σκοπὸν εἰδικόν, ἀλλ' εἶναι σαφές ὅτι ἀκολουθεῖ τὴν σύνθεσιν τῶν ἀετωμάτων κατὰ ἀποκλείοντα κάθε ἀμφισβήτησιν τρόπον. Μάλιστα ἐκτὸς τῆς γενικῆς αὐτῆς συνδέσεως τῆς παραστάσεώς μας μετὰ τὴν σύνθεσιν τῶν ἀετωμάτων ἔχομεν καὶ μίαν ἐντελῶς εἰδικὴν καὶ χαρακτηριστικὴν σύνδεσιν πρὸς ἓν εὐτυχῶς γνωστὸν ἀέτωμα ἀρχαίου ναοῦ. Μετὰ τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῆς Ὀλυμπίας συνδέεται ἡ παράστασις μας ὄχι μόνον διὰ τῆς κοινῆς συνθετικῆς ἀρχῆς, τὴν ὁποίαν ἀκολουθεῖ, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν ὀργάνωσιν τῶν μορφῶν καὶ μετὰ

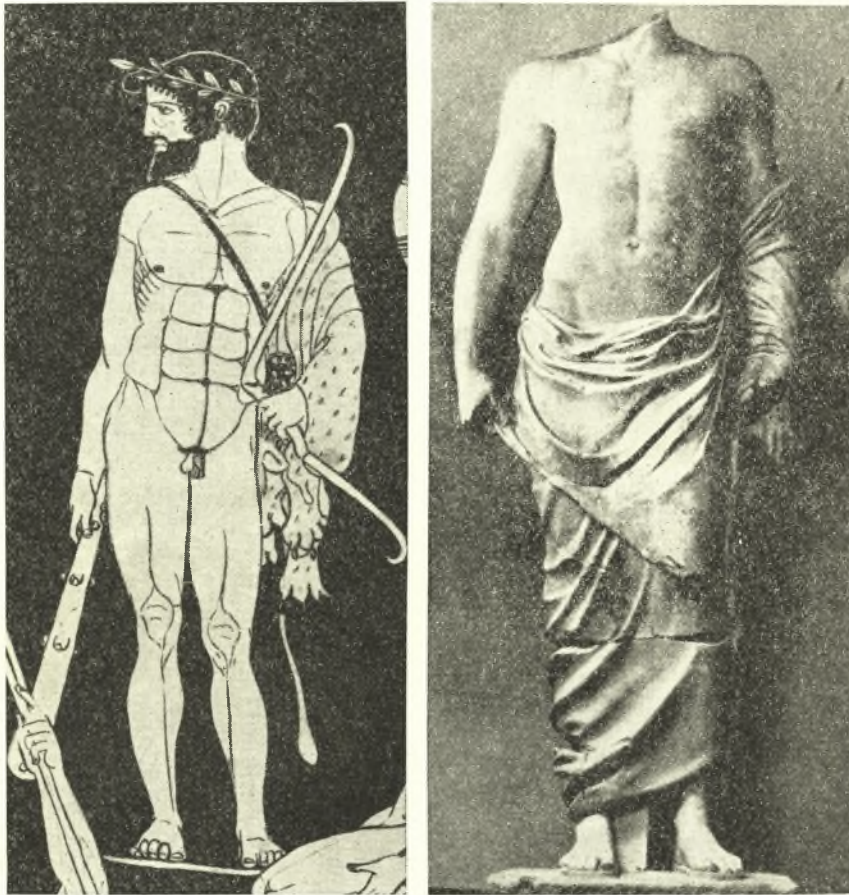


Εἰκ. 22. Καλυκοειδὴς κρατὴρ τῆς Spina (Ferrara) μετὰ γιγαντομαχίαν καὶ πομπὴν τοῦ Διονύσου κάτω.

τὰ ἀτομικὰ στοιχεῖά των, ἀκόμη καὶ μετὰ τὸν χαρακτήρα του. Πρόκειται περὶ τόσων σημείων ἐπαφῆς τῶν δύο αὐτῶν ἔργων, ὥστε ἀποκλείεται νὰ εἶναι τυχαῖα καὶ ἀκόμη νὰ ὀφείλωνται μόνον εἰς τὸ πνεῦμα τῆς περιόδου δημιουργίας των. Μερικὰ ἀπὸ τὰ θέματα τῆς παραστάσεως τοῦ κρατήρος εὐρίσκονται εἰς τὸ ἀέτωμα καὶ ἀκόμη πρέπει νὰ παρατηρηθῆ ὅτι καὶ αἱ μορφαὶ τοῦ ἀετώματος δίδουν τὴν αὐτὴν προσπάθειαν ἀποδόσεως τοῦ ἐσωτερικοῦ ἤθους τῶν προσώπων. Τοιοῦτοτρόπως τόσον ἀπὸ πλευρᾶς συνθέσεως, ὅσον καὶ χρησιμοποίησεως θεμάτων, ἀκόμη δὲ καὶ διαγραφῆς τῆς ψυχικῆς καταστάσεως τῶν προσώπων ἀμφοτέρωθεν τὰ ἔργα συναντῶνται. Ἄν ζητήσῃ κανεὶς νὰ πλησιάσῃ περισσότερο τὰς μορφὰς τῶν δύο ἔργων εἰς συγκεκριμένα στοιχεῖα δὲν θὰ δυνηθῆ νὰ μὴ σημειώσῃ τὴν σχέσιν τοῦ Ἡρακλέους τῆς ἀγγειογραφίας μετὰ τὸν Δία τοῦ ἀετώματος (εἰκ. 23). Ἡ σχέσις εἶναι τόσον στενὴ ὥστε νὰ φθάσῃ μέχρι μικρῶν λεπτομερειῶν, ὡς ἡ στάσις τῶν χειρῶν καὶ ἡ θέσις τῶν πελμάτων τῶν ποδῶν, τοῦ δεξιοῦ ποδὸς εὐρισκομένου εἰς εὐθείαν πρὸς τὸν θεατὴν γραμμὴν, τοῦ ἀριστεροῦ ἀποκλίνοντος ἐλαφρῶς πρὸς τὰ ἔξω. Τὸ αὐτὸ ἀποδεικνύει ἐπίσης ἡ σύγκρισις τοῦ Πολυδεύκου τῆς ἀγγειογραφίας μετὰ τὸν



Οινόμαον τοῦ ἀετώματος (εἰκ. 24), ὅπου πάλιν ἔχομεν κοινὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα, κυρίως θέσεις τῶν χειρῶν καὶ στροφὴν τοῦ σώματος κλπ. Ἀκόμη καὶ ἡ ἐξηπλωμένη μορφή τοῦ Σαρπηδόνος εὐρίσκεται εἰς σχέσιν μὲ τὰς μορφὰς τοῦ Κλαδέου καὶ τοῦ Ἄλφειοῦ εἰς τὸ ἀέτωμα, ἔστω καὶ ἂν δὲν ἀντιγράφει ἀμέσως τι συγκεκριμένον. Μία παραβολὴ τῶν μορφῶν Σαρπηδόνος καὶ Ἄλφειοῦ (εἰκ. 25) δεικνύει ὅτι θέματα,



Εἰκ. 23. Σύγκρισις τοῦ Διὸς τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τῆς Ὀλυμπίας πρὸς τὸν Ἡρακλέα τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου.

ὡς τὸ στήριγμα τοῦ σώματος εἰς τὴν χεῖρα ἢ τὸν ἀγκῶνα, εὐρίσκονται εἰς προφανῆ σχέσιν. Πιθανώτατα καὶ τὸ θέμα τῆς ἀνασηκωμένης χειρὸς τοῦ Ὀδυσσεὺς δύναται νὰ συγκριθῇ μὲ τὸ ἀνασήκωμα τῆς χειρὸς τοῦ μάντεως εἰς τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν τοῦ ἀετώματος. Μάλιστα μετὰ τὰς συγκρίσεις μὲ τὰς μορφὰς τοῦ ἀετώματος ἀποκαλύπτεται πόθεν ἀντλεῖ ὁ ἀγγειογράφος τὴν προτίμησίν του διὰ τὰς κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἀπεικονίσεις του. Σαφέστερον ἀκόμη ἀποκαλύπτεται ἡ ἀφετηρία του διὰ τὴν προσπάθειαν ἀποδόσεως τῆς ἐντυπώσεως τοῦ βάνθους εἰς τὸν χώρον του, τὴν ὁποῖαν διεπιστώσαμεν εἰς τὴν ἀγγειογραφίαν, ἢ κατὰ τῆς ἐννοίας τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου. Εἰς αὐτὸ τὸν φέρουν ὄχι ζωγραφικὰ ἀλλὰ πλαστικὰ πρότυπα καὶ ἐν ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς παραστάσεως τοῦ κρατήρος εἶναι ἀκριβῶς αἱ πλαστικαὶ

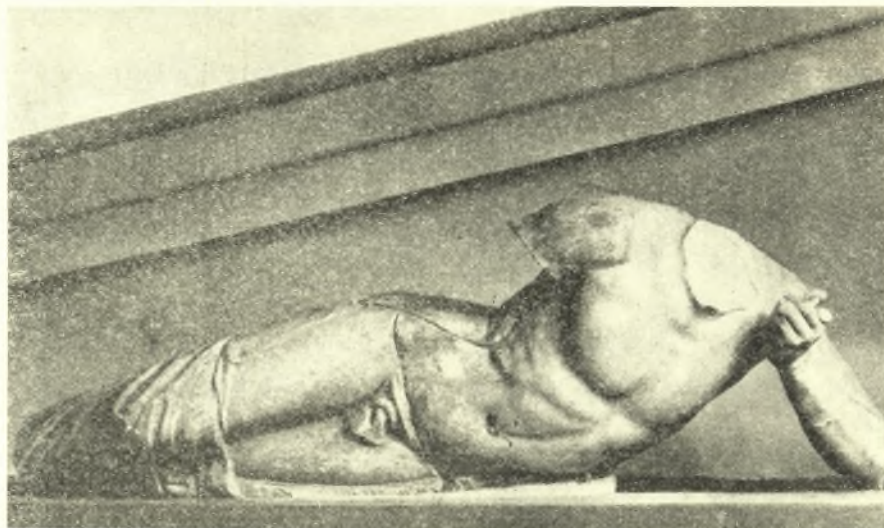
ἀρεταί του. Αὐτὸ ἀποδεικνύει ἐκτὸς ὅλων τῶν ἄλλων ὅτι ὑπάρχει μία σαφὴς σχέσηις μεταξὺ τοῦ ἔργου τῆς πλαστικῆς καὶ τῆς ἀγγειογραφίας. Δὲν πρέπει νὰ ἀποσιωπηθῇ ὅμως ὅτι καὶ ἡ σύνθεσις τοῦ αἰετώματος ἔχει καὶ στοιχεῖα καὶ ἀρετὰς διακοσμητικοῦ περιεχομένου. Καὶ εἰς τὰς δύο περιπτώσεις ὅμως εἶναι σαφὲς ὅτι τόσον ὁ πλάστης ὅσον καὶ ὁ ἀγγειογράφος διακρίνονται διὰ τὴν σταθερότητα τῶν γραμμῶν των καὶ τὴν



Εἰκ. 24. Πολυδεύκης καὶ Οἰνόμαος.

δύναμιν τῶν περιγραμμάτων των. Παρὰ τὴν ἐπιβολὴν τῶν παραστάσεων ὡς συνθέσεων δὲν ἐξουδετερώνεται τὸ πλούσιον περιεχόμενον καὶ αἱ ἰδιομορφίαι κάθε προσώπου καὶ κάθε θέματος. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τῶν μορφῶν δὲν χρησιμοποιοῦνται διὰ τὴν ὠραιοφάνειαν ἀλλὰ μὲ τὸν σκοπὸν τῆς ἀποδόσεως τῆς πλήρους ἀληθείας τῶν μορφῶν καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ των χαρακτήρος. Ἡ μελετημένη ἐναλλαγὴ γυμνῶν καὶ ἐνδεδυμένων μορφῶν δὲν ἀποτελεῖ ἀπλῶς ἐξωτερικὴν ἐπιτήδευσιν, ἀλλ' ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν προσπάθειαν ἀποκαλύψεως τῆς ψυχολογίας κάθε προσώπου. Καὶ διὰ τὸ αἶτωμα τῆς Ὀλυμπίας, ὡς καὶ διὰ τὴν παράστασιν τοῦ κρατήρος, ἡ κεντρικὴ μορφή, ὁ Ζεὺς, θεωρεῖται ὡς εἶδωλον, ὡς μὴ πραγματικὴ παρουσία εἰς τὸν χῶρον εἰς τὸν ὁποῖον ἀπεικονίζεται.

Ἡθος εἶναι καὶ τὸ περιεχόμενον τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τῆς Ὀλυμπίας<sup>1</sup>, τὸ ὁποῖον ἀπὸ τῆς ἐπόψεως αὐτῆς εὐρίσκεται εἰς ἀπόλυτον ἀντίθεσιν μὲ τὸ δυτικόν. Ἐξ ὅλων τῶν παρατηρήσεων καθίσταται ἀναμφισβήτητον, ὅτι ἡ παράστασις τοῦ κρατῆρος, ἡ ὁποία εἰς ὅλα τῆς τὰ στοιχεῖα ἐξαρτᾶται ἀπὸ Πολυγνώτεια χαρακτηριστικά,



Εἰκ. 25. Ἀλφειὸς καὶ Σαρπηδών.

καὶ τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῆς Ὀλυμπίας εὐρίσκονται εἰς σαφῆ σχέσιν. Ἀπὸ τῆς ἐπόψεως αὐτῆς εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἡ πληροφορία κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ Πολύγνωτος εἰργάσθη καὶ ὡς πλάστης<sup>2</sup>. Πιθανώτατα τὸ γεγονός αὐτὸ ἐξηγεῖ καὶ τὴν καθαρῶς πλαστικὴν σύλληψιν τῆς συνθέσεως τῆς παραστάσεως τοῦ κρατῆρος καὶ τὴν περὶ σότερον πλαστικὴν ἀπόδοσιν τῶν μορφῶν. Πῶς ὅμως θὰ ἐξηγηθῇ ἡ σχέσις τῆς

<sup>1</sup> LIPPOLD, Plastik, σ. 120.

<sup>2</sup> PLINIUS, Nat. Hist. XXXIV 85. BRUNN, Geschichte der griechischen Künstler I<sup>2</sup>, σ. 83, 276.

LÖWY, Polygnot, σ. 19. RUMPF, Malerei und Zeichnung, σ. 94.

παραστάσεώς μας με τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα τῆς Ὀλυμπίας καὶ ἀκόμη, εἰς ποίαν σχέσιν εὐρίσκονται ἀμφότερα τὰ ἔργα καὶ πρὸς τὸν Πολύγνωτον. Τρεῖς μόνον περιπτώσεις δύνανται νὰ βοηθήσουν εἰς τὸ νὰ ἐρμηνεύσωμεν τὴν συγγένειαν τῶν δύο ἔργων, ἡ ὁποία δὲν περιορίζεται εἰς τὴν σύνθεσιν ἢ λεπτομερειακὰ θέματα ἀλλὰ φθάνει μέχρι τοῦ ἐσωτερικοῦ των περιεχομένου: 1) Κοινὸν πρότυπον ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἀντλοῦν ἀμφότερα τὰ ἔργα. 2) Κοινὸς δημιουργός, εἰς τὸν ὁποῖον ὀφείλονται ἀμφότερα τὰ ἔργα. 3) Ἀντιγραφή καὶ μεταφορὰ στοιχείων ἀπὸ τὸ ἓν εἰς τὸ ἄλλο.

Δὲν ἀποκλείεται καὶ ἡ πιθανότης νὰ πρόκειται περὶ δύο ἔργων τῆς αὐτῆς καλλιτεχνικῆς σχολῆς, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει εἶναι ποῖος εἶναι ὁ ἀρχηγέτης τῆς σχολῆς. Κοινὸν πρότυπον καὶ ἂν ὑπῆρχε δι' ἀμφότερα τὰ ἔργα δὲν τὸ γνωρίζομεν καὶ ἐπομένως δὲν δυνάμεθα νὰ τὸ συζητήσωμεν. Κοινὸς δημιουργὸς δὲν ἀποκλείεται, ἂν δεχθῶμεν ὡς δημιουργὸν τῆς παραστάσεως τοῦ κρατήρος καλλιτέχνην τοῦ ὕψους τοῦ Πολυγνώτου. Μία ἀντιγραφή τόσοσιν στοιχείων συνθετικῶν<sup>1</sup> ὅσον καὶ ἐπὶ μέρους θεμάτων δὲν ἀποκλείεται ἀλλὰ δὲν ἐξηγοῦνται οἱ σοβαροὶ ἀρχαϊσμοὶ τῆς αγγειογραφίας κυρίως εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν κοιλιακῶν μερῶν τῶν γυμνῶν μορφῶν καὶ ἡ εἰς μεγαλύτερον βαθμὸν ἀπομόνωσις των. Εἰς τὰ δύο ὅμως ἔργα ἡ σύνθεσις εἶναι τόσοσιν ἐπιτυχῆς καὶ τόσοσιν συνδεδεμένη με τὸ περιεχόμενον τὸ ὁποῖον ἐκφράζουν αἱ παραστάσεις ὥστε τὸ πρόβλημα εἶναι, πῶς πρέπει νὰ ἐννοηθῇ ἡ σχέσις των. Τὸ γεγονὸς ὅτι, τόσοσιν εἰς τὴν γνῶσιν τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος ὅσον καὶ εἰς τὴν στάσιν τοῦ ἵππου, εἰς τὴν ἐλευθερίαν ὀργανώσεως τῶν μορφῶν, τὴν ἔκφρασιν τῶν προσώπων, τὴν ἐσωτερικὴν ἀτμόσφαιραν, ἡ αγγειογραφία δὲν ὑστερεῖ τῶν μορφῶν τοῦ αετώματος<sup>2</sup>, τὸ γεγονὸς ὅτι δύνανται νὰ συγκριθῇ με αὐτὴν εἶναι διὰ τὴν ἑλληνικὴν τέχνην πρωτοφανές. Ἀπὸ τῆς ἐπόψεως αὐτῆς ἡ παράστασις τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου εἶναι κάτι ἀπολύτως μοναδικόν. Ἀκόμη καὶ ἡ εἰς διάφορα ἐπίπεδα τοποθέτησις τῶν μορφῶν, ἡ ὁποία διὰ πρώτην φορὰν παρουσιάζεται εἰς τὴν παράστασιν αὐτὴν καὶ μάλιστα εἰς μίαν ἀνυπέβλητον σύνθεσιν, φαίνεται ἀπίθανος, τοσοῦτω μᾶλλον καθόσον παρουσιάζεται πλήρως ὠλοκληρωμένη χωρὶς προσπάθειαν. Ὅτι ἀκόμη ἡ τοιαύτη σύνθεσις ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν μεγάλην ζωγραφικὴν εἶναι σχεδὸν αὐτονόητον, ἀφοῦ εἰς τὴν πλαστικὴν τὴν ἔχομεν πολὺ ἀργότερον εἰς τὴν ἀσπίδα τῆς Φειδιακῆς Ἀθηνᾶς<sup>3</sup>. Ἀπὸ τὴν πλευρὰν αὐτὴν εἶναι σκόπιμον νὰ ἐξετασθῇ ἂν καὶ με ποῖον ἐκ τῶν ἔργων τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς δύνανται νὰ συνδεθῇ. Ὅτι πρέπει αὐτὸ νὰ ἀνήκη εἰς τὸν κύκλον τῶν ἔργων τοῦ Πολυγνώτου δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν παράστασιν τῆς κυρίας ὄψεως τοῦ κρατήρος, ὅπου ἀνεγνωρίσθη επεισόδιον τῆς Νεκυίας, ἡ παράστασις τῆς ἄλλης πλευρᾶς τοῦ κρατήρος με τὸν φόνον τῶν Νιοβιδῶν δὲν ἀνήκει εἰς τὸν αὐτὸν αγγειογράφον καὶ δὲν εὐρίσκειται εἰς τὸ ὕψος του. Εἶναι τόσοσιν καταφανεῖς αἱ ἀδυναμίαι τῆς συνθέσεως ἐδῶ, τόση ἢ ἀδεξιότης τῆς ὀργανικῆς συνδέσεως τῶν μορφῶν καὶ τόση ἢ ἀποτυχία

<sup>1</sup> Σχέσιν μεταξὺ αγγειογραφίας καὶ αετώματος ἀνεγνώρισεν ἤδη καὶ ὁ HAUSER, FURTWÄNGLER - REICHOLD II, σ. 312 εἰκ. 104, καὶ ἔκαμε καὶ ἀπόπειραν ἀναπτύξεως τῆς αγγειογραφίας εἰς ἀέτωμα.

<sup>2</sup> Πρβλ. καὶ HAUSER ἐν FURTWÄNGLER-REICHOLD II, σ. 246.

<sup>3</sup> C. ROBERT, Die Nekyia der Polygnot, σ. 42.

τῆς ἐκφράσεως τῶν αἰσθημάτων, ὥστε νὰ μένη κανεὶς ἐκπληκτος. Ὁ HAUSER, ἀναγνωρίζων τὰς ἀδυναμίας τῆς παραστάσεως αὐτῆς, θεωρεῖ ὡς στοιχεῖον ἐξαρτήσεώς της ἀπὸ μίαν μεγαλυτέραν σύνθεσιν τὸν ἀριθμὸν τῶν τέκνων τῆς Νιοβῆς. Πῶς ὁμως θὰ ἐξηγηθῇ ἡ γενικὴ ἀδυναμία ἐκτελέσεως εἰς τὴν παράστασιν αὐτήν, ὅπου τὸ βέλος τοῦ θεοῦ δὲν ἐπιτυγχάνει τὸν στόχον του καὶ ὅπου τόσαι λεπτομέρειαι μᾶς ἐνοχλοῦν μὲ τὴν ἀπόδειξιν ἐλλείψεως πνευματικότητος. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι φαίνεται βέβαιον ὅτι αἱ παραστάσεις τῶν δύο πλευρῶν τοῦ κρατήρος ἔχουν συλληφθῆ ὡς ἐνότης μὲ ὀρισμένον σκοπὸν, ἡ ἐκτέλεσις τῆς ὀπισθίας δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ συγκριθῇ μὲ τὴν τῆς



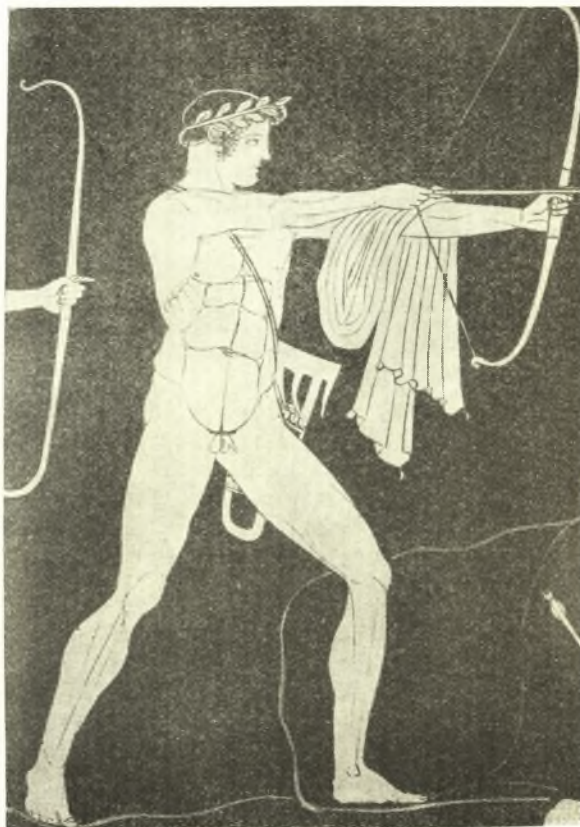
Εἰκ. 26. Ἡ παράστασις τῆς δευτερευούσης ὄψεως τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου πρὸ τῆς ἀποκαταστάσεως.

κυρίας. Προχείρως παρατηρεῖ τις ἐκτὸς τῆς γενικῆς συνθετικῆς ἀδυναμίας καὶ τῆς κινήσεως τῶν μορφῶν προφανεῖς ἀδεξιότητας. Τὰ πρόσωπά του ἐδῶ δὲν ἐκφράζουν εἰς καμμίαν περίπτωσιν τὴν θέσιν καὶ τὸν χαρακτήρα τῶν μορφῶν τὰς ὁποίας ἀποδίδουν. Ὁ δεξιᾶ εὐρισκόμενος καὶ πίπτων Νιοβίδης παρουσιάζεται σχεδὸν εὐδιάθετος, τὰ πρόσωπα τῶν νεκρῶν ἀδελφῶν ἐπίσης δὲν προδίδουν τίποτε. Ἡ νεκρὰ ἀδελφὴ δὲν φαίνεται νὰ ἔχη πληγωθῆ καὶ ὁμως εἰκονίζεται νεκρά (εἰκ. 26), ἴσως διότι ὁ ἀγγειογράφος παρέλειψε τὸ βέλος<sup>1</sup>. Ὅταν τὰ πρόσωπα τῶν πληγωμένων καὶ τῶν θνησκόντων εἰκονίζονται μὲ τοιαύτην ἀδυναμίαν ἀποδόσεως τῆς ἐκφράσεως ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰς τόσον χαρακτηριστικὰς ἐκφράσεις αἰσθημάτων τῆς κυρίας πλευρᾶς,

<sup>1</sup> Εἰς τὴν ἔγχρωμον εἰκόνα τοῦ Monumenti Inediti XI, πίν. 40 (ἐδῶ εἰκ. 26) οὔτε φαίνεται τὸ βέλος μὲ τὸ ὁποῖον ἐπληρώθη ἡ κόρη, οὔτε ἀπὸ τὸ πλευρὸν τοῦ φεύγοντος Νιοβίδου φαίνεται νὰ ἀναβλύξῃ αἷμα, ὡς εἰς τὰς νέας φωτογραφίας καὶ σχέδια π.χ.

FURTWÄNGLER-REICHHOLD, πίν. 165 καὶ III σ. 282-85 (BUSCHOR): ταῦτα ἔχουν ἐπιζωγραφηθῆ, χωρὶς νὰ ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ἂν πράγματι ὑπῆρχον ἀρχικῶς τὰ στοιχεῖα αὐτά.

δὲν δύναται κανεὶς νὰ μὴ ἐρωτήσῃ διατί. Μάλιστα κύριον χαρακτηριστικὸν τῶν μορφῶν εἰς τὴν πλευρὰν αὐτὴν εἶναι ἡ ἀπάθεια καὶ ἡ κοινοτυπία ὄλων τῶν ἐκφράσεων ποὺ φαίνεται ἀκατανόητος, ὅταν ἀποπειραθῶμεν νὰ τὰς συγκρίνωμεν μετὰ τὸν τονισμόν καὶ τῆς ἐλαχίστης ψυχικῆς διεγέρσεως τῶν μορφῶν τῆς παραστάσεως τῆς ἄλλης πλευρᾶς. Ἡ προφανὴς εἰς τὴν ὀπισθίαν ὄψιν δυσαναλογία<sup>1</sup> μεταξὺ προθέσεων καὶ ἐκτελέσεως δὲν ἐξηγεῖται παρὰ μόνον ἂν δεχθῶμεν, ὅτι ἡ ἐκτέλεσις τῆς δευτερευούσης ὄψεως δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὀφείλεται εἰς τὴν αὐτὴν χεῖρα μετὰ τὴν τῆς κυρίας. Ἡ παραδοχὴ τῆς ἐπόψεως, ὅτι πιθανώτατα ἡ δυσαναλογία εἰς ὅλα τὰ στοιχεῖα ἀμφοτέρων τῶν παραστάσεων προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀντιγραφὴν δύο διαφόρου ἀξίας προτύπων, δὲν εἶναι, δι' ἑμὲ τοῦλάχιστον, διαφωτιστικὴ ἢ ἱκανοποιητικὴ. Ἄλλωστε δὲν γνωρίζομεν οὔτε ἀπὸ τοῦ κύκλου τοῦ Πολυγνώτου οὔτε τοῦ Μίκωνος ἔργα μετὰ ἀνάλογον θέμα. Οὐσιαστικῶς τὸ πρόβλημα τῆς σχέσεως τῶν παραστάσεων τῶν δύο πλευρῶν τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου τὸ παρουσιάζει καὶ ἐν ἄλλο ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέρον σημεῖον, τὸ ὁποῖον ὄχι μόνον τονίζει τὴν διαφορὰν τῶν δύο παραστάσεων ἀλλὰ καὶ ἐμφανίζεται ὡς ἐν εἶδος ὑπογραφῆς τῆς παραστάσεως τῶν Νιοβιδῶν. Πρόκειται περὶ μιᾶς χαρακτηριστικῆς διαφορᾶς εἰς τὴν διαίρεσιν τῆς κοιλίας, ἡ ὁποία παρατηρεῖται μεταξὺ γυμνῶν ἀνδρικῶν σωμάτων τῆς παραστάσεως τῆς κυρίας ὄψεως καὶ τοῦ σώματος τοῦ Ἀπόλλωνος (εἰκ. 27) τῆς παραστάσεως τῆς ὀπισθίας πλευρᾶς τοῦ κρατῆρος. Ἄν συγκρίνωμεν τὸν Ἡρακλέα ἢ τὸν Πολυδεύκη μετὰ τὸν Ἀπόλλωνα παρατηροῦμεν ἀμέσως τὸν διάφορον χωρισμὸν τῆς κοιλιακῆς χώρας τῶν δύο μορφῶν καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ Ἀπόλλωνος δὲν ἔχομεν τριμερῆ ἀλλὰ διμερῆ διαίρεσιν καὶ ἀπὸ τῆς ἐπόψεως αὐτῆς ἀπομάκρυνσιν ἀπὸ τοῦ ἀρχαῖσμοῦ τῆς τριμεροῦς διαιρέσεως<sup>2</sup>. Ἡ δυνατότης, τὸ χαρακτηριστικὸν αὐτὸ νὰ ὀφείλεται εἰς σύγχρονον διόρθωσιν τῆς παραστάσεως<sup>3</sup>, δὲν φαίνεται πιθανὴ ἀπὸ τῆς στιγμῆς, κατὰ τὴν ὁποῖαν τὴν διαίρεσιν αὐτὴν τὴν εὐρίσκομεν καὶ εἰς μίαν σειρὰν ἄλλων παραστάσεων τῆς αὐτῆς περιόδου, καὶ ἰδίως παραστάσεις ἀποδιδόμενας εἰς τὸν αὐτὸν ἀγγειογράφον.



Εἰκ. 27. Ὁ Ἀπόλλων τῆς δευτερευούσης ὄψεως.

1 Löwy, Polygnot, σ. 20.

2 Πρβλ. ἀνωτέρω σ. 204 σημ. 3.

3 M. HEINEMANN, *Landschäftliche Elemente in der gr. Kunst bis Polygnot*, 1910, σ. 100.

Καὶ εἰς τὸν ἀγγειογράφον αὐτὸν μόνον, τὸν καλούμενον «ζωγράφον τῶν Νιοβιδῶν», δυσκόλως δύνανται νὰ ἀποδοθοῦν ἀμφότεραι αἱ παραστάσεις τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου.

Ἐνδιαφέρον εἶναι νὰ παρατηρηθῇ ὅτι ἡ συγκρότησις τῆς ομάδος τῶν εἰς αὐτὸν ἀποδιδομένων ἀγγείων ἑλάχιστα ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν κυρίαν παράστασιν τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου. Ὁ BEAZLEY<sup>2</sup> παρατηρεῖ ὅτι τὸ ἀριστούργημα τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν εἶναι ὁ κρατὴρ τοῦ Λούβρου, τὴν παράστασιν τῆς κυρίας ὄψεως τοῦ ὁποίου



Εἰκ. 28. Ὁ Ἀπόλλων τοῦ ὄστρακου τοῦ Βερολίνου, ἔργον τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν.

χαρακτηρίζει μᾶλλον ἀδίκως «ψυχρὰν, μεγαλοπρεπῆ, τίποτε περισσότερον» ἀλλὰ φαίνεται ὅτι ἑλάχιστα τοῦ ἐχρησίμευσεν ὡς ἀφετηρία ἢ παράστασις τῆς κυρίας ὄψεως. Ὅσα τοῦλάχιστον τῶν ἀποδιδομένων εἰς τὸν ζωγράφον τῶν Νιοβιδῶν ἔργα ἠδυνήθην νὰ ἐξετάσω ἐκ τοῦ πλησίον ἢ ἐκ φωτογραφιῶν μου ἐνίσχυσαν τὴν ἐντύπωσιν αὐτῆν. Ἀκόμη καὶ ὅλαι σχεδὸν αἱ συγκρίσεις τῆς εἰδικῆς μονογραφίας τοῦ WEBSTER<sup>3</sup> γίνονται μὲ βάσιν τὴν ὀπισθίαν καὶ ὄχι τὴν κυρίαν πλευράν. Αἱ παραστάσεις μὲ γυμνὰ ἀνδρικὰ σώματα δίδουν διμερῆ διαίρεσιν τῆς κοιλιακῆς χώρας ὡς ἡ παράστασις τοῦ Θησέως εἰς τὸ ὄστρακον τοῦ Βερολίνου (εἰκ. 28) καὶ τοῦ Ἡρακλέους εἰς τὴν οἰνοχόην τῆς Φερράρας (εἰκ. 29)<sup>4</sup>. Νὰ

θεωρήσῃ τὸ γεγονὸς αὐτὸ ὡς ὀφειλόμενον μόνον εἰς τὸν διάφορον χρόνον ἐκτελέσεως τῆς παραστάσεως καὶ νὰ ὑπολογίσῃ ἀρκετὴν χρονικὴν ἀπόστασιν μεταξὺ διαφόρων παραστάσεων εἶναι νοητόν· πῶς ὅμως θὰ ἐρμηνευθοῦν αἱ διαφοραὶ εἰς τὰς δύο πλευρὰς τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου; Ἡ δικαιολογία ὅτι ὀφείλονται εἰς ἀμελεστέραν ἐκτέλεσιν λόγῳ κοπώσεως τοῦ καλλιτέχνου ἢ λόγῳ ἀδιαφορίας του διὰ τὴν δευτερεύουσαν θέσιν δὲν εἶναι ἱκανοποιητικὴ. Εἶναι τόσον οὐσιαστικαὶ αἱ διαφοραὶ τῶν δύο πλευρῶν τόσον εἰς τὴν σύνθεσιν ὅσον καὶ τὰς ἄλλας λεπτομερείας, ὥστε ἐπιβάλλεται νὰ δεχθῶμεν ὡς ἀναγκαῖον συμπέρασμα δύο δημιουργοὺς εἰς τὰς δύο παραστάσεις

<sup>1</sup> BEAZLEY, *Attic Red-figured Vase Painters*, 1942, σ. 418 ἐξ. καὶ 960. WEBSTER, *Der Niobidenmaler* (BEAZLEY-JACOBSTANI, 8)· πρβλ. καὶ βιβλιογραφίαν παρὰ RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, σ. 93 σημ. 2. Ὁ BEAZLEY ἐκτός τῶν 80 εἰς αὐτὸν ἀποδιδομένων εὐρίσκει καὶ 30 ἄλλα ἀκολουθοῦντα τὴν τεχνο-

τροπίαν του. Πρβλ. καὶ ALFIERI-ARIAS, Spina, σ. 39.

<sup>2</sup> BEAZLEY, *Attic Red-figured Vases in American Museums*, 1918, σ. 146.

<sup>3</sup> WEBSTER, *Der Niobidenmaler*, 1936.

<sup>4</sup> WEBSTER, ἔ.ἀ. πίν. 22d καὶ 24b.

τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου. Εἶναι γεγονός ὅτι διαφοραὶ ἐκτελέσεως μεταξύ τῶν δύο ὄψεων διαφόρων ἀρχαίων ἀγγείων δὲν εἶναι σπάνιαι, ἀλλὰ ποτὲ δὲν εἶναι τόσο οὐσιαστικῶς ἀντίθετοι. Ἡ παραδοχὴ τοῦ συμπεράσματος, ὅτι ἔχομεν δύο ἀγγειογράφους, ὅχι ἀπλῶς ἐξάρτησιν ἀπὸ δύο ἀνίσου ποιότητος πρότυπα—διότι αὕτη δὲν ἐξηγεῖ τὴν τόσο φανεράν ἀντίθεσιν τῶν δύο παραστάσεων—μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσωμεν. Ἡ ἄρνησις τῆς παραδοχῆς τῆς ἀπλῆς ἐξαρτήσεως ἀπὸ δύο διάφορα πρότυπα ἔχει ὡς προϋπόθεσιν τὴν ἀναγνώρισιν τῆς ἰκανότητος τοῦ ἀγγειογράφου τῆς κυρίας ὄψεως. Εἷς καλλιτέχνης, ὁ ὁποῖος ὀργανώνει κατὰ τόσο ἀξιοθαύμαστον τρόπον μίαν σύνθεσιν, διότι ἀποκλείεται νὰ τὴν ἔχη δεχθῆ ὡς τὴν δίδει, θὰ ἠδύνατο νὰ ἐπιτύχη περισσότερον καὶ εἰς τὴν ἄλλην. Ἀκόμη καὶ ἂν ἀντέγραφεν ὀρισμένα πρότυπα διαφόρου ἀξίας



Εἰκ. 29. Ὁ Ἡρακλῆς ἀπὸ οἰνοχόην τῆς Φερράρας, ἔργον τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν.

θὰ ἠδύνατο νὰ ὑπερβῆ ὀρισμένας ἀδυναμίας τῆς μιᾶς καὶ νὰ ἐνοποιήσῃ τὸ ὕφος ἀμφοτέρων, πράγμα τὸ ὁποῖον δὲν γίνεται. Ἐκ τῶν δύο ἀγγειογράφων, οἱ ὁποῖοι ὀφείλομεν νὰ δεχθῶμεν ὅτι εἰργάσθησαν εἰς τὸ ἀγγεῖον γνωρίζομεν τὸν τῆς ἀδυνάτου παραστάσεως. Εἶναι ὁ λεγόμενος ζωγράφος τῶν Νιοβιδῶν, ὁ ὁποῖος ὀρθότατα ἔλαβε τὸ ὄνομα ἀπὸ τὴν παράστασιν τῆς δευτερευούσης ὄψεως τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου, χωρὶς ἀκόμη νὰ ἔχη ἀναγνωρισθῆ ὅτι δὲν ἀνήκει εἰς αὐτὸν καὶ ἡ κυρία παράστασις. Ἐν τυχαῖον γεγονός, ἡ ἀδυναμία δηλαδὴ ἐρμηνεύσεως τῆς κυρίας ὄψεως, ἐγένετο αἰτία μιᾶς ὀρθῆς ὀνοματοθεσίας. Ἐάν ὅμως εἰς τὸν ζωγράφον τῶν Νιοβιδῶν ἀνήκει ἡ ἐργασία τῆς δευτερευούσης ὄψεως τοῦ κρατῆρος καὶ ὁ ζωγράφος τῶν Νιοβιδῶν δὲν ἦτο τυχαῖος ἀγγειογράφος, τότε ποῖος ἐξωγράφησε τὴν κυρίαν ὄψιν μετὰ τὴν Νέκυϊαν; Ἡ παράστασις τῆς πλευρᾶς αὐτῆς τοῦ κρατῆρος παρὰ τὸν ἀρχαϊσμόν καὶ τὴν χρησιμοποίησιν ἀντιφατικῶν στοιχείων, εὐρίσκεται χρονολογικῶς πλησίον τῶν ἀετωμάτων τῆς Ὀλυμπίας. Ἡ σχέσις του μετὰ τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα μᾶς ἀπαλλάσσει τῆς ἀνάγκης νὰ προχωρήσωμεν καὶ ἀκόμη ἡ σχέσις του πρὸς μίαν σειρὰν ἄλλων ἀγγειογραφῶν ἐνισχύει τὴν χρονολόγησιν αὐτῆν. Θὰ πρέπει ἐπομένως νὰ ἔχη ζωγραφηθῆ εἰς τὴν



περίοδον μεταξὺ τοῦ 475-460. Ἡ ἀνάμειξις ἀρχαῖστικῶν μὲ νεωτεριστικὰ χαρακτηρι-  
ριστικά, ὡς ἡ ἰδιαίρεσις τῆς κοιλιακῆς χώρας καὶ ἡ ἀκινήσις τῶν μορφῶν ἐν ἀντιθέσει  
πρὸς τὴν ἔκφρασιν τῶν προσώπων, ἢ κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἀπόδοσις τῶν κεφαλῶν  
ἐν σχέσει πρὸς τὸ κατ' ἐνώπιον τῶν σωμάτων, ἐκτὸς τοῦ γεγονότος ὅτι εἶναι ἐνδει-  
κτικὴ διὰ τὴν μεταβατικὴν ταύτην περίοδον, προσδίδει ἴσως κάτι περισσότερον.  
Ὅσον μελετᾷ τις τὰς λεπτομερείας ἐν σχέσει πρὸς τὸ σύνολον, ὅσον παρατηρεῖ τὰ  
διάφορα στοιχεῖα τῶν μορφῶν καὶ ἀφοῦ ἀναγνωρίζει ἐκ τῶν κοσμημάτων ὅτι ἡ  
παράστασις ἀνήκει εἰς ἀττικὸν ἐργαστήριον, ἔχει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ὁ ἀγγειογράφος  
δὲν ἦτο Ἀθηναῖος. Φαίνεται ὡς ξένος, ὁ ὁποῖος, μόλις ἔχει φθάσει εἰς Ἀθήνας,  
ἐργάζεται εἰς ἀττικὸν ἐργαστήριον ἀλλὰ δὲν ἔχει ἀπαλλαγῆ ἀκόμη τῶν κληρονομιῶν,  
τὰς ὁποίας μεταφέρει ἐκ τῆς πατρίδος του. Τὸ πρᾶγμα τοῦτο δὲν φαίνεται περιέρ-  
γον καὶ θὰ ὑπῆρχον δεκάδες ἀγγειογράφων, οἱ ὁποῖοι εἰργάζοντο τὴν περίοδον  
αὐτὴν εἰς ἀθηναῖκὰ ἐργαστήρια, ἑκατοντάδες καλλιτεχνῶν, οἱ ὁποῖοι ἔσπευδον εἰς  
τὴν καλλιτεχνικὴν αὐτὴν μητρόπολιν ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἐξ ὅλης τῆς Ἑλλάδος,  
ὅπου ἠδύναντο νὰ εὔρουν τὴν δυνατότητα ὀλοκληρώσεως τῶν ἐμπνεύσεών των. Τοῦτο  
εἶναι βέβαιον, ἀλλ' ἐπίσης βέβαιον εἶναι, ὅτι δημιουργοὶ ὀλιγώτεροι τῶν δακτύλων τῆς  
μῆς χειρὸς θὰ ἦσαν ἱκανοὶ νὰ ἐπιτύχουν μίαν τοιαύτην σύνθεσιν, μίαν τοιαύτης  
ποιότητος ἐργασίαν, ὡς ἡ παράστασις τῆς κυρίας ὄψεως τοῦ κρατήρος μας. Ὁρθότε-  
ρον θὰ ἦτο νὰ λεχθῆ ἀπ' ἀρχῆς ὅτι πρὸς ἓνα μόνον ἐκ τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν θὰ  
ἦτο δυνατόν ἀβιάστως νὰ συνδεθῆ ἡ παράστασις μας, πρὸς τὸν μέγαν Πολύγνωτον.  
Ὅσον καὶ ἂν εἶναι τολμηρὸν θὰ πρέπη νὰ διερωτηθῶμεν μήπως ὁ ἀγγειογράφος τῆς  
κυρίας ὄψεως τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου δὲν ἐμπνέεται ἢ δὲν ἀντιγράφει ἀπλῶς ἀπὸ  
Πολυγνώτειον προτύπων ἀλλ' εἶναι αὐτὸς ὁ Πολύγνωτος. Γνωρίζω πόσον τολμηρὰ  
εἶναι ἡ ὑπόθεσις μου αὕτη, ἀλλὰ δὲν βλέπω τίποτε νὰ τὴν ἀποκλείη, ἐνῶ ὅλα τὴν  
ἐνισχύουν καί, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἀξίζει νὰ συζητηθῆ. Τοῦτο ἐπιβάλλεται ἐκ τοῦ  
γεγονότος, ὅτι μόνον αὕτη δίδει οὐσιαστικὴν ἀπάντησιν εἰς ὅλα τὰ ἐρωτήματα,  
λύει ὅλα τὰ προβλήματα, τὰ ὁποῖα θέτει ἡ παράστασις τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου.  
Ἡ δυσκολία τῆς παραδοχῆς ἐνὸς ἀγγειογράφου ἀντιγράφοντος ἀπλῶς παράστασιν ἢ  
ἐπεισόδιον εἰκόνας τοῦ Πολυγνώτου προέρχεται ἐξ αὐτῆς τῆς τόσον μεγαλειώδους  
συνθέσεως, ἐνθα ἀναμειγνύονται ἀρχαῖστικά καὶ νεωτεριστικὰ στοιχεῖα καὶ συνδυά-  
ζονται ἀττικά καὶ μὴ ἀττικά χαρακτηριστικά. Ἡ σύνθεσις τῆς παραστάσεως εἶναι  
τόσον ἐπιτυχής, ὥστε ὀφείλομεν νὰ δεχθῶμεν ὅτι ἀσφαλῶς ἔχει ἐπινοηθῆ δι' αὐτὸν  
τὸν χῶρον, τὸν στενὸν χῶρον μιᾶς πλευρᾶς ἀγγείου, καὶ αὐτὴν τὴν στιγμὴν. Ἀκόμη  
καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον χρησιμοποιεῖται ὁ ἄνωθεν τῶν λαβῶν χῶρος ἐνισχύει  
τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν. Μία μεταφορὰ τῶν μορφῶν ἐξ ἐνὸς ἄλλου ἰσυνόλου διὰ τὸν  
χῶρον τοῦτον θὰ κατέληγεν εἰς ἀποτελέσματα ἀνάλογα μὲ τὰ τῆς παραστάσεως τοῦ  
φόνου τῶν Νιοβιδῶν. Ἡ ἀνάμειξις στοιχείων συγκρουομένων χρονικῶς δύναται νὰ  
ἐξηγηθῆ μὲ τὴν ὑπόθεσιν ἀγγειογράφου προερχομένου ἐκ μικροῦ καλλιτεχνικοῦ κέν-  
τρου, ὅπου δικαιολογεῖται μία τοιαύτη καθυστέρησις καὶ ἡ προσπάθειά του νὰ  
προσαρμοσθῆ πρὸς τὰς νέας τάσεις καὶ νὰ πρωτοπορήσῃ. Ὁ συνδυασμὸς χαρακτη-  
ριστικῶν μὴ ἀττικῶν μὲ ἀττικά ἔχει τὸν αὐτὸν λόγον, ὁμοῦ μετὰ τῆς δυσκολίας τοῦ

καλλιτέχνου νὰ ἐγκαταλείψῃ ἀμέσως τὸν παλαιὸν ἑαυτὸν του. Ὅλα αὐτὰ εὐρίσκουσι μίαν ἐξηγήσιν συνδεόμενα μὲ ὅσα γνωρίζομεν περὶ τοῦ Πολυγνώτου. Ἀκόμη καὶ ἡ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποίαν πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὅτι εὐρίσκεται εἰς Ἀθήνας, ἡ ἐποχὴ τῶν πρώτων του βημάτων εἰς τὸν καλλιτεχνικὸν οὐρανὸν τῆς Ἀττικῆς, συμπίπτει μὲ τὴν ἐποχὴν τῆς παραστάσεως τοῦ κρατῆρός μας<sup>1</sup>. Ἡ σύνδεσις μιᾶς αγγειογραφίας πρὸς ἓν μέγα ὄνομα ὡς τὸ τοῦ Πολυγνώτου γνωρίζω ὅτι παρουσιάζει καὶ δυσκολίας, εἶναι ὅμως ὁ μόνος δρόμος, ὁ ὁποῖος δύναται νὰ μᾶς ἐξηγήσῃ τὴν μοναδικότητα<sup>2</sup> τῆς παραστάσεως αὐτῆς καὶ νὰ μᾶς βοηθήσῃ εἰς τὴν λύσιν τῶν προβλημάτων ὅσα προκύπτουν ἐξ αὐτῆς. Ἀκόμη καὶ ἡ περίπτωσις τῆς σχέσεως τῆς παραστάσεως μὲ τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα τῆς Ὀλυμπίας μακρὰν ἀπὸ τοῦ νὰ ἀντιτίθεται ἐνισχύει τὴν ὑπόθεσιν αὐτήν. Δὲν θέλω ἐν οὐδεμιᾷ περιπτώσει νὰ παραγνωρίσω ἢ ὑποτιμήσω τὰς δυσκολίας, αἱ ὁποῖαι ὀφείλουσι νὰ ἀντιμετωπισθῶσι διὰ τῆς ὑποθέσεως, ἀλλ' εἶναι ἀνάγκη νὰ εὐρεθῆ τρόπος ὥστε νὰ ἀρθῆ τὸ ἀδιέξοδον εἰς τὸ ὁποῖον εὐρίσκεται σήμερον ἡ ἔρευνα ὡς πρὸς τὰ προβλήματα τῆς παραστάσεως τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου καὶ τῆς εἰδικῆς θέσεώς του, ὡς ἀφετηρίας μιᾶς νέας ἐποχῆς εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς αγγειογραφίας. Καὶ προχείρως ἀκόμη θὰ παρατηρήσῃ κανεὶς ὅτι εἰς τὴν παράστασιν τοῦ ἀγγείου δὲν ἔχομεν τὰ τόσον συνήθη εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πολυγνώτου ἢ καλύτερον εἰς τὰς εἰκόνας του<sup>3</sup> ὀνόματα τῶν προσώπων. Μάλιστα τὸ γεγονός αὐτὸ τῆς παραλείψεως τῶν ὀνομάτων ὀδηγεῖ τὸν PFUHL<sup>4</sup> εἰς τὴν παρατήρησιν, ὅτι ἡ παράστασις τοῦ κρατῆρός μας παρουσιάζεται περισσότερο ἐξειλιγμένη καὶ αὐτοῦ τοῦ Πολυγνώτου. Τοῦτο ὅμως ἐξηγεῖται ἀπὸ τὴν πεποίθησιν τοῦ καλλιτέχνου, ὅτι αἱ μορφαὶ λόγῳ τῆς συνθέσεώς των καὶ τῆς μεταφορᾶς των ἀπὸ τοῦ ἔπους ἦτο εὐκόλον νὰ ἀναγνωρισθῶσι. Καὶ ἐκ μιᾶς ἄλλης πλευρᾶς ἐνισχύεται ἡ ὑπόθεσις ὅτι ἔχομεν εἰς τὴν αγγειογραφίαν τοῦ κρατῆρος τὸν ἴδιον τὸν Πολύγνωτον. Τοῦτο εἶναι ἡ ἕμμεσος μαρτυρία, ἡ ὁποία ἐξάγεται ἀπὸ τὴν ὑπαρξιν μιᾶς σειρᾶς αγγειογραφῶν μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Πολυγνώτου<sup>5</sup>, αἱ ὁποῖαι ἀσφαλῶς δὲν ἀνήκουν εἰς τὸν μέγαν Πολύγνωτον. Διακρίνονται δὲ σαφῶς τέσσαρες<sup>6</sup> διαφορετικοὶ αγγειογράφοι ὑπογράφωντες μὲ τὸ ὄνομα αὐτὸ

1 Κατὰ τὸν ROBERT, Marathonschlacht, σ. 69 ἡ δραστηριότης τοῦ Πολυγνώτου κανονίζεται ὡς ἑξῆς: Περὶ τὸ 478 ἡ ἐργασία του εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀθηνᾶς Ἀρειᾶς εἰς Πλαταιάς, περὶ τὸ 474 εἰς τὸ Θησεῖον καὶ ἴσως εἰς τὸ Ἀνάκειον εἰς Ἀθήνας, περὶ τὸ 460 εἰς τὴν Ποικίλην Στοάν, μετὰ τὸ 458 καὶ πρὸ τοῦ 447 εἰς τὴν Λέσχην τῶν Δελφῶν. Ὁ MILCHHÖFFER, JdI 9, 1894, σ. 75 ἑξ., διαπιστώνει ἐπίδρασιν τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν ἀττικὴν αγγειογραφίαν ἀπὸ τοῦ 470-460, αὐτὸ δὲ δέχεται ὡς ὀρθὸν καὶ ὁ ROBERT. Πρὸς καὶ BRUNN, Geschichte der Griechischen Künstler II<sup>2</sup>, σ. 11-32. RUMPF, MuZ, σ. 92 καὶ FURTWÄNGLER, Sammlung Saboureff Vaseneinl., σ. 5.

2 Περὶ τῆς μοναδικότητος τῆς παραστάσεως πβλ., ἐκτὸς τοῦ ἐνθουσιασμοῦ τοῦ HAUSER ἐν FURTWÄNGLER-REICHHOLD, Griechische Vasenmalerei II, 244 ἑξ., LOWY, Polygnot, σ. 16 ἑξ. M. HEINEMANN, Land-schäftliche Elemente in der griechischen Kunst

bis Polygnot, σ. 99 ἑξ. PFUHL, Malerei und Zeichnung II, σ. 528.

3 Τὸ θέμα τοῦ ἀν τὰ ἔργα τοῦ Πολυγνώτου ἦσαν πίνακες ἢ τοιχογραφίαι δὲν δέχεται μίαν ἐνιαίαν ἀπάντησιν δι' ὅλας τὰς περιπτώσεις. Πρὸς καὶ BRUNN, Gesch. Gr. Künstler, σ. 12, RUMPF, Malerei und Zeichnung, σ. 32. Ἡ συζήτησις ἐπὶ τοῦ θέματος αὐτοῦ πρέπει νὰ συνεχισθῆ.

4 PFUHL, Malerei und Zeichnung II, 524 ἑξ.

5 Πρὸς καὶ LIPPOLD, Antike Gemäldekopien, σ. 11 ἑξ. JONKES, The Kimonian Dekadrachms, 132 ἑξ. BEAZLEY, Attische Vasenmalers des rotfigurigen Stils, σ. 391 καὶ Attic Red-figured Vases Painters, σ. 677. PFUHL, Malerei und Zeichnung, II, σ. 542-543 σ. 106. ἑ. RUMPF, Malerei und Zeichnung, σ. 106 ἑξ. ALFIERI-ARIAS, Spina, σ. 43.

6 RUMPF, Malerei und Zeichnung, σ. 102.

«Πολύγνωτος ἔγραψεν» καὶ εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ εἷς ἐξ αὐτῶν, ὁ ὁποῖος εὐρίσκεται ὑπὸ τὴν ἐπήρειαν τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν<sup>1</sup>, εἶναι πιθανώτατα μαθητὴς του καὶ ἀκολουθεῖ μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά του. Περισσότερον ἴσως ἐνδιαφέρον ἔχει τὸ γεγονός ὅτι οἱ τέσσαρες ἀγγειογράφοι, οἱ ὁποῖοι ὑπογράφουν μὲ τὸ ὄνομα Πολύγνωτος, ἀνήκουν εἰς τὴν περίοδον 460-420, εἶναι δηλαδὴ σχεδὸν σύγχρονοι τοῦ



Εἰκ. 30. Γιγαντομαχία ἐπὶ καλυκοειδοῦς κρατῆρος τῆς Φερράρας ἐνὸς ἀγγειογράφου τοῦ Πολυγνώτου.

Εἰς τὸν καλυκοειδῆ κρατῆρα τῆς Ferrara<sup>2</sup> μὲ παράστασιν γιγαντομαχίας (εἰκ. 30) διακρίνονται καὶ ἡμιάνοικτα στόματα διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῆς ἐκφράσεως κατὰ σαφῆ μίμησιν ὁμοίων στοιχείων ἐκ τῆς παραστάσεως τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου. Ὁ ἀγγειογράφος οὗτος, ὁ ὁποῖος εὐρίσκεται πλησίον τοῦ λεγομένου ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέως<sup>3</sup> ἐργάζεται ἀκόμη εἰς θέματα ἀνάλογα πρὸς τὰ τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν, ἀλλὰ τὸ ὄνομα Πολύγνωτος τὸ χρησιμοποιοῦν καὶ ὁ λεγόμενος ζωγράφος Lewis, τοῦ ὁποῖου δύο ἀγγεῖα φέρουν τὴν ὑπογραφὴν Πολύγνωτος<sup>4</sup>, ὡς καὶ ὁ λεγόμενος ζωγράφος

μεγάλου Πολυγνώτου. Ἀπὸ τῆς ἐπόψεως αὐτῆς καὶ ὅταν ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι καὶ τεχνολογικῶς εὐρίσκονται πλησίον τῶν ὄσων γνωρίζομεν περὶ τοῦ Θασίου, προκύπτουν ἐνδιαφέροντα συμπεράσματα. Μερικὰ τῶν ἔργων τῶν τεσσάρων αὐτῶν Πολυγνώτων εἶναι τόσον σαφεῖς προσπάθειαι παρακολουθήσεως τῶν κατακτήσεων τοῦ Θασίου Πολυγνώτου, ὥστε δὲν εἶναι δυνατόν τοῦτο νὰ θεωρηθῇ τυχαῖον.

Ὁ σημαντικώτερος τούτων ὁ ὁποῖος, ὡς ἐλέχθη, θεωρεῖται ὡς μαθητὴς τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν, δηλαδὴ καὶ τῆς παραστάσεώς μας, μιμεῖται ἀκόμη καὶ τὴν σύνθεσιν καὶ τὴν προσπάθειαν ἀποδόσεως τῆς ἐκφράσεως, τὴν ὁποίαν ἔχει ἡ παράστασις τοῦ Λούβρου.

1 RUMPF, ἔ.ἀ. σ. 107.

2 ALFIERI - ARIAS, Spina, πίν. 69 καὶ σ. 49 ἔξ. πρὸς καὶ P. E. ARIAS, Arte Antica e Moderna I, 1958, σ. 3-10.

3 RUMPF, Malerei, σ. 105.

4 H. R. W. SMITH, Der Lewis-Maler (BEAZLEY - JACOBSTAHN 13). BEAZLEY, Attic Red-figured Painters, σ. 516 ἔξ. RUMPF, Malerei, σ. 102 καὶ 104.

τῆς Ναυσικᾶς<sup>1</sup>, ὁ ὁποῖος ἐπίσης χρησιμοποιεῖ τὸ ὄνομα τοῦ Πολυγνώτου ὡς ὑπογραφήν. Τοῦτο ἀποδεικνύει ὅτι ἡ χρησιμοποίησις τοῦ ὀνόματος δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχη σχέσιν μὲ τὸν μέγαν Πολύγνωτον, ἀλλὰ καὶ ὅτι δὲν εἶναι πιθανὸν νὰ ὑπάρχουν τὴν ἰδίαν περίπου περίοδον τέσσαρες αγγειογράφοι μὲ τὸ αὐτὸ ὄνομα εἰς τὴν Ἄττικὴν. Τὸ ὄνομα ἄλλωστε Πολύγνωτος δὲν εἶναι καθόλου σύνηθες εἰς τὴν Ἄττικὴν καὶ ἐπομένως ἡ χρησιμοποίησις τοῦ ὀνόματος ἀποδεικνύει δύο πράγματα. Τὴν πιθανότητα αἱ παραστάσεις τῶν αγγείων αὐτῶν, τὰ ὅποια φέρουν τὴν ὑπογραφήν Πολύγνωτος καὶ ἀνήκουν εἰς διαφόρους αγγειογράφους, νὰ ἀνήκουν εἰς μαθητὰς τοῦ Πολυγνώτου καὶ τὸ ὄνομά του νὰ εἶναι ἀπλῶς τὸ ὄνομα τοῦ ἐργαστηρίου. Ἡ ἀκόμη τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ ὀνόματος τοῦ μεγάλου Θασίου ὑπὸ διαφόρων αγγειογράφων διὰ καθαρῶς ἐμπορικῶν λόγους καὶ εἰς παραστάσεις αγγείων προοριζομένων πρὸς ἐξαγωγήν. Τὸ ὄνομα τοῦ μεγάλου Πολυγνώτου ἦτο τόσο γνωστὸν κυρίως ἐκ τῶν μεγάλων του ἔργων εἰς τὰ διάφορα ἱερά, ὥστε ἀσφαλῶς θὰ ἀπετέλει ἐγγύησιν τῆς καλῆς τοποθετήσεως τῶν προϊόντων, τὰ ὅποια ἔφερον τὸ ὄνομά του. Δὲν ὑπάρχει ἄλλη ἀπλουστερα ἐξήγησις τῆς προτιμήσεως τοῦ ὀνόματος αὐτοῦ ὑπὸ διαφόρων τεχνιτῶν τῆς ἐποχῆς, εἰς τὴν ὁποίαν πιθανώτατα ἔζη καὶ ὁ ἴδιος. Ἐκτὸς τούτου πιθανὸν εἶναι ἀκόμη ὅτι εἰς τὸ ὄνομα Πολύγνωτος θὰ ἔφερε τοὺς αγγειογράφους καὶ ἡ ἀπόδοσις Πολυγνωτείων θεμάτων ἢ τρόπων, νὰ ἦτο δηλαδὴ ἡ ὑπογραφή στοιχεῖον τοῦ ὅτι ἡ παράστασις ἀντεγράφη ἢ κατάγεται ἀπὸ προτύπων Πολυγνωτείων, νὰ ἐθεωροῦντο αἱ αγγειογραφίαι ὡς εἶδος ἀναπαραστάσεων διὰ τὸ εὐρὸ κοινόν. Ταῦτα ὅμως πάντα δίδουν καὶ τὴν ἔνδειξιν ὅτι ἡ χρησιμοποίησις τοῦ ὀνόματος τοῦ Πολυγνώτου ὑπὸ συγχρόνων του αγγειογράφων δὲν θὰ ἦτο δυνατὴ ἂν δὲν ὑπῆρχον καὶ τοῦ ἰδίου τοῦ μεγάλου Θασίου αγγειογραφίαι. Τὴν ὑπόθεσιν αὐτήν, ἡ ὁποία δυνατὸν νὰ φαίνεται τολμηρά, τὴν ἐπιβάλλουν αὐτὰ τὰ πράγματα. Ἀκόμη καὶ ἂν δὲν δεχθῶμεν, ὅτι ἡ αγγειογραφία τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου μὲ τὸ επεισόδιον τῆς Νεκυίας ἀνήκει εἰς τὸν Πολύγνωτον, καὶ πάλιν εἴμεθα ὑποχρεωμένοι καὶ ἐκ τῆς ὑπὸ ἄλλων χρησιμοποιήσεως τοῦ ὀνόματος του νὰ δεχθῶμεν ὅτι ἐξωγράφησε καὶ ἀγγεῖα. Τὸ γεγονός μάλιστα ὅτι ἡ δευτέρα πλευρὰ τοῦ κρατῆρος ἀνήκει εἰς ἄλλον αγγειογράφον, τὸν ζωγράφον τῶν Νιοβιδῶν, ἐνῶ ἡ κυρία, κατὰ τὴν ὀρθοτάτην παρατήρησιν τοῦ BUSCHOR<sup>2</sup>, ἐξέρχεται τῶν ὀρίων του, μᾶς ἐνθυμίζει ἀκόμη μίαν εἴδησιν τῶν ἀρχαίων πηγῶν περὶ τοῦ Πολυγνώτου, ὅτι δηλαδὴ οὗτος εἰργάζετο πάντοτε μετὰ βοηθῶν εἰς τὰ μεγάλα του ἔργα, γνωρίζομεν μάλιστα ὅτι εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Ἀρείας εἰς Πλαταιὰς Ἰβηθός του ἦτο ὁ Ὀνασίας (ΠΑΥΣ. ΙΧ 4, 1 καὶ ΙΧ 5, 10)<sup>3</sup>, εἰς τὸ Ἀνάκειον τῶν Ἀθηνῶν εἰργάσθη μὲ τὸν Μίκωνα, εἰς τὴν Ποικίλῃν Στοᾶν μὲ τὸν Πάναινον<sup>4</sup>. Μήπως χαρακτηριστικὸν τοῦ γεγονότος αὐτοῦ ἔχομεν καὶ εἰς τὴν ἀναγνώρισιν ἑνὸς δευτέρου αγγειογράφου εἰς τὸν κρατῆρα τοῦ Λούβρου, ὁ ὁποῖος ἐξωγράφησε τὸν φόνον τῶν Νιοβιδῶν, εἰς τὴν δευτερεύουσαν ὄψιν καὶ ἐδῶ ἔχομεν

1 BEAZLEY, Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils, σ. 252 καὶ 475. BEAZLEY, Attic Red-figured Painters, σ. 384 καὶ 959. RUMPF, Malerei, σ. 102

2 BUSCHOR παρὰ FURTWÄNGLER · REICHOLD,

Griechische Vasenmalerei III, σ. 197.

3 OVERBECK, Die antiken Schriftquellen, 1959, BRUNN, Gesch. Gr. Künstler II, σ. 18.

4 BRUNN, ἔ.ἀ. σ. 14 ἐξ. 16. RUMPF, Malerei, σ. 92.

ένα τῶν βοηθῶν του ἢ μαθητὴν, εἰς τὸν ὁποῖον ἐγκατελείφθη ἡ ἐκτέλεσις τῆς ἐργασίας τῆς πλευρᾶς αὐτῆς, ὁ ὁποῖος μάλιστα ἦτο νεώτερος καὶ Ἀθηναῖος, ἀλλ' ἀσημότερος τοῦ Πολυγνώτου; Ὅτι ἦτο νεώτερος ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν ἐγκατάλειψιν τῆς ἀκινήσιας καὶ τῶν ἀρχαϊστικῶν στοιχείων, ὅπως τοῦ χωρισμοῦ τῆς κοιλίας.

Ὁ ἀγγειογράφος τῆς δευτερευούσης πλευρᾶς τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου μιμεῖται καὶ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ φόνου τῶν Νιοβιδῶν καὶ εἰς τὰς ἄλλας του παραστάσεις τὸν μέγαν του διδάσκαλον. Ἐδῶ χρησιμοποιοεῖ τὰς λεπτὰς γραμμὰς διὰ τὴν δῆλωσιν τοῦ χώρου, τὰ διάφορα ἐπίπεδα τοποθετήσεως τῶν μορφῶν, ἀκόμη καὶ θέματα Πολυγνώτεια, ὡς καλὸς μαθητὴς του, ἀλλὰ δὲν ἔχει τὴν πνοὴν τοῦ διδασκάλου του. Δὲν ἐπιτυγχάνει νὰ πλησιάσῃ τὸ μεγαλεῖον τῶν συνθέσεών του οὔτε κἂν τῆς ἀγγειογραφίας του, οὔτε ἔχει τὴν δύναμιν τῆς ψυχογραφίσεως τῶν προσώπων του. Ἐνῶ ἕκαστον ἔργον τοῦ Πολυγνώτου, ἀκόμη καὶ εἰς τὴν ἀγγειογραφίαν τὴν ὁποίαν τοῦ ἀποδίδομεν, ὅπως καὶ εἰς τὰ ἔργα τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς, εἶναι πάντοτε καὶ μία ἐπιτυχία, δὲν δύναται νὰ λεχθῆ τὸ αὐτὸ καὶ διὰ τὸν μαθητὴν του. Ὁ Πολύγνωτος ἐπιχειρεῖ, εἰς τὴν προσπάθειαν ὑπερβάσεως τοῦ ἀρχαϊσμοῦ ἀπὸ τοῦ ὁποῖου κατάγεται, νὰ θέσῃ εἰς τὴν θέσιν τοῦ γενικοῦ, τοῦ διαρκοῦς, ὅπερ κατὰ τινὰ τρόπον εἶναι καὶ ἀφηρημένον, τὸ ἀτομικόν, τὸ περιορισμένον, τὸ τυχαῖον. Συνδυάζει τὸν ἥρωικόν-ἠθικὸν χαρακτῆρα πρὸς τὸν ἀτομικόν-προσωπικόν, εἰς τὴν θέσιν τοῦ ἰδεατοῦ κενοῦ χώρου, τὸ συγκεκριμένον καὶ συνδεδεμένον πρὸς τὸν χρόνον.

Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν δὲν φοβεῖται τὸ ταπεινὸν ἢ τὸ ἄσχημον, διότι δέχεται ὅτι καὶ τοῦτο εἶναι ἀνθρώπινον, καὶ εἰς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴν τείνει καὶ ἡ προσπάθειά του ἀποδόσεως τῶν αἰσθημάτων. Ἡ παραδοχὴ τῆς ὑποθέσεως τοῦ μεγάλου Πολυγνώτου ὡς ἀγγειογράφου τῆς παραστάσεως τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσωμεν περαιτέρω εἰς τὸ θέμα τῆς σχέσεως τῆς παραστάσεώς μας μετὰ τὸ ἀνατολικὸν αἰετώμα τῆς Ὀλυμπίας. Ἄν γίνῃ γενικῶς δεκτὴ ἡ παρατήρησις ὅτι εἰς τὰ ἔργα τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος, ἐκτὸς τῶν ἐπὶ μέρους θεμάτων, ἔχομεν ἰωνικὴν ἐπίδρασιν ἀκόμη καὶ εἰς τὴν πλαστικὴν μόρφωσιν τῶν ἔργων<sup>1</sup> τότε εἶναι προφανὴς ἡ συγγένεια τῶν δύο ἔργων καὶ ἀπὸ τῆς πλευρᾶς αὐτῆς. Ὁ LANGLOTZ ὑποστηρίζει μὲ βαθεῖαν γνώσιν<sup>2</sup>, ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχει τὰς ρίζας του εἰς τὴν πλαστικὴν σχολὴν τοῦ Ἄργους, πρέπει νὰ εἶναι Ἴων. Ἐπεξηγεῖ ὅτι ὁ Ἴων μαθητὴς, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι δέχεται τὴν πλαστικὴν διάθρῳσιν τῶν μορφῶν ἑνὸς ἀργεῖου διδασκάλου του, εἰς τὸν ρυθμὸν καὶ τὴν ἐσωτερικὴν κίνησιν ἀκολουθεῖ ἀσφαλῶς ἰωνικὰ πρότυπα. Τοιοῦτοτρόπως, παρὰ τὴν καθαρῶς ἐπιφανειακὴν τεκτονικὴν ὀργάνωσιν τῶν μορφῶν, τὰ πλουτίζει μὲ τὴν τάσιν τῆς διασπάσεως τῶν ἀξόνων των καὶ δίδει εἰς αὐτὰ μίαν ἐσωτερικὴν ἔντασιν, ἣτις εἶναι καθαρῶς ἰωνικὸν χαρακτηριστικόν.

Παρὰ τὸ γεγονὸς, ὅτι δὲν πρόκειται νὰ συζητηθοῦν ἐδῶ τὰ θέματα τῶν γλυπτῶν τῆς Ὀλυμπίας, τὰ περισσότερα τῶν ὁποίων δὲν ἔχουν ἀκόμη εὔρει ὀριστικὴν

<sup>1</sup> E. LANGLOTZ, Die Herkunft des Olympiameisters JdI 49, 1934, σ. 36· πρβλ. καὶ LIPPOLD,

Plastik, σ. 119 καὶ 122.

<sup>2</sup> E. LANGLOTZ, ἔ.ἀ. σ. 49 ἔξ.

λύσιν<sup>1</sup>, ἢ ἀναγνώρισις ἰωνικῶν στοιχείων ἀκριβῶς εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα εἶναι ἐνδιαφέρουσα. Ἀποδεικνύει ὅτι πιθανώτατα ὑπάρχει στενοτέρα ἀπὸ ὅσον θὰ ἐπιστεύομεν ἀρχικῶς σχέσις μεταξὺ τῶν δύο ἔργων. Διότι Ἴων εἶναι καὶ ὁ Θάσιος Πολύγνωτος καὶ ἐπομένως γνωστὸς μετὰ τὸν Ἴωνα δημιουργὸν τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος. Τὰ τόσα κοινὰ στοιχεῖα μεταξὺ τῶν δύο παραστάσεων — ἀκόμη καὶ ἡ ἀπόπειρα μορφοποιήσεως μιᾶς σκηνῆς με ἐσωτερικὴν ἔντασιν καὶ συμπευκνωμένην δραματικὴν ἀτμόσφαιραν εἶναι κοινὴ — μᾶς ἐπιτρέπει νὰ θέσωμεν τὸ ἐρώτημα, μήπως ὀπισθεν καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος ὑπάρχει, ἂν μὴ ὁ Πολύγνωτος, τοῦλάχιστον ἡ σκιά του, μήπως εἰς τὴν πραγματικότητα ὁ πλάστης τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τῆς Ὀλυμπίας μεταφέρει εἰς τὸ μάρμαρον μίαν σκηνήν, τὴν ὁποίαν συνέθεσε πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτὸν ὁ Πολύγνωτος. Αὐτὸ θὰ ἀπετέλει καὶ μίαν ἐρμηνεῖαν τοῦ ζωγραφικοῦ χαρακτῆρος τῆς συνθέσεως τοῦ ἀετώματος καὶ τοῦ ἐντόνου διακοσμητικοῦ χαρακτῆρος αὐτῆς. Ὅτι δὲν ἔχομεν μίαν τυχαίαν σχέσιν μεταξὺ τῆς συνθέσεως τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος καὶ τῆς παραστάσεως τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου τὸ ἀποδεικνύει καὶ ἡ εὐκολία, μετὰ τὴν ὁποίαν ἡ εἰκὼν τοῦ κρατῆρος δύναται νὰ δώσῃ τὴν σύνθεσιν τοῦ ἀετώματος<sup>2</sup>. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι μία ὁλόκληρος σειρὰ ἀγγειογραφικῶν παραστάσεων εὐρίσκεται εἰς σχέσιν μετὰ θέματα τῶν γλυπτῶν τῆς Ὀλυμπίας<sup>3</sup> οὐδαμοῦ ὑπάρχει τοιαύτη ἀντιστοιχία, ὡς μεταξὺ ἀνατολικοῦ ἀετώματος καὶ παραστάσεως τοῦ Λούβρου. Ὅπως καὶ τὸ ἀέτωμα ἔχει δημιουργηθῆ ἐξ ὑπαρχῆς ὡς σύνθεσις διὰ τὸν χρόνον, τὸν ὁποῖον κατέχει, τοιοῦτοτρόπως καὶ ἡ παράστασις. Ἡ σύμπραξις τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν Ὀλυμπίαν, χωρὶς νὰ μαρτυρῆται σαφῶς, δὲν ἀποκλείεται ἐξ ὅσων γνωρίζομεν ἐξ ἄλλων περιπτώσεων. Ὁ Φειδίας εἶναι γνωστὸν ὅτι ἐχρησιμοποίησε τὸν ἀδελφόν του Πάναινον εἰς τὴν Ὀλυμπίαν (ΠΛΑΥΣ. V 11, 5-6· πρὸς. ΘΟΥΚ. I 121), ὅτι εἰργάζετο εἰς τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς<sup>4</sup>. Διὰ τὴν ἀντίληψιν τῶν ἀρχαίων εἰς τὴν περίπτωσιν μεγάλων συνθέσεων αὐτὸ ἦτο ὁ κανὼν καὶ τοῦτο ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν ἀνάγκην τοῦ χρωματισμοῦ τῶν ἀγαλμάτων καὶ ἀρχιτεκτονικῶν τμημάτων τοῦ ναοῦ.

Μία συνεργασία ὅμως τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν σύνθεσιν τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τῆς Ὀλυμπίας ἢ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν σχεδίων ἐξηγεῖ πολλὰ ἀκόμη ἀνεξήγητα εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτήν, ἀλλ' ἴσως δὲν εἶναι σκόπιμον νὰ εἰσέλθωμεν. Ἄν ἐπανέλθωμεν εἰς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου θὰ ἀναγνωρίσωμεν, ὅτι τὸ ἔργον τοῦ Πολυγνώτου ὡς ἀγγειογράφου προηγεῖται τῆς εἰκόνης τῆς Νεκυίας τῆς Λέσχης τῶν Δελφῶν. Διότι εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ Νέκυια τῆς Λέσχης τῶν Κνιδίων εἰς Δελφοὺς ἦτο ἐκ τῶν τελευταίων τοῦ ἔργων<sup>5</sup> καὶ ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἂν αἱ πληρο-

1 Πρὸς. L. CURTIUS, JdI 59/50, 1944-1945, σ. 38 ἐξ. SCHEFFOLD, JdI 52, 1937, σ. 67 ἐξ. καὶ Museum Helveticum 3, σ. 92 ἐξ. BULLER, JdI 54, 1939, σ. 137 ἐξ. SCHWEITZER, JdI 43, 1928, σ. 230 ἐξ. RODENWALDT, JdI 41, 1926, σ. 205 ἐξ. μετὰ παλαιότεραν βιβλιογραφίαν. BUSCHOR, AM 51, σ. 163 ἐξ. LIPPOLD, Plastik, σ. 119 μετὰ βιβλιογραφίαν.

2 Τὴν ἀπόπειραν ἀπὸ τὰς μορφὰς τοῦ κρατῆρος συνθέσεως τοῦ ἀετώματος ἐπεχείρησε καὶ ὁ HAUSER

ἐν FURTWÄNGLER-REICHHOLD II, σ. 312 εἰκ. 104.

3 HAUSER ἐν FURTWÄNGLER-REICHHOLD II, σ. 311. RUMPF, Malerei, σ. 94.

4 BRUNN, Geschichte d. Gr. Künstler II, 33. LIPPOLD, Plastik, σ. 143.

5 Κατὰ τὸν ROBERT, Marathonschlacht, σ. 63 μετὰ τὸ 458 καὶ πρὸ τοῦ 447. BRUNN, Geschichte Gr. Künstler II, σ. 13. RUMPF, Malerei, σ. 93· πρὸς. καὶ PFUHL, MuZ II, 673.

φορῖαι μας εἶναι ἀκριβεῖς, ἔχει ἐκτελεσθῆ πολὺ μετὰ τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος. Οὕτω ἢ παραστάσις τοῦ κρατῆρος, θεωρουμένη παλαιότερα τῆς εἰκόνος τῆς Νεκυίας ἀλλ' ἐπίσης ἔργον τοῦ Πολυγνώτου, ἐξηγεῖ ἀβιάστως τὰ διάφορα κοινὰ στοιχεῖα τῶν δύο εἰκόνων. Διότι ἐκτὸς ὅσων θεμάτων κοινῶν εἶδομεν εἰς τὴν Νέκυϊαν τῶν Δελφῶν καὶ τὸ ἐπεισόδιον τῆς Νεκυίας εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Λούβρου, ὑπάρχουν ἀκόμη μερικά, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ μνημονευθοῦν. Οὕτω ἢ περίπτωσις τῆς στηριξέως τῶν ποδῶν τοῦ Ἑκτορος καὶ τοῦ Σαρπηδόνοσ ἀπαντᾷ πάλιν, κατὰ τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ (X 31, 3): *τῇ Καλλιστοῖ δὲ ἀντὶ μὲν στρωμνῆς ἐστὶν αὐτῇ δέρμα ἄρκτου, τοὺς δὲ πόδας δὲ ἐν τοῖς Νομίαις γόνασιν ἔχει κειμένους*, εἰς Πολυγνώτειον ἔργον.

Εἰς τὸν Πολύγνωτον ἐπίσης εὐρίσκεται (ΠΑΥΣ. X 29, 9) τὸ θέμα τῶν δύο δοράτων, τὰ ὁποῖα κρατεῖ εἰς τὴν παράστασιν μας ὁ Σαρπηδῶν: *Θησεὺς μὲν τὰ ξίφη τό τε Πειρίθου καὶ τὸ ἑαυτοῦ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχει*, ὅπου ἀντὶ δοράτων εἶναι ξίφη. Τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Πολυγνώτου ὡς ἀγγειογράφου τῆς παραστάσεώς μας ἐνισχύει καὶ ἡ συμπάθεια τρόπον τινὰ τοῦ Θασίου εἰς θέματα, εἰς τὰ ὁποῖα εἰκονίζεται καὶ ὁ Ὀδυσσεύς. Οὕτω εἰς τὴν Ἰλίου Πέρσιν μὲ τὴν κρίσιν τοῦ Αἴαντος εἰς τὴν Ποικίλῃν<sup>1</sup>. Εἰς τὴν πινακοθήκην μόνον εἰς μίαν ἀπὸ τὰς ἑξ εἰκόνας του δὲν ἐμφανίζεται ὁ Ὀδυσσεύς, εἰς Πλαταιᾶς εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀθηνᾶς Ἀρείας ἐξωγράφησε τὸν ἀγῶνα τοῦ Ὀδυσσεύος κατὰ τῶν μνηστήρων<sup>2</sup>. Ἐπίσης εἰς τὰς εἰκόνας του τῶν Δελφῶν ὁ Ὀδυσσεὺς ἔχει πρωταρχικὴν θέσιν<sup>3</sup>. Εἰς ὅλας τὰς περιπτώσεις εἶναι σαφὲς ὅτι προβάλλεται καὶ διὰ τῆς παραστάσεως τοῦ κρατῆρος. Ὁ Πολύγνωτος εἰκόνιζεν ὄχι παραστάσεις δράσεως ἀλλ' ἐσωτερικῆς καταστάσεως. Ἀκόμη καὶ διὰ τὴν μνηστηροφονίαν τῶν Πλαταιῶν δὲν δίδεται ἡ στιγμή τοῦ φόνου ἀλλὰ *Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένους*, ἡ στιγμή τῆς μετὰ τὸν φόνον ἠρέμου ἐντάσεως. Ὅσον διὰ τὸν ἰσχυρισμὸν τοῦ WEICKERT<sup>4</sup> ὅτι ὁ Πολύγνωτος δὲν ἀποδίδει «Handlung, Situation oder Stimmung, sondern Symbol» δὲν τεκμηριώνεται οὐδαμοῦ ὥστε νὰ χρειάζεται νὰ συζητηθῆ. Ἀπεναντίας εἶναι τόσον σαφὲς ἐκ τῶν περιγραφῶν ἔργων του, ὅτι ὁ Πολύγνωτος εἶναι ζωγράφος καταστάσεων καὶ ἐσωτερικῆς ἀτμοσφαιρας, ὥστε μόνον ἐκ τῶν προτέρων σχηματισθεῖσαι θεωρεῖαι, ἄσχετοι πρὸς τὰ πράγματα, δύνανται νὰ τὸν θεωρήσουν ὡς συμβολικὸν ζωγράφον. Ὀλίγα ἀκόμη σημεῖα μένει νὰ συζητηθοῦν ὡς πρὸς τὴν παράστασιν τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου. Προηγεῖται τὸ θέμα πιθανῆς ὁμοίας προῖμου εἰκόνος τοῦ Πολυγνώτου εἰς τὴν μεγάλην ζωγραφικὴν, τὴν ὁποίαν εἰς τῶν βοηθῶν του ἢ μαθητῶν μετέφερον εἰς τὸν κρατῆρα. Τὰ ἐναντίον τῆς πιθανότητος ταύτης στοιχεῖα εἶναι αὐτὴ αὕτη ἡ ἐπιτυχία τῆς συνθέσεως ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας τοῦ κρατῆρος. Ἡ προφανῆς ἀλήθεια τῶν μορφῶν, ἡ ἐσωτερικὴ πειθῶ των ἐν

1 BRUNN, *Gesch. Gr. Künstler*, σ. 14 μὲ τὰς πηγὰς.

2 BRUNN, ἔ.δ. σ. 18.

3 Πρὸβλ. καὶ LIPPOID, *Gemäldekopien*, 1951, σ. 13. KÖRTE, *JdI* 31, σ. 258.

4 C. WEICKERT, *Studien zur Kunstgeschichte des 5. Jahrhunderts v. Chr. I, Polygnot, Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin Phil. Hist. Klasse 1947 Nr. 8, 1950,*

σ. 1-28· πρὸβλ. καὶ τὴν ὀξεῖαν ἀλλὰ δικαιολογημένην κριτικὴν τοῦ RUMPF, *Gnomon* 24, 1952, σ. 362-372, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖ ὅτι ὁ Weickert δίδει μίαν βιογραφίαν τοῦ Πολυγνώτου, ὅπου ἐκτὸς τοῦ ὀνόματος τοῦ πατρὸς του καὶ τοῦ ἀδελφοῦ οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἀσφαλὲς καὶ στρέφεται κατὰ τῶν προσπαθειῶν τοῦ Weickert, ὁ ὁποῖος εὐρίσκει τὴν Νέκυϊαν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν μυστηρίων ὡς καὶ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Πολυγνώτου.

συνδυασμῶ με τὴν πραγματικῶς μεγαλοφυᾶ σύνθεσιν καὶ τὸν ἐσωτερικὸν ρυθμὸν ὁ ὁποῖος διέπει τὴν παράστασιν ἀποτελεῖ τὸ μεγαλύτερον ἐμπόδιον διὰ τὴν παραδοχὴν μιᾶς ἀντιγραφῆς ἀπὸ ἄλλου ἔργου. Ἀκόμη καὶ διὰ τὴν περίπτωσιν, κατὰ τὴν ὁποίαν θὰ ἐγνωρίζομεν ἐν παρόμοιον ἔργον τοῦ Πολυγνώτου, θὰ ἦτο δύσκολον νὰ ἐξηγήσωμεν τὴν μεταφορὰν τῶν μορφῶν εἰς τὸν κρατῆρα ὑπὸ ἐνὸς βοήθοῦ κατὰ τὸσον ἐπιτυχῆ τρόπον. Διότι ἡ ἀπόδοσις τῆς ἐσωτερικῆς ὀργανικῆς συνθέσεως, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται κατὰ τρόπον ὥστε αἱ μορφαὶ νὰ ταυτίζωνται μετὰ τὴν ἰδέαν τὴν ὁποίαν ἔχει σχηματίσει, διὰ τὰ πρόσωπα εἰς τὸν χώρον αὐτὸν καὶ τὴν στιγμὴν αὐτήν, ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἀνυπέροβητος. Ἡ καθαρῶς ζωγραφικὴ διάταξις τῶν μορφῶν εἰς τὸν γῶρον, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται διὰ πρώτην φορὰν μετὰ τοιαύτην τελειότητα, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποδοθῆ εἰς ἓνα οἰονδήποτε αγγειογράφον, οὔτε κἂν εἰς τὸν ζωγράφον τῶν Νιοβιδῶν, ὁ ὁποῖος ὕστερεῖ καὶ κατὰ τὴν σύνθεσιν. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς παραστάσεως, ἀκόμη καὶ ἡ συσχέτισις τῶν δύο πλευρῶν ὡς ἐνδεικτικῶν τοῦ χώρου, εἰς τὴν ὁποίαν διαδραματίζεται ἡ σκηνή, ἐπιβάλλουσι τὴν ὑπόθεσιν ὅτι ἡ παράστασις ἔχει δημιουργηθῆ διὰ τὸν κρατῆρα. Ὁ φόνος τῶν Νιοβιδῶν καὶ ἡ ἐνδεικτικὴ προώθησις τῶν πληγωμένων νέων πρὸς τὴν ἑτέραν πλευρὰν, ἡτις ὑποδεικνύει ἐμμέσως ὅτι ἔχομεν εἰς τὴν ἄλλην πλευρὰν τὸν Ἄδην, ἀξιοποιεῖται μόνον εἰς τὴν κυρτὴν ἐπιφάνειαν ἐνὸς αγγείου. Ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς παραστάσεως, ἀκόμη καὶ αἱ ἰδιομορφίαι εἰς τὴν ἀπεικόνισιν τῶν προσώπων<sup>1</sup>, μᾶς φέρουν εἰς τὸν μέγαν Θάσιον.

Ἡ πιθανότης ὅτι ἔχει ἐργασθῆ ὁ Πολύγνωτος ὡς αγγειογράφος δὲν μαρτυρεῖται οὐδαμοῦ, ἀλλὰ δὲν βλέπω διὰ ποῖον λόγον πρέπει νὰ ἀποκλείεται. Δι' οὐδένα ἐκ τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν τῆς ἀρχαιότητος δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείεται ἐν παρόμοιον ἐνδεχόμενον. Εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν καὶ μία ἀκόμη σειρὰ αγγειογραφῶν συνδέεται εὐκόλως οὐχὶ μόνον μετὰ ὠρισμένα ἐργαστήρια ἀλλὰ καὶ μετὰ μεγάλα ὀνόματα γνωστὰ ἐκ τῶν πληροφοριῶν μας περὶ τῶν ἔργων τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς. Δὲν ἀποκλείεται οὕτω εἰς τὸν καλυκοειδῆ κρατῆρα τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>2</sup> (εἰκ. 19) νὰ ἔχωμεν ὄχι ἀπλῶς Μικῶνεια πρότυπα ἀλλὰ τὸν ἴδιον τὸν Μίκωνα καὶ ἡ συσχέτισις του μετὰ τὸ δυτικὸν ἀέτωμα τῆς Ὀλυμπίας<sup>3</sup> νὰ ἔχη οὐσιαστικώτερον λόγον. Πάντως φαίνεται ὅτι δὲν ἔχει ἀντιμετωπισθῆ τὸ πρόβλημα τοῦ ἂν ἔχωμεν ὄχι ἀπλῶς μιμήσεις ἢ ἀντίγραφα τῶν ἔργων τῶν μεγάλων ζωγράφων εἰς τὴν αγγειογραφίαν, ἀλλ' αγγειογραφίας τῶν ἰδίων. Τὴν πιθανότητα ταύτην τὴν ἐνισχύει μία ἀκόμη παρατήρησις. Τὸ γεγονὸς ὅτι μερικὰ ἐκ τῶν αγγείων μετὰ τὰς μᾶλλον ἀξιολόγους παραστάσεις τῆς περιόδου ταύτης εἶναι ἄνευ ἐνδείξεων ὄχι μόνον αγγειογράφου ἀλλὰ καὶ ἐργαστηρίου κεραμοπλαστικῆς. Αὐτὸ δὲν δύναται νὰ θεωρηθῆ ὡς τυχαῖον. Δι' ἔργα δευτέρας ἢ τρίτης κατηγο-

<sup>1</sup> Πρβλ. καὶ PFUHL, Malerei und Zeichnung, σ. 539, ὁ ὁποῖος ἀρνεῖται μερικὰς ἀπὸ τὰς ἀπόψεις τοῦ BEAZLEY καὶ μάλιστα δὲν δέχεται νὰ συνδέσῃ τὰ πρόσωπα τοῦ κρατῆρός μας μετὰ τὰ κατὰ τὴν παρατήρησιν του γλυκάζοντα πρόσωπα τοῦ κρατῆρος τοῦ Ruvo (παρὰ PFUHL, εἰκ. 505).

<sup>2</sup> FURTWÄNGLER-REICHHOLD, Griechische Vasenmalerei, πίν. 118, 119 καὶ II 325. PFUHL, Malerei und

Zeichnung, εἰκ. 506 καὶ 507.

<sup>3</sup> HAUSER ἐν FURT.-REICHEN, II, σ. 304-335. PFUHL, Malerei und Zeichnung II, σ. 641. Ὅτι ἡ εἰς τὰ Μικῶνεια ἔργα ἀντικατάστασις εἰς τὰς ἀμαξονομαχίας τοῦ Ἡρακλέους διὰ τοῦ Θησέως ἔχει σχέσηιν μετὰ τὴν ἀφύπνισιν τοῦ ἀθηναϊκοῦ ἐθνικισμοῦ εἶναι σαφές· πρβλ. ἐπ' αὐτοῦ καὶ E. BIELEFELD, Von griechischen Malerei, Hallische Monographien 13, 1949, σ. 7.



ρίας και δι' ἔργα κοινὰ δὲν θὰ εἶχε σημασίαν μία τοιαύτη παράλειψις. Εἰς ἔργα ὅμως τῆς ποιότητος τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου θὰ ἦτο τιμὴ νὰ θέσῃ οἰοσδῆποτε ἀγγειογράφος ἢ κεραμεικὸν ἐργαστήριον τὰ στοιχεῖά του, ἐκτὸς τῶν ἀγγειογράφων, οἱ ὁποῖοι δὲν ἦσαν οὐσιαστικῶς ἀγγειογράφοι, ὡς ὁ Πολύγνωτος, ὁ Μίκων ἢ ὁ Πάναινος, διὰ τοὺς ὁποίους ἡ ὑπογραφή εἰς ἓν ἀγγεῖον δὲν εἶχεν ἰδιαιτέρον νόημα. Οἱ μεγάλοι αὐτοὶ ζωγράφοι δὲν θὰ ἐνδιεφέροντο νὰ γίνουν γνωστοὶ διὰ τῶν ἀγγειογραφῶν των. Πιθανώτατα νὰ ἐθεώρουν μερικὰς ἀπὸ τὰς ἐπὶ ἀγγείων παραστάσεις των ὡς δείγματα τῶν δυνατοτήτων των. Θὰ ἠδύνατο νὰ τὰ ἀποστείλουν ἐκτὸς τοῦ τόπου τῆς δράσεώς των διὰ νὰ δείξουν ποῖος ὁ τρόπος ἐργασίας των, τί ἠδύνατο νὰ ἐπιτύχουν, πιθανὸν νὰ ἦσαν ἓν εἶδος φωτογραφίας τῶν ἔργων των καὶ τῶν ἱκανότητων των.

Διὰ πολλοὺς λόγους δὲν εἶναι νοητὸν νὰ δεχθῶμεν ὅτι οἱ μεγάλοι ζωγράφοι δὲν εἰργάσθησαν καὶ εἰς τὰ ταπεινὰ ἀγγειογραφικὰ ἐργαστήρια, ἔστω καὶ εἰς σπανίας περιπτώσεις. Εἰς καμμίαν ἐποχὴν οἱ μεγάλοι καλλιτέχναι δὲν περιορίσθησαν εἰς μόνον μεγάλα ἔργα. Ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος εἰργάσθη εἰς ἄφθονα σχέδια διὰ τυχαίας περιπτώσεις καὶ πολλὰ μικρὰ ἔργα καθαρῶς διακοσμητικὰ<sup>1</sup> καὶ σύγχρονοί μας μεγάλοι καλλιτέχναι ἐργάζονται εἰς κάθε εἶδος ἔργα τῆς μικρᾶς, ἂν δύναται νὰ λεχθῇ, τέχνης<sup>2</sup>. Μάλιστα διὰ τὴν ἀρχαιότητα, ὅτε ἡ ἀπόστασις μεταξὺ μεγάλης καὶ μικρᾶς τέχνης ἦτο πολὺ μικροτέρα ἢ μᾶλλον δὲν ὑπῆρχε, διότι οἱ καλλιτέχναι ἦσαν περισσότερον τεχνῖται, τοῦτο εἶναι πιθανώτερον. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ παράστασις τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου δὲν συγκρίνεται μὲ ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου, ὁ ὁποῖος εἰργάσθη εἰς τὴν ἄλλην πλευρὰν τοῦ ἀγγείου, εἶναι ἐνδεικτικόν. Ὅσον διὰ μίαν σύγκρισιν μὲ ἔργα τοῦ αὐτοῦ θέματος, ὅπως π.χ. τὴν παράστασιν τῆς Νεκυίας τοῦ κρατῆρος τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>3</sup> (εἰκ. 19), αὕτη εἶναι διδακτικὴ μόνον διὰ νὰ μᾶς δείξῃ τὴν ἀπόστασιν μεταξὺ τῶν ἔργων.

Αἱ δυσκολίαι τοῦ ἀγγειογράφου τοῦ κρατῆρος τῆς Νέας Ὑόρκης δὲν εἶναι μόνον ἡ ἀδυναμία ἀποδόσεως τῶν μορφῶν καὶ τοῦ χαρακτῆρός των, εἶναι καὶ ἡ σύνθεσις καὶ ἡ κίνησις. Δὲν ἐπιτυγχάνει νὰ μᾶς πείσῃ διὰ τοὺς ἐσωτερικοὺς δεσμοὺς τῶν διαφόρων προσώπων, οὔτε νὰ δικαιολογήσῃ τὴν στάσιν των καὶ τὴν θέσιν των.

Ὅσον διὰ τὸ ἐσωτερικὸν περιεχόμενον τῆς παραστάσεως<sup>4</sup> παραμένει ἄνευ οὐσιαστικῆς συνδέσεως μὲ τὴν σύνθεσιν. Εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Λούβρου εἶναι ὅλα τὰ στοιχεῖα τόσον συνδεδεμένα ἐσωτερικῶς, ὥστε καὶ εἰς τὴν πλεον ἀσήμαντον γραμ-

1 Π.χ. τὸν ξύλινον ἐσταυρωμένον διὰ τὸν ἠγούμενον τοῦ San Spirito· πρβλ. THODE, Kritische Untersuchungen I, σ. 18. K. FREY, Quellen und Forschungen, σ. 106, τὰ τρία ἀγαλμάτια διὰ τὴν διακόσμησιν τῆς Arca τοῦ S. Domenico. Πρβλ. P. T. BONARA, L'arca di S. Domenico, 1875. WICKLOFF, Mitt. d. Inst. für Österr. Geschichtsforsch., 1882, σ. 408. K. TOLNAI, Allgemeines Lex. d. bild. Künstler, τόμ. 24, σ. 516.

2 Πρβλ. τὸν Picasso, τὸν Miro ἢ οἰονδήποτε ἄλλον ἀπὸ τοὺς μεγάλους συγχρόνους, οἱ ὁποῖοι παραλλήλως μὲ τὰς μεγάλας των συνθέσεις μετέρχονται ὄχι μόνον

τὸν κεραμοπλάστην ἀλλὰ καὶ τὸν ἀγγειογράφον.

3 Metropolitan Museum Studies 5, 1934-36, σ. 125 ἔξ. εἰκ. 6-10.

4 P. FRIEDLÄNDER, Archäologische Anzeiger 50, 1935, σ. 20-34 εἰκ. 1-4, διαπιστώνει ὅτι ἡ στάσις τοῦ Θεσέως μὲ τὰς χεῖρας ἀνοικτὰς ὁμοιάζει μὲ τὴν στάσιν τοῦ Σαρπηδόνοσ τῆς παραστάσεως τοῦ Λούβρου, ἂν καὶ δὲν δύναται νὰ συμφωνήσω. Ὅσον διὰ τὴν ὑπόθεσιν του, ὅτι εἰς τὴν ὁμηρικὴν Νέκυϊαν διασταυροῦνται κατ' ἄλλον τρόπον αἱ τύχαι τῶν διαφόρων ἡρώων αὐτὸ εἶναι πιθανόν.

μὴν νὰ ἀναγνωρίζεται ὅλος ὁ ψυχικὸς κόσμος τῆς σκηνῆς. Ἡ σύνθεσις δὲν ἔχει ὡς βάσιν τοὺς ἐξωτερικοὺς λόγους, τὴν κίνησιν καὶ τὴν στάσιν τῶν προσώπων, οἱ ἐσωτερικοὶ λόγοι ἐξηγοῦν τὰ πάντα. Δύναται νὰ παρατηρήσῃ τις ὅτι οἱ ἐσωτερικοὶ παράγοντες τῆς σκηνῆς ἔχουν μεταβληθῆ εἰς εἰκόνας, εἰς μορφικὰ στοιχεῖα κατὰ τοιοῦτον τρόπον, ὥστε νὰ μὴ μᾶς φαίνεται δυνατὴ καμμία ἄλλη σύνθεσις. Τὸ χαρακτηριστικὸν τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι μόνον στοιχεῖον ἀπλῶς ἑνὸς μεγάλου δημιουργοῦ, χαρακτηρίζει εἰδικῶς τὸν Πολύγνωτον. Ὅτι δὲν ἔχομεν παρεμβολὰς ἀντιγραφῆς ἢ μίμησιν ἑνὸς θέματος του, ἀποδεικνύεται διὰ τῆς ταυτίσεως μορφῆς καὶ περιεχομένου, διὰ τῆς ψυχογραφίας τῶν προσώπων, διὰ τῆς ὑπαρξιακῆς συνδέσεως τῶν μορφῶν μεταξύ των. Τὰ στοιχεῖα ταῦτα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποδοθῶν ἀπὸ κανένα ἀγγειογράφον ἀντιγραφέα, δὲν δύναται παρὰ νὰ ἀνήκουν εἰς ἓνα μεγαλοφυᾶ δημιουργόν. Καὶ ὅταν πάντα ταῦτα μᾶς εἶναι γνωστὰ ὡς κυρίως μὲ τὸν Πολύγνωτον συνδεόμενα, διατί δὲν θὰ πρέπη νὰ δεχθῶμεν ὡς δημιουργὸν τὸν ἴδιον τὸν Πολύγνωτον; Ἐκ τῶν ἄλλων ἀγγειογραφιῶν, τὰς ὁποίας συνδέουν συνήθως μὲ Πολυγνώτεια πρότυπα<sup>1</sup> καὶ μάλιστα ἐκ τῆς Νεκυίας, γίνεται σαφὲς ὅτι αἱ παραστάσεις δὲν ἔχουν οὔτε ἐσωτερικὴν οὔτε ἐξωτερικὴν ἐνότητα, ἀποτελοῦν ἀπλῶς ἀντιγραφὴν ἑνὸς τμήματος μιᾶς μεγαλυτέρας συνθέσεως. Εἰς τὴν παράστασίν μας ὅμως δὲν ἀνευρίσκονται στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα νὰ δημιουργοῦν τὴν αἴσθησιν τῆς ἐλλείψεως ἐνότητος ἢ νὰ δικαιολογοῦν ἀποσπασματικότητα ἢ ἔστω καὶ τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἡ σκηνὴ ἀνήκει εἰς ἓν εὐρύτερον ὅλον. Ἡ σύνθεσις εἶναι πλήρης ὁλότης, ἡ ὁποία τονίζεται διὰ τῆς τοποθετήσεως εἰς τὰ δύο τέρματα τῶν Διοσκούρων, οἱ ὁποῖοι ὄχι μόνον δριζοῦν ἀλλὰ καὶ τονίζουσι τὸν χαρακτήρα τῆς σκηνῆς. Ἡ παράστασις θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῆ ὅτι εἶναι καὶ μία ἐκ τῶν προτέρων εἰκονογραφῆσι τοῦ Ἀριστοτελικοῦ δριμοῦ τῆς τραγωδίας ὡς *μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης* (ΑΡΙΣΤΟΤ. Ποιητ. VI 2). Μάλιστα δὲν προδίδει οὔτε καὶ τὸν κανόνα τῶν τριῶν ἐνοτήτων, ὁ ὁποῖος ἀπεδίδοτο εἰς τὸν Ἀριστοτέλην<sup>2</sup>. Ἐχει ἐνότητα πράξεως μὲ τὸ νὰ μὴ ἀπεικονίξῃ διαφόρους σκηνάς, ἐνότητα χρόνου ὀριζομένην ὑπὸ τῶν Διοσκούρων, ἐνότητα χώρου ἀποδεικνυομένην δι' ὅλων τῶν προσώπων τῆς σκηνῆς. Ἡ παράστασις ἔχει συλληφθῆ ὡς ὀργανικὸν σύνολον, μὲ μέγεθος περιορισμένον, μὲ ἐσωτερικὴν ἐνότητα, μὲ λογικὴν συνοχὴν, ἀποτελεῖ ὁλότητα. Ἡ σύμπτωσις ὅλων αὐτῶν τῶν στοιχείων δίδει τὸν χαρακτήρα τῆς συνθέσεως. Τὸ γεγονός μάλιστα, ὅτι ἡ εἰκὼν δίδει καὶ τὸ ἐπεισόδιον τῆς Νεκυίας μὲ τὴν πλέον ἐκδηλον τραγικότητα καὶ μίαν ἀπίθανον ἐσωτερικὴν ἔντασιν, δὲν εἶναι τυχαῖον. Χρησιμοποιεῖται διὰ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν ἀπόδοσιν τῶν προσώπων *ὡς ἀνάγκη ποιούς τινὰς εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν* (ΑΡΙΣΤΟΤ. Ποιητ. VI 5) κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον προβάλλονται ἐξ αὐτῶν τῶν πράξεων των οἱ χαρακτήρες τῶν τραγωδιῶν τοῦ Αἰσχύλου. Παραστάσεις, ὡς τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου, ἀποδεικνύουσιν ἐκτὸς

<sup>1</sup> Πρβλ. τὰς σκηνὰς τῆς Νεκυίας εἰς τὴν πελικὴν τῆς Βοστώνης BUSCHOR, Griechische Vasen, σ. 208 εἰκ. 227 (ἐνταῦθα εἰκ. 17), ἡ ὁποία ἔχει καὶ ἀπεικόνισιν τοῦ Ἑλληνοροῦ μὲ ὄρατὸν μόνον τὸ ἀνωθεν τῶν γονάτων τμήμα τοῦ σώματος, κατὰ ἀνάλογον μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Ὀδυσσεῦς εἰς τὸν κρατῆρα τοῦ Λούβρου καὶ

τῶν Παρισίων, Paris Bibliothèque Nationale 422 ἀπὸ Pistucci, FURTWÄNGLER-REICHOLD, πίν. 60 καὶ 147. TRENDALL, Frühitalische Vasen, πίν. 16.

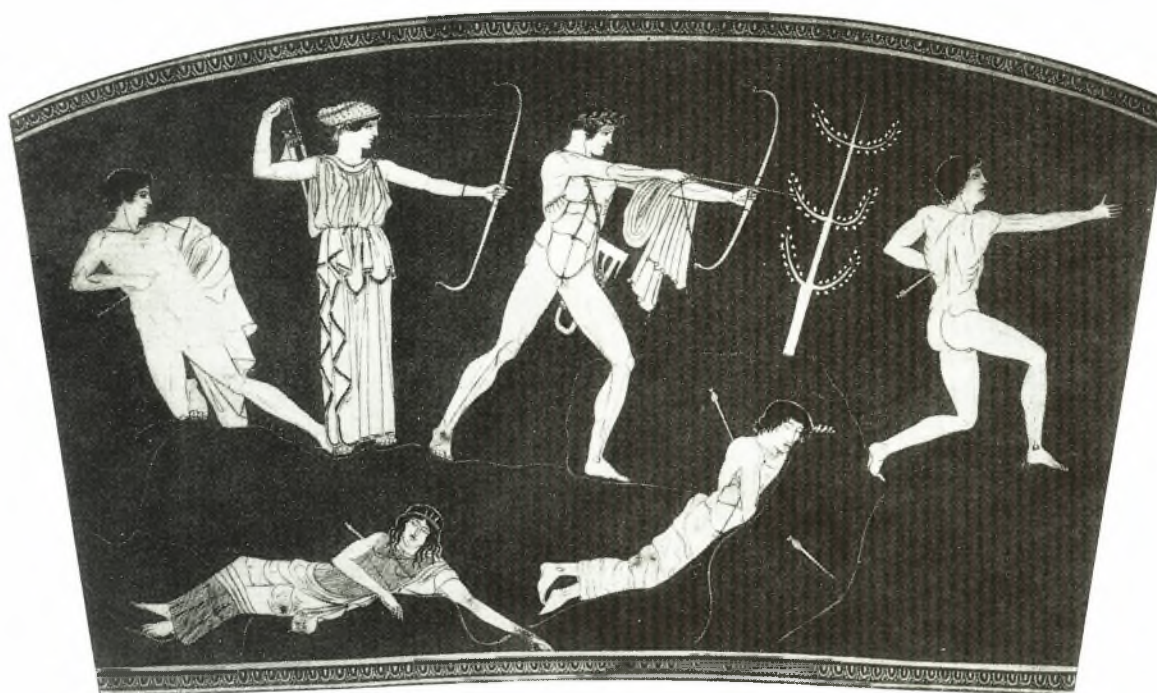
<sup>2</sup> Σ. ΜΕΝΑΡΟΣ - Ι. ΣΥΚΟΥΤΡΗΣ, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ Ποιητικὴ, σ. 141 τῆς Εἰσαγωγῆς.

τῶν ἄλλων ὄχι μόνον τί εἶναι τὸ Πολυγνώτειον ἦθος, ἀλλὰ καὶ πόσον ὁ Ἀριστοτέλης διὰ τὸν ὄρισμόν τῆς τραγωδίας χρησιμοποιεῖ καὶ στοιχεῖα ἀπὸ τὰς ἄλλας τέχνας.

Ἡ ἀπεικόνισις ἑνὸς ἐπεισοδίου εἰς τὴν κορυφαίαν του στιγμὴν δλοκληρώνει ἀκόμη καὶ τὴν ἐσωτερικὴν ἱστορίαν ὄλων τῶν ἐπὶ σκηνῆς προσώπων. Ὁ Ὀδυσσεὺς εἰς τὸν ρόλον τοῦ αἰωνίου νοσταλγοῦ, τοῦ πάντοτε νέου, τοῦ ὁποίου ψυχὴ εἶναι ἡ φυγὴ. Μὲ τὸ μόνιμον ἀσφαλὲς στοιχεῖόν του, τὴν ἀναζήτησιν, φεύγει πάλιν, δὲν τὸν κρατεῖ οὔτε ὁ Ἄδης. Μοῖρά του εἶναι ἡ φυγὴ. Ὁ Ἀγαμέμνων, καταρῶμενος τὴν Κλυταιμῆστραν καὶ τὸ ἄδοξον τέλος του, τρέμων διὰ τὴν τύχην τοῦ υἱοῦ του, φοβούμενος δι' ὅλα, ἐρωτῶν δι' ὅλα. Ὁ Ἀχιλλεὺς καὶ ἐδῶ ἀντιπατικός, ἀρνούμενος νὰ συνθηκολογήσῃ μὲ τὴν μοῖράν του καὶ ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὰς ἐπιτυχίας τοῦ υἱοῦ του. Ὁ Πάτροκλος, ἐπιδεικνύων τὸ κράνος του, τὰ ὄπλα, τὰ ὁποῖα δὲν ἐβροήθησαν τοὺς Ἕλληνας καὶ ἔφεραν τὸν φίλον του εἰς τὸν Ἄδην. Οἱ Τρῶες συντετριμμένοι ὑπὸ τοῦ βάρους τῶν συμφορῶν, ὑπὸ τῆς συναισθήσεως τῆς εὐθύνης των. Καὶ δι' ὅλους ἡ βαρεῖα στιγμὴ τοῦ ἀποχωρισμοῦ, ἡ θλίψις ἕνεκα τῆς ἀδυναμίας νὰ ὑπερβοῦν τὸ γενόμενον, νὰ διορθώσουν τὸ ἀνεπανόρθωτον, νὰ ὑπερβοῦν τὴν μοῖράν των.

Ἡ ἐπιτυχία τοῦ ἀγγειογράφου εἰς τὸ σύνολον ὡς καὶ εἰς τὴν ἐλαχίστην λεπτομέρειαν, εἰς τὸ πνεῦμα τῆς σκηνῆς ὡς καὶ τὸν χαρακτῆρα τῶν προσώπων ἀπαιτεῖ τοῦλάχιστον ἓνα Πολύγνωτον. Εἰς τὰ ἐξωτερικά, ἀναγνωριζόμενα ὡς Πολυγνώτεια χαρακτηριστικά, προστίθενται καὶ τὰ ἐσωτερικά. Ἀκόμη καὶ μία πρώτη ὄχι σαφὴς προσπάθεια, ὅπως εἶναι αἱ σκιάσεις εἰς τὰς πτυχάς, ἡ προοπτικὴ ἀπόδοσις, αἱ βραχύνσεις καὶ ἄλλα ἠθικὰ στοιχεῖα μᾶς φέρουν πρὸς αὐτόν. Εἶναι δὲ τόσον πολλαὶ αἱ ἰδιομορφίαι τῆς παραστάσεως, τοιοῦτο τὸ ἦθος τῆς καὶ ὁ τόνος τῆς φωνῆς τῆς, ὥστε ἀπαιτεῖ τὸν Πολύγνωτον. Ἀπὸ πολλῶν ἐπόψεων δύναται νὰ ἰσχυρισθῇ τις ὅτι ἔχει τόσας πολλὰς ὑπογραφὰς τοῦ Πολυγνώτου, ὥστε εἶναι περιεργον πῶς δὲν ἀνεγνωρίσθη ἔνωρίτερον. Ὁ ἀγγειογράφος τοῦ κρατῆρος τοῦ Λούβρου τῆς κυρίας πλευρᾶς του εἶναι ὁ Πολύγνωτος, ὁ φίλος τοῦ Αἰσχύλου καὶ ἴσως ὁ διδάσκαλος καὶ φίλος, ἂν ὄχι τίποτε περισσότερον, τοῦ δημιουργοῦ τοῦ ἀνατολικοῦ αἰτώματος τῆς Ὀλυμπίας.

ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΑΘ. ΧΡΗΣΤΟΥ



Αί παραστάσεις τῶν δύο ὄψεων τοῦ κρατήρος τοῦ Λούβρου.