

ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΘΗΒΑΣ

ΠΕΡΙΚΑΛΛΕΣ ΑΓΑΛΜΑ - ΕΞΕΠΟΙΗΣ' ΟΥΚ ΑΔΑΗΣ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ

ΧΡΗΣΤΟΣ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΣ

1967-2017



ΑΘΗΝΑΙ 2017

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία
Πανεπιστημίου 22, Ἀθήναι 106 72
Τηλ. +30 210 3609689, Fax +30 210 3644996
secre@archetai.gr – www.archetai.gr

ISSN 1105-7785
ISBN 978-618-5047-33-7

ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΘΗΒΑΣ

ΠΕΡΙΚΑΛΛΕΣ ΑΓΑΛΜΑ -
ΕΞΕΠΟΙΗΣ' ΟΥΚ ΑΔΑΗΣ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ

ΧΡΗΣΤΟΣ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΣ
1967-2017



ΑΘΗΝΑΙ 2017



Χρήστος Καρούζος
(1900-1967)

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ὁ Χρῆστος Καρούζος (1900 – 1967) ἀποτελεῖ κυρίαρχη μορφή στην ἑλληνικὴ ἀρχαιολογία. Ὑπῆρξε πρόσωπο μαχητικό, πού εἶχα τὴν τύχη νὰ γνωρίσω, κάπως ἀπρόσιτο γιὰ τοὺς πολλούς, ἀλλὰ προσιτὸ καὶ ὠφέλιμο μὲ ὅσα ἔγραψε καὶ μὲ τὸ ἔργο του τῆς ἐκθεσης τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου.

Ἡ Ἑταιρεία ἤδη ἀπὸ χρόνια ἐξέδωσε πολλὰ δημοσιεύματά του σ' ἓνα τόμο μὲ τὸν τίτλο «Μικρὰ κείμενα» (1995) καὶ ὁ ὑπογραφόμενος ἔχει συντάξει τὴ βιογραφία του (*Ἡ περιπέτεια τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας στὸν βίو τοῦ Χρήστου Καρούζου*, 1995).

Ἡ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Χ.Κ. δὲν ἔχει γίνεи πλήρως, ὅπως καὶ ἄλλων, παλαιότερων του. Αὐτὸ ὀφείλεται κυρίως στὴν τεχνοκρατικὴ στροφή τῆς Ὑπηρεσίας πού κυριάρχησε ἐδῶ καὶ δεκαετίες. Οἱ πανεπιστημιακοὶ ἀρχαιολόγοι ἀποτελοῦν ἄλλη περίπτωση. Δὲν προέρχονται ἀπὸ τὴν Ὑπηρεσία καὶ στερήθηκαν αὐτό, πού ἐκεῖνος (*Ἡ περιπέτεια* 171) χαρακτήρισε μὲ τὴ φράση τοῦ Σολωμοῦ στὸν *Πόρφυρα* ὡς «μέγα καλὸ καὶ πρῶτο». Ἀξίζει νὰ συλλογιστεῖ κανεῖς τὸ νόημα πού τῆς δίνει.

Φέτος συμπληρώθηκαν πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Χρήστου Καρούζου. Ἡ ὑπόμνηση τῆς ἐπετείου ἔγινε μὲ ὁμιλία στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, στὶς 30 Μαρτίου. Τὸ κείμενο τῆς ὁμιλίας ἀκολουθεῖ ἐδῶ τὶς δύο μελέτες, *Μουσεῖο τῆς Θήβας* καὶ *Περικαλλὲς ἄγαλμα*, μέρος τῆς πνευματικῆς καὶ ἐπιστημονικῆς εἰκόνας τοῦ παλαιοῦ ἀρχαιολόγου, πού κρίθηκε ὅτι μὲ τὴν ἐπανεκδόσή τους θὰ γίνουν προσιτὲς στοὺς Ἕλληνες ἀρχαιολόγους: μόνο ὠφέλεια θὰ ἀντλήσουν ἀπὸ αὐτές.

Β.Χ.Π.

Χ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ
ΕΦΟΡΟΥ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΘΗΒΑΣ

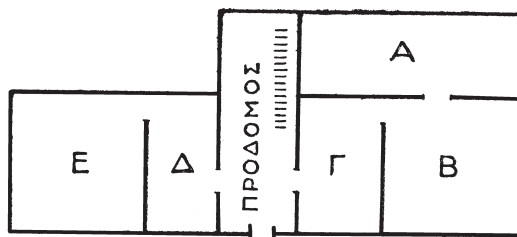
ΟΔΗΓΟΣ ΜΕ 46 ΕΙΚΟΝΕΣ

ΑΘΗΝΑ
1934

ΣΤΟ ΔΑΣΚΑΛΟ ΜΟΥ
ΧΡΗΣΤΟ ΤΣΟΥΝΤΑ

Συντομίες

- A A = Archäologischer Anzeiger
 A J A = American Journal of Archaeology.
 A M = Athenische Mitteilungen.
 B C H = Bulletin de Correspondance Hellénique.
 B S A = Annual of the British School at Athens.
 Conze = Conze, Die attischen Grabreliefs.
 Δελτ. = Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον.
 Diepolder = Diepolder, Die attischen Grabreliefs.
 Ἐφημ. = Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς.
 F R = Furtwängler—Reichhold, Griech. Vasenmalerei.
 Horn = Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen in d.
 hellenistischen Plastik.
 I G = Inscriptiones Graecae.
 J d I = Jahrbuch d. Deutschen archäol. Instituts.
 J H S = Journal of Hellenic Studies.
 Μουσ. Ἀθην. = Ἐθνικὸ ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο στὴν Ἀθήνα.
 OeJh = Jahreshefte d. Oesterreichischen archäol. Instituts.
 Πρακτ. = Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας.
 R A = Revue archéologique.
 R M = Roemische Mitteilungen.
 Σβορῶος = Σβορῶνος, τὸ ἐν Ἀθήναις Ἐθν. Μουσεῖον.



Τὸ κάτω πάτωμα τοῦ Μουσείου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

“Οποιος περάσει από την Ἀττική στη Βοιωτία, εἴτε από τὴ μεριά τῆς Πάρνηθας ἔρθει (περιοχὴ τῆς ἀρχαίας Τάναγρας) εἴτε ἀπὸ τὴ φυσικώτερη παλιὰ μπάσιὰ τοῦ Κιθαιρώνα (κλεισούρα τῆς Κάζας, ἀρχαία «Δρυὸς κεφαλαί»), δὲν ἀργεῖ νὰ αἰστανθεῖ πὼς ὁ καινούργιος τοῦτος τόπος εἶναι πολὺ ἀλλιώτικος ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ πού ἄφησε πίσω του. Ἐκεῖ τὸ χῶμα ἦτανε κόκκινο σὰν φλόγα καὶ ἄπαχο· ἐδῶ εἶναι καφετὶ καὶ ὀλοφάνερα πιὸ λιπαρό. Τὰ βουνὰ κι ὅλος ὁ τόπος εἴχαν ἐκεῖ κάτι διάφανα νερένια χρώματα μὲ ὅλο μεταβατικούς τόνους καὶ μιὰ μενεξελιὰ κυρίαρχη ἀπόχρωση· ἐδῶ τὰ χρώματα εἶναι μονοκόμματα τὸ ἓνα δίπλα στ’ ἄλλο, λαδερὰ καὶ μουντά, μ’ ἓνα μολυβὴ βασικὸ τόνο· ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι πιὸ βαριά ἐδῶ. Ἡ Ἀττικὴ γεμάτη ἀρθρώσεις ἀπὸ τὰ πολλὰ βουνά καὶ τὸ γιαλό της, μ’ ἐλάχιστον τόπο ἐλεύτερον ἀνάμεσά τους· μόλις περάσεις τὴν Πάρνηθα ἢ Βοιωτία φανερώνεται ἀμέσως «καλὸν ἔχουσα τὸ πεδῖον» (Ἀριστοφ. Λυσιστρ. 88) μὲ τὸν κάμπο τῆς Τάναγρας πρῶτα καὶ λίγο πιὸ ὕστερα μὲ τὸν ἄλλο τῆς Θήβας, προμηνύματα τῆς μεγάλης λεκάνης τῆς Κωπαΐδας· αὐτοῦ, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἴσαμε πρὶν ἀπὸ καμμιά πενηνταριὰ χρόνια, τὰ νερὰ τοῦ Κηφισσοῦ μὴ μπορώντας νὰ βροῦν διέξοδο πρὸς τὴ θάλασσα εἴχανε γίνει στεκάμενα καὶ σχηματίζει μεγάλη λίμνη. Μὰ τὸ ἴδιο σὰ νὰ παθαίνει κ’ ἡ ζωὴ στοὺς κάμπους τούτους μὲ τίς πρωτόγονες συνθῆκες παραγωγῆς, πὺν εἶναι σφιχτομανταλωμένοι μέσα στὰ τριγυρινὰ βουνά, ἐνῶ ἡ Ἀττικὴ εἶναι γυρισμένη μ’ ὅλη της τὴν ὄψη κατὰ τὴ θάλασσα.

Ἀπὸ τοῦ τόπου τὰ χαρακτηριστικὰ ἡ ἱστορικὴ ἐξέλιξη ἐπλασε φυσικὰ καὶ τὴν «πόλη» του, τὴ Θήβα· «ἀστικὸ» χαρακτήρα σὰν τὴν Ἀθήνα δὲν εἶχε ποτέ της· οὔτε εἶναι τυχαῖο γεγονὸς τὸ ὅτι

ἡ Θήβα δὲν ἀπορρόφησε ποτὲ ὅλη τὴ ζωὴ τῆς Βοιωτίας, ὅπως ἡ Ἀθήνα τῆς Ἀττικῆς, καὶ ὅτι πόλεις σὰν τὸν Ὀρχομενόν, τὴν Τάναγρα κ. ἄ. διατήρησαν κάποια ἀνθυπαρξία ἀπέναντί της. Ἡ Θήβα ἦταν πάντα τὸ κέντρο μιᾶς ἀγροτικῆς χώρας, πού, ὅπως κ' ἡ Θεσσαλία, εὐνοοῦσε τὴ μεγάλη γαιοκτημοσύνη, τὴν ἀργοκίνητη σκέψη καὶ τὴ συντηρητικὴ πολιτικὴ. Χωρὶς νὰ ξεχνοῦμε πόσο μοναδικὴ εἶναι κάθε ἱστορικὴ ἐποχὴ, μποροῦμε ὅμως δικαιολογημένα νὰ θυμηθοῦμε τὴ φεουδαλικὴ περίοδο τῶν νεωτέρων χρόνων. Τέτοιοι τύποι εἶναι πολὺ κατάλληλο μέρος γιὰ νὰ ρίξει ρίζες βαθιὲς ἢ θρησκεία μὲ τὴν πιὸ πρωτόγονη μορφὴ της, ὅταν ἀκόμα ταυτίζεται ἀπόλυτα μὲ τὴ λατρεία (ἰδιαίτερα τῆς γῆς καὶ τοῦ κάτω κόσμου). Καὶ ἂν γιὰ τὴν Ἀθήνα, πού ἀπὸ τὴ γεωμετρικὴ κιόλας ἐποχὴ τὴν τραβάει τὸ ἐμπόριο καὶ ἀργότερα ἔγινε τὸ νεῦρο τῆς ζωῆς της, μαλώνουν οἱ θεοὶ ποιὸς νὰ τὴν κάμει δική του, στὴ Θήβα ὅμως γεννιόυνται οἱ θεοὶ (Διόνυσος, Ἡρακλῆς) τὸν καιρὸ τοῦ Περικλῆ μάλιστα σὰν νὰ τὸ πρόσεξαν αὐτὸ κ' οἱ Ἀθηναῖοι καὶ τὸ ἴπανε μὲ τὸ στόμα τοῦ Σοφοκλῆ τους: «Θήβας λέγεις μοι τὰς πύλας ἑπταστόμους, οὗ δὴ μόνον τίκτουςιν αἱ θνηταὶ θεοὺς» (ἀπόσπ. 705). Γενικώτερα ὥστόσο καταλαβαίνομε πολὺ καλὰ πῶς οἱ Ἀθηναῖοι βλέποντας τοὺς Βοιωτοὺς τόσο διαφορετικοὺς τοὺς περιφρονοῦσαν βαθύτατα, γιὰτὶ μέσα στὴ βράση τῆς δικῆς τους δημιουργίας δὲν ἐσκοτιζόντουσαν γιὰ τὴ συνεισφορὰ πού μπορεῖ νὰ παρουσίαζαν καὶ οἱ ἄλλοι στὴ ζωὴ.

Ὁ Ὅσιόδος, ὁ βοσκὸς τοῦ Ἑλικώνα πού ἔβλεπε ἐκεῖ δίπλα στὴν Ἀσκηρ τὶς Μοῦσες νὰ χορεύουν καὶ ἀκούγοντας ἀπὸ τὸ στόμα τους τὴν «ἀληθινὴ» ἱστορία τοῦ κόσμου καὶ τῶν θεῶν τὴν τραγουδοῦσε ὕστερα στοὺς ἀνθρώπους· ἢ ὀργώνοντας τὸ φτωχικὸ τοῦ χωράφι ἀναθυμότανε τὴ σκληρὴ μοῖρα τῆς «σιδερένιας» γενιᾶς του, τῆς τελευταίας στὴ σκάλα τοῦ ξεπεσμοῦ, καὶ ὀρμήνευε μὲ τὸ νὶ καὶ μὲ τὸ σίγμα τὸν ἀδερφό του πῶς νὰ ταχτοποιήσῃ τὸ σπίτι του καὶ τὴ δουλειά του («οἶκον μὲν πρῶτιστα γυναῖκα τε βοῦν τ' ἀροτῆρα...» Ἔργα 405) γιὰ νὰ ζεῖ δίκαια, ἔτσι πού τὸ θέλει ὁ Δίας, καὶ νὰ τότε θρέφει ἡ γῆς χωρὶς νὰ παραδέρ-

νει ἐδῶ καὶ κεῖ μὲ τὰ καράβια (Ἔργα 236)· — κι ἀργότερα ὁ Πίνδαρος, ὁ ἀρχοντογεννημένος Θηβαῖος καὶ ἀγαπημένος τοῦ Δελφικοῦ ἱεροῦ, ποὺ κήρυχνε φανατικὰ τὴν ἀσάλευτη ἀξία τῶν δωρικῶν θεσμῶν γιὰ τὴ συντήρηση τῆς πολιτείας, ποὺ τίποτε δὲν τότε συγκινοῦσε ὅσο τὰ ὁμορφα καὶ δυνατὰ ἀρχοντόπαιδα σὰν νικούσανε στοὺς πανελλήνιους ἀγῶνες («...τὸν εἶδον κρατέοντα χερὸς ἄλκᾃ, ἰδέα τε καλὸν ὥρα τε κεκραμένον» Ὀλυμπ. 10, 100) καὶ καμάρωνε γιατί μὲ τὴ μεγαλοφυΐα του καὶ μὲ τὴν τέχνη τῶν ὕμνων του τοὺς ἐγλύτωνα ἀπὸ τὴ λησμονιὰ στολίζοντάς τους μὲ ἱστορίες θεῶν καὶ ἡρώων ἀπὸ τὸν ἀνεξάντλητο θησαυρὸ του — ὁ Ἡσίοδος κι ὁ Πίνδαρος εἶναι δυὸ λαμπρὰ καὶ χαρακτηριστικὰ φανερώματα τῆς βοιωτικῆς ἰδιοσυγκρασίας.

Αὐτοῦ προπάντων τοῦ τόπου τὴν τέχνη θὰ γνωρίσουμε στὸ μουσεῖο τῆς Θήβας (πολλὰ ὅμως καὶ σπουδαιότατα μνημεῖα τῆς βοιωτικῆς τέχνης, ἀπὸ τὸ Πτῶο, τὴ Θήβα, τὶς Θεσπιές, τὴν Τάναγρα κλπ., βρίσκονται σήμερα σ' ἄλλα μουσεῖα, στὴν Ἀθήνα, στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἀμερική). Φυσικὰ περισσότερο χτυποῦν στὸ μάτι οἱ διαφορές τῆς ἀπὸ τὴν τέχνη ἄλλων τόπων καὶ προπάντων ἀπὸ τὴν ἀττικὴ παρὰ τὰ θετικά τῆς γνωρίσματα· κ' οἱ ἐρευνητὲς ὥς τώρα περισσότερο πρόσεξαν τὴν ἀρνητικὴ τῆς πλευρά, τὸ τί δηλ. πῆρε ἀπὸ τὴν ἀττικὴ, ἀπὸ τὴν κορινθιακὴ ἢ ἀπὸ τὴν ἰωνικὴ τέχνη καὶ πῶς τὸ ἄλλαξε ἢ τὸ παραμόρφωσε. Γι' αὐτὸ εἶναι δύσκολο ἀκόμα σήμερα νὰ βροῦμε μιὰ θετικὴ διατύπωση γιὰ τὴν οὐσία τῆς· οὔτε θὰ μπορέσει τοῦτο νὰ γίνει προτοῦ νὰ μαζευτεῖ καὶ νὰ ταχτοποιηθεῖ προσεχτικὰ ὁλόκληρο τὸ ὕλικό. Ὡστόσο μπορεῖ κανένας καὶ τώρα ἐμπειρικὰ νὰ διακρίνει κάποιες βασικὲς προτιμήσεις τῆς κι ἀντιπάθειες. Ἐξαφνα: κάθε τι στὴ φόρμα ποὺ θὰ μᾶς γεννοῦσε τὴν ἰδέα τῆς κίνησης καὶ τῆς μεταβατικότητας, τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἐνὸς στοιχείου ἀπὸ τ' ἄλλο, δὲν τὸ πολυαγαπάει, κι ὅταν τὸ παίρνει ἀπ' ἄλλοῦ δὲν ξέρει καλὰ-καλὰ νὰ τὸ μεταχειριστεῖ· αὐτὴ προτιμᾷ τὴ σταθερότητα, ποὺ μπορεῖ νὰ φτάσει καὶ στὴν ἀλυγισιά, καὶ βάζει τὴ μιὰ φόρμα ἀκέρια δίπλα στὴν ἄλλη. Γι' αὐτὸ δὲν ἔχει καὶ τὴν αἰσθησιμότητα τῆς ὁργανικῆς τάξης, ποὺ τονίζει τὸ σημαντικὸ στοιχεῖο καὶ παραμερίζει

τὸ δευτερώτερο, καὶ πολὺ συχνὰ παρουσιάζει ἓνα τρελὸ καὶ ἄξε-
διάλυτο ἀνακάτωμα λεπτομερειῶν· ἡ βοιωτικὴ τέχνη ἀγαπάει τὸ
φανταχτερὸ πλοῦτο, ποὺ φτάνει ὥς τὸ παραφόρτωμα, καὶ τὸν
ἐξωτερικὸν ὄγκο· μνημεῖο, ποὺ δὲν ἐπιβάλλεται καὶ μὲ τίς δια-
στάσεις του, δὲν τῆς ἀρέσει. Ἔτσι τῆς λείπει σχεδὸν ὁλότελα καὶ
τὸ αἴσθημα τῆς καθαρῆς δουλειᾶς, τὰ βοιωτικὰ ἔργα πολὺ συ-
χνὰ εἶναι πρόχειρα ἢ καὶ πρόστυχα δουλεμένα. Τέλος τὴν ἀγά-
πη της τὴν τραβάει περισσότερο τὸ πραγματικὸ περιεχόμενον,
ποὺ ἔχει νὰ παραστήσει, παρὰ τὸ ψυχικόν· τὴν ἐνδιαφέρει πιὸ
πολὺ τὸ μυθικὸ ἢ καθημερινὸ περιστατικὸ ποὺ ἔχει νὰ διηγηθεῖ,
ἄσχετα μὲ τὸ πῶς αὐτὸ θὰ καθρεφτιστεῖ στὰ πρόσωπα ποὺ
παίρνουν μέρος· ὅ,τιδήποτε κι ἂν παρασταίνουν τὰ βοιωτικὰ ἔρ-
γα, καὶ μονοπρόσωπα ἀκόμα ἂν εἶναι, φαίνονται πάντα σὰν νὰ
διηγοῦνται ἱστορίες κ' ἡ βοιωτικὴ τέχνη δὲν ξεπέρασε σχεδὸν
ποτὲ αὐτὸ τὸ στάδιο. Γιὰ τοῦτο συχνὰ γεννοῦν τὴν ἐντύπωση
ψυχικῆς φτώχειας σὲ ὅποιον φέρνει μαζί του γιὰ γνώμονα τὸ
πλούσιο βάθος καὶ τὴ σπιθόβολη λεπτότητα τῆς αἰτιατικῆς τέχνης.
Ἔτσι ἡ βοιωτικὴ τέχνη εἶχε πάντα κάπως ἐπαρχιώτικο ἢ κα-
λύτερα χωριάτικο χαραχτήρα· ἔμεινε πάντα ἡ τέχνη μιᾶς κοι-
νωνίας ποὺ ἡ ζωὴ της ἦταν στενὰ δεμένη μὲ τὴ γῆ καὶ ποὺ δὲν
ἐδείλιαζε οὔτε μπροστὰ στὴ «χοντροκοπιά», ἐπειδὴ ζοῦσε μέσα
της πάντα ἡ πρωτόγονη χαρὰ νὰ ἐκφράζεται μὲ ζωηρὸ τρόπο καὶ
μὲ δραστικὰ μοτίβα. Καὶ τέτοια ἔμεινε καὶ ὥς βαθιὰ μέσα στὸν
4ον αἰ. π. Χ., ὅταν ἡ αἰτιατικὴ τέχνη ἀπὸ πολὺν καιρὸ εἶχε γίνει
πιὰ ἡ «κοινὴ» καλλιτεχνικὴ γλῶσσα ὅλης τῆς Ἑλλάδας.

* Γιὰ τὴ Βοιωτίαν γενικὰ βλ. Wilamowitz, Pindaros 12 κπκ.
γιὰ τὴ Θήβαν Ἄ. Κεραμοπούλου, Θηβαϊκὰ=Ἀρχαιολ. Δελτ.
τόμ. 3 (1917). Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας ὁργανώθηκε ἀπὸ τὸν
κ. Ἄ. Κεραμόπουλο.

*
* *

Σημείωση. Ἐπειδὴ τοὺς ὅρους πλαστικὸς—πλαστικότητα καὶ ζωγραφικὸς—ζωγραφικότητα, πού συχνὰ παρουσιάζονται παρακάτω στὸ κείμενο, τοὺς μεταχειρίζονται στὸν τόπο μας ἐπιστήμονες καὶ ἑρασιτέχνες μὲ μεγάλην αὐθαιρεσία καὶ ἀοριστία, εἶναι ἀνάγκη νὰ τονιστεῖ πὼς ἐδῶ οἱ ὅροι τοῦτοι χρησιμοποιοῦνται μὲ τὴν αὐστηρὴ σημασία πού τοὺς ἔδωσε ἡ ἐπιστημονικὴ ἱστορία τῆς τέχνης (Riegl, Wölfflin κ. ἄ.): Μιὰ τεχνοτροπία εἶναι πλαστικὴ (plastisch) ὅταν τὸ νόημα καὶ τὴν ὁμορφιὰ τῶν πραγμάτων τὴ βρίσκει στὸ περίγραμμα· ὅταν δίνει ἀξία στὴ γραμμὴ πού ἀπομονώνει τὰ πράγματα ἢ τὰ συστατικά τους στοιχεῖα τὸ ἔνα ἀπὸ τ' ἄλλο μὲ καθαρὰ σύνορα (παράταξη)· ὅταν τονίζει περισσότερο τὶς ὀπτικὰς ἀξίες τῆς φόρμας καὶ μιλάει περισσότερο στὸ αἰσθητήριον τῆς ἀφῆς μας παρὰ στὸ μάτι μας. Ἡ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία (malerisch, pictural, ὅχι pittoresque=γραφικὸ) βλέπει ὅχι μὲ γραμμὰς παρὰ μὲ μᾶζες· τὰ σύνορα τῶν πραγμάτων σαλεύουν καὶ οἱ φόρμες περνοῦν ἀνεπαίσθητα ἢ μιὰ μέσα στὴν ἄλλη πρὸς ὅλες τὶς μεριές (καὶ πρὸς τὸ βάθος) σὰν ἓνας λεκὲς πού ἀπλώνεται ἀπεριόριστα, μὰ δένονται ταυτόχρονα μέσα σὲ μιὰν ἀνώτερη ἐνότητα (ὑπόταξη σ' ἓνα ἡγετικὸ στοιχεῖον)· τὸ καλλιτέχνημα στηρίζεται στὶς ὀπτικὰς ἀξίες τῆς φόρμας καὶ μιλάει προπάντων ἢ καὶ ἀποκλειστικὰ στὸ μάτι μας. Ἡ, ὅπως θὰ λεγαν οἱ ἀρχαῖοι τεχνοκρίτες, ἡ πρώτη δίνει τὰ πράγματα ἔτσι πού εἶναι, ἡ δεύτερη ἔτσι πού φαίνονται. Φυσικὰ κάθε εἶδος τέχνης, καὶ ἡ γλυπτικὴ καὶ ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, μπορεῖ νὰ εἶναι πλαστικὸ ἢ ζωγραφικὸ στὴν τεχνοτροπία του. Χρονολογικὰ ἡ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία παρουσιάζεται πάντα ἀργότερα ἀπὸ τὴν πλαστικὴν (πού εἶναι ὁ ἐκφραστικὸς τρόπος ὅλων τῶν ἀρχαϊκῶν καὶ κλασικῶν τεχνῶν), χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὴν ἐξαφανίζει ὀριστικά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΕΠΟΧΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Προϊστορική περίοδος

νεολιθική: 4η χιλιετηρίδα (ἀρχὴ ἀβέβαιη)—ἀρχὴ 3ης χιλιετηρίδας π. Χ.

ἐποχὴ τοῦ χαλκοῦ, ποὺ διαιρεῖται σέ:

πρωτοελλαδική: 3η χιλιετηρίδα π.Χ.,

μεσοελλαδική (οἱ πρῶτες ἑλληνικὲς φυλὲς παρουσιάζονται στὴν Ἑλλάδα): 2000—1600 π. Χ. καὶ ὕστεροελλαδική (μυκηναϊκή): 1600—1100 π. Χ.

ἱστορική περίοδος (ἀρχίζει μὲ τὴν κάθοδο τῶν Δωριέων)

πρωτογεωμετρική: 1100—900 π. Χ.

γεωμετρική: 9ος καὶ 8ος αἰ. π. Χ.

δαίδαλική: 7ος αἰ. π. Χ. (στὴν ἀρχὴ πολλὴ ἐπίδραση ἀπὸ τὴν Ἀνατολή· ἀπλωμα τοῦ Ἑλληνισμοῦ μὲ τὶς ἀποικίες ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 8ου αἰ.)

ἀρχαϊκή: 600—480 π. Χ.

αὐστηρὴ ἢ πρώϊμη κλασική: 480—450 π. Χ.

κλασικὴ τέχνη [ὁ ὅρος ἐκφράζει μονάχα τὴν ἱστορικὴ κατηγορίαν, δὲν εἶναι ἀξιολογικός]: 450—400 π. Χ.

ὑστερὴ κλασικὴ καὶ μετάβαση στὴν ἐλληνιστικὴ: 4ος αἰ. π. Χ.

ἐλληνιστικὴ: 3ος—1ος αἰ. π. Χ.

τέχνη τῆς ἐποχῆς τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας: 1ος αἰ. μ. Χ.—μέσα 3ου αἰ. μ. Χ.

τέχνη τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος: τέλος 3ου—5ος αἰ. μ. Χ.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Β

229. (Εικ. 1—2). Ἀγάλμα—ἀπὸ τῇ Λιύτανῃ (κοντὰ στὴν Τάναγρα). Μ' ὅλη του τὴν κακὴ διατήρησιν (σώζεται μονάχα ἀπὸ τῇ μέσῃ κι ἀπάνω) πολὺ καλὸ καὶ χαρακτηριστικὸ δείγμα τῆς «δαιδαλικῆς» τέχνης τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 7ου αἰ. π. Χ. Παρασταίνει γυναῖκα ντυμένη μὲ χιτῶνα, σφιχτὰ ζωσμένο στὴ μέση, κι ἀπὸ πάνω του μικρὸ ἱμάτιο καὶ χτενισμένη μὲ τὸν τυπικὸ τρόπο τῆς ἐποχῆς : ἔχτος ἀπὸ δυὸ στενὲς στριφτὲς πλεξοῦδες, ποὺ ξεκινοῦν πίσω ἀπὸ τ' αὐτιά καὶ πέφτουν στὸ στήθος, ἡ μεγάλῃ μᾶζα τῶν μαλλιῶν πέφτει στοὺς ὤμους χτενισμένη ἔτσι ποὺ νὰ σχηματίζονται ἀπανωτὰ πολλὰ ὀριζόντια «πατώματα». Καὶ στὸν τρόπο τοῦτο τοῦ χτενίσματος καὶ στὴν κατασκευὴ τοῦ σώματος (δυνατὸ σφίξιμο τῆς μέσης κλπ.) διακρίνομε καθαρὰ τὴν ἐπιθυμία τῆς τέχνης αὐτῆς νὰ ὑποτάξῃ τὶς πλαστικὲς δυνάμεις (ποὺ ἐκφράστηκαν τόσο θαυμάσια στὸ πίσω μέρος τῆς κόμης) σὲ μιὰ γεωμετρικὴ σχεδὸν πάλι πειθαρχία καὶ τεχτονικὴ, ποὺ κύριο χαρακτηριστικὸ της εἶναι ἡ καθαρὴ καὶ γεμάτη νόημα διάρθρωση τῆς μορφῆς. Πρέπει νὰ γινε κατὰ τὰ 620 π. Χ.

* Πουρί. ψ. 0.35. RA. 1908 (11), 190. AJA 1924, 267. Déonna, Dédale II πίν. 23. Johansen, Vases Sicyoniens 1401.

3. (Εικ. 8—9) Ἀγάλμα Ἀπόλλωνος ἢ κοῦρος—ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Ἀπόλλωνος στὸ Πτῶο. Ἡ σταθερὴ μετωπικὴ ἀλυσισία του, οἱ πλατιὲς καὶ καθαρὲς ἀπὸ λεπτομέρειες ἐπιφάνειες τοῦ προσώπου καὶ τοῦ στήθους, ἡ σύμφωνη μὲ τὴ λογικὴ τοῦ ἔργου αὐστηρὴ σχηματοποίηση τῶν ἀνατομικῶν γραμμῶν στὴν κοιλιά καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ φροντίδα κ' ἐπιτήδευση ποὺ δείχνει τὸ χτένισμα, ἐπιτήδευση ποὺ εἶναι ὁλοφάνερη καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου καὶ στὸ μυτερό του χαμόγελο : ὅλ' αὐτὰ

πηγάζουν ἀπὸ μιὰ ἐσωτερικὴ ἔνταση καὶ ἐπιθυμία λεπτότητος ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ περισσότερα ἔργα τῶν πρώτων μετὰ τὰ 550 π. Χ. χρόνων. Ἡ λιτὴ σάρκα, ποὺ ὁμως φουσκώνει τρυφερώτερα στοὺς βραχίονες καὶ στὰ γύρω τῶν γλουτῶν, καὶ ἡ σχεδὸν μελωδικὴ ροὴ τῶν περιγραμμάτων δείχνουν πὼς τὸ ἄγαλμα εἶναι καμωμένο ἀπὸ χέρι βοιωτικὸ μὲν, δασκαλεμένο ὁμως ἀπὸ τὴν ἰωνικὴ τέχνη τῶν νησιῶν. Πρόχειρη σύγκριση μὲ τοὺς ἀντικρυνοὺς κούρους 1 καὶ 2 (καὶ αὐτοὶ ἀπὸ τὸ Πτώο καὶ ἐλάχιστα παλιότεροι ἀπὸ τὸν 3), ποὺ εἶναι ὅλο γωνιές, δείχνει πόσο διαφορετικὴ ἦταν ἡ βούληση καὶ ἡ ἱκανότητα τοῦ καθαροῦ Βοιωτοῦ τεχνίτη τῶν κούρων τούτων.

* 3. Μάρμ. βοιωτικὸ ψ. 1.37. BCH 1907, 193 πίν. 20. Déonna, Apollons archaïques 167 ἀρ. 43. Déonna, Dédale II πίν. 25. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen 116. Πρὸβλ. κοῦρο Βολομάντρας Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 1906 καὶ κοῦρο Μήλου Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 1558.— 1. μάρμ. βοιωτ. ψ. 1.42. BCH 1907, 191 εἰκ. 2—4. Déonna, Apol. arch. 166 ἀρ. 42.— 2. μάρμ. βοιωτ. ψ. 1.48. Déonna, Apol. arch. 170 ἀρ. 47.

6.—5.—4. Τρεῖς μικρότεροι κοῦροι — ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Πτώου. Ὁ πρῶτος (6) εἶναι σύγχρονος ἢ ἐλάχιστα νεώτερος καὶ πλεονεκτήσας ἀδερφὸς τοῦ κούρου 3. Ὁ δεύτερος (5), παχουλὸς καὶ κάπως πλαδαρὸς, εἶναι μέτριο ἰωνικὸ ἔργο λίγο νεώτερο ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Ὁ τρίτος τέλος (4), μὲ τὴ γεμάτη ἀλλὰ σφιχτὴ σάρκα του, μὲ τὰ πλατιά ἐπίπεδα τῶν ἐπιφανειῶν του, μὲ τίς δυνατὲς καὶ καθαρὲς ἀρθρώσεις του, μὲ τὴ μαλακὴ ὑποδήλωση τῶν μυῶν τῆς κοιλιᾶς εἶναι πολὺ ὁμορφο κυκλαδικὸ καὶ πιθανώτατα παριανὸ ἔργο τῆς δεκαετίας 520—10 π. Χ.

* 6. μάρμ. νησιώτικο(;) ψ. 0.62. BCH 1907, 196 Εἰκ. 7—8. Déonna, Apol. arch. 167 ἀρ. 44.— 5. μάρμ. νησιώτ.(;) ψ. 0.50. BCH 1907, 199 εἰκ. 10. Déonna, Apol. arch. 169 ἀρ. 46.— 4. μάρμ. νησιώτ.(;) ψ. 0.73. BCH 1907, 198 εἰκ. 9. Déonna, Apol. arch. 168 ἀρ. 45.

16.—14.—15. Τρία κεφάλια—ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Πτώου. Τὸ πρῶτο (16) (Εἰκ. 3) εἶναι πολὺ νόστιμο κεφάλι τῆς ὕστερης δαιδαλικῆς τέχνης (βλ. π. π. ἀρ. 229) καί, καθὼς δείχνει ἡ τρύπα ἐπάνω στὸ κρανίον, προέρχεται ἀπὸ τρίποδα: μαζὶ δηλ. μὲ δυὸ ἄλλες, γυναικεῖες κι αὐτές, μορφές καὶ γύρω ἀπὸ μιὰ κολόνα στὸ κέντρο ἀποτελοῦσε τὴ βάση τῆς λεκάνης, ποὺ στηριζόταν ἐπάνω στὰ κεφάλια τοὺς καὶ στὴν κολόνα (ὅπως δείχνουν παραδείγματα καλύτερα διατηρημένα, π.χ. τὸ πολὺ ὅμοιο τῆς Ὀλυμπίας, τῆς Ὁξφόρδης κ.ἄ.)· τὰ μάτια τοῦ ἦταν ἐνθετα ἀπὸ ἄλλο ὕλικό. Τὸ δεύτερο (14), κακὰ διατηρημένο, εἶναι ἔργο τῶν μέσων τοῦ 6ου αἰ. π.Χ. Τὸ τρίτο (15) (Εἰκ. 4--6) εἶναι ἐξαιρετικὰ λεπτὸ καὶ δυνατὸ μαζὶ ἀττικὸ ἔργο: ἡ ἐπιφάνεια τρυφερὰ δουλεμένη μὲ πληθὺς ἀνεπαίσθητες μεταβάσεις, οἱ «χάντρες» τῆς κόμης πολὺ φροντισμένες, ἐνῶ τὰ μάτια καὶ τὸ στόμα ἔχουν κάτι σὰν τὸ χαρούμενο ξάφνισμα τοῦ παιδιοῦ ποὺ ξυπνάει μὲ τὸν ἥλιο, ὅπως τὸ βλέπομε σ' ὅλα τὰ ἔργα τῶν χρόνων ὅπου ἡ ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία ἀντικατασταίνει τὴ μελανόμορφη, δηλ. γύρω στὰ 530 π. Χ.

* 16. μάρμ. βοιωτ. ψ. 0.10. BCH 1907, 201 εἰκ. 12. Déonna, Apol. arch. 172 ἀρ. 53. Στὸν κατάλογο τῶν τριπόδων μὲ γυναικεῖες μορφές γὰ στήρίγματα JdI 1921, 136 (πρβλ. Studniczka, Festschrift f. Amelung 251) πρόσθ. τὸ κομμάτι τῶν Δελφῶν Fouilles de Delphes τ. IV 2 σ. 191.—14. μάρμ. νησιώτ.(;) ψ. 0.16. BCH 1907, 201 εἰκ. 11. Déonna, Apol. arch. 172 ἀρ. 52· ἐποχὴ κούρου Βολομάντρας.—15. μάρμ. νησιώτ.(;) ψ. 0.19. BCH 1907, 200 πίν. 21. Déonna, Apol. arch. 171 ἀρ. 51. ἐποχὴ Ἀνδοκίδη. Πρβλ. τὸ λίγο πιὸ ὠριμὸ κεφάλι Saburoff Μουσ. Βερολίνου ἀρ. 308 (Schrader, Archaische griech. Plastik εἰκ. 37, 39).

10. Ἡ ἀριστερὴ γωνιὰ ἀπὸ τὸ ἀέτωμα ἐνὸς πολὺ μικροῦ χτίριου—ἀπὸ τὴν Τοπόλια τῆς Κωπαΐδας (ἀρχ. Κῶπαι). Εἶχε ἀνάγλυφη παράσταση ἀμαζονομαχίας: σώζεται ἀριστερὰ μιὰ ἀμαζὼνα πληγωμένη καὶ πεσμένη καταγῆς ποὺ στηρίζεται στὸν

ἀριστερό της ἀγκώνα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, πού τὰ δάχτυλά του εἶναι ἀνοιχτά σὰν ριπίδι, προσπαθεῖ νὰ τραβήξει ἓνα τελευταῖο βέλος ἀπὸ τὴ φαρέτρα (τὸ τόξο τὸ κρατοῦσε στὸ σπασμένο κομμάτι τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ)· εἶναι χαρακτηριστικὰ καὶ στερεὰ ἀπλωμένη στὸ φόντο, διαγράφοντας ἀπάνω του δυνατὲς παράλληλες γωνιές. Δεξιότερα βλέπομε τὸ πόδι μιᾶς ἄλλης μορφῆς πού φεύγει. Πολὺ καλὸ νησιώτικο ἔργο τῆς προτελευταίας δεκαετίας τοῦ 6ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. παριανὸ ψ. 0.20—0.30, μ. 0.51, πάχ. 0.09. AM 1905, 375 πίν. 13. Reinach, Répert. d. Reliefs I 427. Poulsen, Delphi 195 εἰκ. 90.

9. Τὸ κάτω μέρος γυναικείου ἀγάλματος - ἀπὸ τὴ Θήβα. Ὁ χιτώνας, κολλημένος σφιχτὰ στὸ δεξιὸ πόδι, σχηματίζει ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἐλεύτερες κρεμαστὲς πτυχές, γιὰ τὸν ἀνασκήκωνε τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς κόρης. Περίεργη ἢ δυνατὴ διαγώνια κίνηση πού κάνει τὸ ἀριστερὸ της πόδι. Πολὺ λεπτὴ καὶ καθαρὴ δουλειὰ τοῦ τέλους τοῦ 6ου αἰ. π. Χ.

* πουρὶ ψ. 0,52. AM 1878, 308 ἀρ. 3. BCH 1907, 205 εἰκ. 14—16. ἐποχὴ Πειθίνου, πιθανώτατα ἰωνικὸ ἔργο (πρβλ. κατακόρυφες πτυχές ἀριστερῆς μεριᾶς μὲ Langlotz, Bildhauerschulen πίν. 58b).

230. (*Εἰκ. 10*) Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο γυναίκας—ἀπὸ τὴς Θεσπιᾶς (σπασμένο ἐπάνω καὶ κάτω). Ἡ νεκρὴ καθισμένη σὲ θρόνο φορεῖ χιτῶνα μὲ φαρδιά μανίκια, πού ἄλλοῦ ἔχει ψιλὲς τρεμουλιαστὲς πτυχές (μανίκια καὶ κόλπος) καὶ ἄλλοῦ ἁδρύτερες (μυροὶ καὶ κνήμες), ἓνα ἐπίβλημα λοξὸ ἐπάνω στὸ στήθος (κατεβαίνει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸν ὄμο στὴ δεξιὰ μασκάλη) καὶ ἓνα ἱμάτιο μεγάλο πού ἀπ' τοὺς ὤμους πέφτει μὲ πλατιεῖς πτυχές στὰ πλάγια· μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἀνασηκώνει μπρὸς στὸ πρόσωπό της τὸ ἱμάτιο (χειρονομία συνηθισμένη λατρευτικὴ ἢ πένθους) καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ μπρὸς ἀπὸ τὸ στήθος ἓνα ρόδι πού μόλις διακρίνεται τώρα (σύμβολο τοῦ κάτω κόσμου). Οἱ μακρουλὲς

ἀναλογίες τοῦ σώματος, ἓνα περίεργο τέντωμα ποὺ περνᾷ μέσα ἀπ' ὅλη τὴ μορφὴ καὶ τὴν κάνει νὰ φαίνεται πὼς κάθεται σὰν νὰ στέκεται στὰ νύχια (κ' οἱ πτυχές ἀκόμα τοῦ ἱματίου πέφτοντας ἀπ' τὸ θρόνο κάνουν μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐλαστικὴ καμπύλη), ὅλ' αὐτὰ τοποθετοῦν τὸ ἔργο τοῦτο γύρω στὰ 500 π. Χ. Ἡ δουλειά του εἶναι πολὺ ἀδριὰ καὶ χωρὶς λεπτότητες (ἀπότομες μεταβάσεις ἀπὸ τὸ ἓνα ἐπίπεδο στ' ἄλλο κλπ.), δείχνει ὅμως πὼς ὁ βοιωτὸς τεχνίτης εἶχε μάθει πολλὰ πράγματα ἀπὸ τὰ ὁμορφα ἰωνικὰ πρότυπά του.

* Βρέθηκε τὸ 1931 στὸ Νιοχώρι (κοντὰ στὶς Θεσπιές)· ντόπια πέτρα(;) ψ. 0.64 πλ. 0.46 πᾶχ. 0.07—0.09· ἡ πλάκα στενεύει ἐλαφρὰ πρὸς τ' ἄπάνω· ἐποχὴ τοῦ «ζωγράφου τοῦ Παναιτίου» (πχ. FR πίν. 5). Πρβλ. τὸ ἐξωτερικὰ ὅμοιο, μὰ οὐσιαστικὰ διαφορετικὸ ἀνάγλυφο τῆς Αἵγινας AM 1883 πίν. 17. Ἡ θεσπιακὴ στήλη ἀπὸ τὰ παλιότερα παραδείγματα ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου, ὅπου ἡ νεκρὴ παρασταίνεται μοναχὴ καθισμένη διατηρώντας ἀκόμα τὸν «ἡρωϊκὸ» χαραχτήρα (πρβλ. Diepolder σ. 8 κπκ.)

7. (**Εἰκ. 7**) Κοῦρος. (ἴσως ἄγαλμα Ἀπόλλωνος)—ἀπὸ τὴν Εὐτρῆσι (κοντὰ στὰ Λεῦκτρα, σήμ. Παραπούγγια). Ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις ἀξιοσημείωτος. Τὸ ἀριστερὸ του χέρι, λυγισμένο στὸν ἄγκώνα, κατέβαινε κοντὰ στὴ μέση, ἐνῶ τὸ δεξιὸ ἀπομακρυνόταν ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ ὁ βραχίονας τουλάχιστο ἦταν σηκωμένος σχεδὸν στὸ ὕψος τοῦ ὤμου· στάση λοιπὸν πολὺ πιὸ ἐλεύθερη ἀπὸ τὴ συνηθισμένη τῶν κούρων. Τί κρατοῦσαν τὰ χέρια, εἶναι δύσκολο νὰ τὸ μαντέψουμε (τόξο καὶ δόρυ; = Ἀπόλλων;). Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ καλλιτέχνη συγκεντρώνεται δυνατὸ στὴν κοιλιά καὶ στὰ γειτονικὰ μέρη· ἡ ἐπιθυμία του ἦταν ἀπὸ τό ἵνα μέρος νὰ τονίσει τίς καινούργιες γνώσεις γιὰ τοὺς μῦς ποὺ εἶχεν ἀποχτήσῃ ἡ ἐποχὴ του—κι ἀπὸ τ' ἄλλο νὰ ταχτοποιήσῃ τὰ διάφορα αὐτὰ συστατικά, μαζὶ μὲ τὴν ἥβη καὶ τὴν ὀσφυακὴ χώρα, μὲ τὴ μεγαλύτερη μορφετὴ διακοσμητικὴ ὁμορφιά. Ἡ ἐποχὴ αὐτὴ, ἡ δεκαετία 500—490 π. Χ., δὲ ζητοῦσε ἀκόμα νὰ λιώσῃ μαζὶ

καὶ τὶς δυὸ τοῦτες ἐπιθυμίες μέσα στὸ χωνευτήρι ἐνὸς ἐνιαίου σκοποῦ· καὶ ἡ σχολή πάλι, ὅπου ἀνῆκε ὁ καλλιτέχνης τοῦτος, δὲ νοιαζότανε πολὺ γιὰ τὴν ὀργανικὴ σύλληψη τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ: ἔτσι, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ὑστερώτερης τέχνης, τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ κορμιοῦ φαίνεται κάπως ἀδύναμο καὶ σὰν ἀπέξω κολλημένο ἐπάνω στ' ἄλλο σῶμα—ἐνῶ οἱ μηροὶ κι ὅλο τὸ πίσω τοῦ κορμιοῦ δείχνουν πόσο πολὺ φίνα αἰσθησι τῆς τρυφερότητάς τους εἶχε ὁ τεχνίτης. Αὐτὰ καὶ ἡ κάποια ζωγραφικὴ ἀοριστία ποὺ ἀποπνέει τὸ ἔργο τοῦτο, ἀντίθετη μὲ τὴν ὀργανικώτερη πλαστικότητα τῶν ἐλλαδικῶν σχολῶν, μᾶς κάνει νὰ θεωρήσουμε τὸν τεχνίτη τοῦ Ἴωνα, χωρὶς καὶ νὰ μπορούμε νὰ τὸν ἐντοπίσουμε πιὸ ὠρισμένα.

* μάρμ. ἄσπρο ψ. 1.22. Goldman, Excavations at Eutresis 270 κκ. εἰκ. 329—332. Περισσότερο μοιάζει μὲ τὸν κοῦρο τῶν Συρακουσῶν Langlotz, Bildhauerschulen πίν. 64 c.

8. Τὸ κάτω μισὸ γυναικείου καθιστοῦ ἀγάλματος—ἀπὸ τὴν Εὐτρῆσι. Ἡ θεὰ καθισμένη σὲ δίφρο φορεῖ χιτῶνα καὶ ἀπὸ πάνω ἱμάτιο, ποὺ οἱ ἄκρες τοῦ κατεβαίνουν πτυχωμένες πάνω ἀπ' τὰ γόνατα ὥς τὰ πόδια (κρατιοῦνται τεντωμένες μὲ βαρίδια)· τὰ πόδια τῆς πατοῦν σὲ σκαμνάκι, τὰ χέρια ἀκουμποῦν κολλητὰ δίπλα στὰ γόνατα. Μέτριο ἔργο τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰ. π. X.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 0.58. Goldman, Eutresis 275 κκ. εἰκ. 333 36.

11. Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο γυναίκας—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ἡ νεκρὴ καθισμένη σὲ θρόνο καὶ ντυμένη μὲ ἰωνικὸ χιτῶνα καὶ μεγάλο ἱμάτιο τὸ ἀνασηκώνει μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι μπροστὰ στὸ πρόσωπο (πρβλ. ππ. ἀρ. 230), ἐνῶ ἡ δούλη ὀρθία μπροστὰ τῆς καὶ ντυμένη μὲ δωρικὸ πέπλο κρατᾷ μὲ τὰ δυὸ χέρια μιὰ ταινία. Ἡ κάποια ιδέα ζωντανίας ποὺ βλέπομε στὶς γραμμικὲς πτυχὲς τοῦ ἱματίου καὶ στὸ χιτῶνα γύρω στὸ στῆθος, ἡ σύνθεσι τῶν δύο μορφῶν καὶ κάποιο ὑπόλοιπο ψυχικῆς σύνδεσης

ἀνάμεσά τους ὀφείλονται στὰ ἀττικά πρότυπα τῶν ἐτῶν 420—10 π. Χ. πὺν ἔχει στὸ νοῦ του ὁ βοιωτὸς τεχνίτης· ἡ ἀδιαφορία του ὅμως γιὰ τὸν ὀργανισμό τοῦ ἀνθρώπινου σώματος φαίνεται στὸν τρόπο πὺν δουλεύει τὶς πλατιεὲς ἐπίπεδες ἐπιφάνειες τὴ μιὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη χωρὶς καμμιά σχεδὸν ἐσωτερικὴ μετάβαση.

* Θεσπιακὸς τιτανόλιθος. ψ. 1.56. BCH 1922, 272 ἀρ. 113 πίν. 17. Δελτ. 1926 (10) 121 εἰκ. 6. Ὁ τεχνίτης, βγαλμένος ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ θεσπιακοῦ ἀναγλύφου Diepolder πίν. 8, 1, ἔχει ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ ἀττικά ἔργα σὰν τὰ Diepolder πίν. 13—14 (καὶ σ. 19—21). Γιὰ τὴν ταινία βλ. Diepolder σ. 26 σημ. 6.

12. (*Εἰκ. 11*) Τὰ ἴδια γενικὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὸ προηγούμενο δείχνει καὶ τοῦτο τὸ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο, πὺν εἶναι ὅμως κατώτερο ἀπὸ κεῖνο στὴν ποιότητα καὶ παλιότερό του, κατὰ τὰ 440—30(;) π. Χ. Παρασταίνεται κορίτσι ντυμένο δωρικὸ χιτῶνα μὲ ἀπόπτυγμα, πὺν σκεπάζει καὶ τὰ χέρια· μὲ τὸ δεξιὸ κρατεῖ λουλούδι πιθανώτατα, στὸ κεφάλι φορεῖ πόλο ἢ στεφάνη (σύμβολο τῶν θεῶν καὶ κάποτε καὶ τῶν νεκρῶν).

* ἀπὸ τὶς Θεσπιές; θεσπ. τιτανόλ. ψ. 1.24 πλ. 0.74 παχ. 0.22. Τοῦ τύπου τοῦ θηβαϊκοῦ ἐπιτυμβίου τῆς Ἀμφοτοῦς Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 739.

17. Ἀρχαῖστικὴ κεφαλὴ Ἑρμοῦ ἢ Διονύσου, ἕως ἀκόμα τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.

* ἄγνωστο ποῦ βρέθηκε. μάρμ. ψ. 0.26.

24.—25.—26. Τρεῖς αἰγυπτιακὰ ἀγαλματάκια (Ὁσίριδος καὶ Ἰσίδος;)—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ἀσήμαντα ἔργα ἐλληνιστικῶν χρόνων.

* μαῦρος βασάλτης. BCH 1922, 232 ἀρ. 25.

19. (*Εἰκ. 12*). Τρίποδας μὲ λέβητα (ἀτόφια δουλεμένος)—ἀπὸ τὶς Πλαταιές. Εἶναι ἀπὸ πουργὶ καὶ μιμεῖται μετὰλλινα

ὅμοια σκευή· ἡ διακόσμησή του καθαρά γεωμετρική, τοῦ 8ου αἰ. π. Χ.—Ὁμοιος μὲ τὸν προηγούμενο εἶναι καὶ ὁ ἀρ. 20, ἀπὸ τὸ ἴδιο μέρος, ἀλλὰ νεώτερος· τὰ τρία πόδια τῆς βάσης του σπασμένα, δὲν ἔχει διακόσμηση.

* 19. πουργί. ψ. 0.40. διάμ. 0.35.—20 πουργί. Πρακτ. 1899, 55.

21. (*Εικ. 13*). Βάση μαρμάρινη σὲ σχῆμα καμπάνας—ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Πτώου. Καθὼς δείχνει ἡ ἀποπάνω κοιλότητα, χρησίμευε γιὰ νὰ βαστάζει κάποιο ἀνάθημα κ' ἔχει πολὺ ὁμορφοπροφίλ. Σπουδαῖο εἶναι ὅτι ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ μαθαίνομε πὼς τὸ εἶχε ἀφιερώσει ὁ περίφημος τύραννος τῶν Ἀθηνῶν Ἰππαρχος, ὁ γιὸς τοῦ Πεισιστράτου, πρὸ τὸν σκότωσαν ὁ Ἀρμόδιος μὲ τὸν Ἀριστογείτονα τὸ 514 π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.20, διάμ. κάτω 0.28 ἀπάνω 0.25. Ἡ ἐπιγρ.: *ἡίπαρχος ἀνέθε[κεν ἡο Πεισις]τράτο*. BCH 1920, 237. Weickert, Typen d. archaischen Architektur 170.

22. Δωρικὸ κιονόκρανο—ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Πτώου. Δὲν εἶχε ἀρχιτεκτονικὸ σκοπὸ, παρὰ ἐβάσταζε κι αὐτὸ ἓνα ἀφιέρωμα στὸν Ἀπόλλωνα πού, καθὼς μαθαίνομε ἀπὸ τὸ ἱαμβικὸ τοῦ ἐπίγραμμα, τὸ εἶχε κάμει ἓνας Ἀθηναῖος πολιτικὸς ἀντίπαλος τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Πεισιστράτου, ὁ Ἀλκμεωνίδης ὁ γιὸς τοῦ Ἀλκμέωνος, ὅταν νίκησαν στὰ Παναθήναια τ' ἄλογά του μὲ καβαλάρη τὸ Βοιωτὸ Κνωπίωνα.

* μάρμ. ψ. 0.24. Τὸ ἐπίγρ.: *[Φοί]βο μὲν εἰμ' ἄγαλ[μα Λ]α[τοῖ]δα καλ[ό]ν, [ἡο δ' Ἀ]λκμέονος ἡῦς Ἀλκμεονίδες [ἡ]ίποισι νικ[έ]σας μ' ἔ[θ]εκεν [ὀκέσιν], ἡάς Κνωπ[ί]ονος παῖς ἔλανν' ἡο[μό]νυμος, ἡότ' ἦν Ἀθάναις Παλάδος πανέ[γ]υρις*. BCH 1920, 227. Wilamowitz, Pindaros 155.

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Γ

13. Ἐπιτύμβια στήλη—ἀπὸ τὸ Πυρὶ τῆς Θήβας. Παρασταίνεται ὀπλίτης (σώζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω) πρὸς φορεῖ κατάσαρκα χιτῶνα, μὲ πτυχῆς σχηματοποιημένες σὰν οὐρὰ χελιδο-

νιοῦ, καὶ ἀπὸ πάνω του θώρακα, πὺν βλέπομε λίγο πιὸ ψηλὰ τὰ φτερούγια του· στὰ πόδια ἔχει τὶς προφυλαχτικὲς κνημίδες καὶ μὲ τ' ἄριστερὸ χέρι κρατεῖ ὄρθιο μπροστά του τὸ δόρυ. Τὸν τύπο τοῦτο τῆς στήλης τὸν ξέρομε καὶ ἀπὸ ἄλλα ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα καλύτερα διατηρημένα (ὅπως ἡ στήλη τοῦ Ἀριστίωνος στὸ Μουσ. Ἀθηνῶν)· τὸ θέλγητρό του βρίσκεται στὴν ἀντίθεση πὺν παρουσιάζουν τὸ στενόμακρο σχῆμα τῆς στήλης καὶ οἱ αὐστηρὲς κάθετες γραμμὲς τῆς μὲ τὶς ἐλαστικὲς καμπύλες τοῦ περιγράμματος τῆς μορφῆς, οἱ γραμμὲς τοῦ θώρακα μὲ τὴν οὐγία τοῦ χιτῶνα, ἡ ἐλαφρὰ κοίλη ἐπιφάνεια τοῦ φόντου μὲ τὴ δυνατὴ προεξοχὴ τοῦ σώματος ἀπάνω τῆς—ἐνῶ ἡ γενικὴ στάση τῆς μορφῆς συμφωνεῖ στὴν ἀλυσισιὰ τῆς μὲ τὴ στήλη: ἕνα πλοῦτος πλαστικὸ, πὺν μὲ τὸ στενόχωρό του πλαῖσιο τονίζεται περισσότερο (τὸ «τέντωμα» πὺν εἶδαμε στὸν ἀρ. 230). Ἔργο ἀττικὸ τῆς δεκαετίας 500—490, τῶν σημαντικῶν χρόνων πὺν ἡ Ἀθήνα, ξεπερνώντας τὸ ἀρχαῖκό της στάδιο, χτυπιέται μὲ τὴν Ἀνατολή.

* μάρμ. πεντελικό. ψ. 1.23 πλ. 0.48 παχ. 0.17. Lechat, *Sculpture attique avant Phidias* 293 εἰκ. 24. BCH 1907, 204 εἰκ. 13. Langlotz, *Zeitbestimmung* 66 κπκ.

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Γ

35. Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Δεξιὰ ἡ στήλη ἔχει παραστάδα μ' ἐπιστύλιο καὶ στέγη (ἀκροκέραμοι), πὺν συνεχίζονται καὶ στὴ στενὴ πλευρά· ἄριστερὰ εἶχε συνέχεια σ' ἄλλη πλάκα (ἀναθύρωση!), ὅπου θὰ ἦταν καὶ ἡ ἄλλη παραστάδα. Ἕνας πολεμιστῆς, ντυμένος μὲ θώρακα καὶ ἀπὸ πάνω χλαμύδα, κρατεῖ μὲ τ' ἄριστερὸ χέρι τὸ ξίφος του καὶ μὲ τὸ δεξιὸ τὸ ἄλογό του πὺν βρίσκεται πίσω ἀπ' αὐτὸν στὸ βάθος (τὰ χαλινάρια του ἦταν μετὰλλινα, ὅπως δείχνουν οἱ δυὸ τρύπες στὸ λαιμὸ καὶ στὸ στόμα τοῦ ἀλόγου). Τὸ κεφάλι τοῦ πολεμιστῆ εἶναι φοβερὰ χτυπημένο καὶ χαλασμένο· ἀλλὰ ἀπὸ τὴ στάση του, καθὼς εἶναι ἐλαφρὰ σκυμμένο, φαίνεται πόση συγκέντρωση στὸ ἐσωτερικὸ τῆς εἶχε ἡ μορφὴ αὐτὴ καὶ πόσο ὁ ἐπαρχιώτης τοῦτος τεχνίτης

τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 5ου αἰ. π. Χ. εἶχεν εὐεργετηθεῖ ἀπὸ τῆ σύγχρονη του αἰτιακή τέχνη.—Τοῦτο τὸ βλέπομε καθαρώ-
τερα στὸ διπλανὸ κομμάτι ἀρ. 34 (*Εἰκ. 14*), ἀκόμα πιὸ
ὁμορφο μὰ κι αὐτὸ πολὺ χαλασμένο, ὅπου ὁ νέος μὲ τὸ γερμένο
του κεφάλι καὶ τὸ ἱμάτιο ποὺ ἀνεμίζεται πίσω (θὰ ἦταν κα-
βάλα σι' ἄλογό του) εἶναι στὸ ἐσωτερικὸ του ἦθος σὰν ἕνας νεώ-
τερος βοιωτὸς ἀδερφὸς τῶν νέων τῆς ζωφόρου τῶν Παναθη-
ναίων στὸν Παρθενώνα.

* 35. μάρμ. ντόπιο ψ. 0.98 πλ. 0.96 παχ. 0.20.— 34 μάρμ.
ντόπιο. ψ. 0.27 πλ. 0.58 πάχ. 0.06. Πρβλ. δυτικὴ ζωφόρος
Παρθεν. ἀρ. 17, 18, 21 (Smith πίν. 67—68)· γιὰ τὴν παράστασι
τοῦ ἱματίου πρβλ. Diepolder πίν. 10.

36. Κομμάτι ἐπιτύμβιας στήλης—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Σώζεται
μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα ἑνὸς ἀντρὸς ντυμένου μὲ χλαμύδα, ποὺ εἶναι
πιασμένη στὸ δεξιὸν ὦμο καὶ ἡ μισὴ πέφτει μπροστὰ στὸ στή-
θος, ἐνῶ ἡ ἄλλη μισὴ ἀνεμίζεται πίσω ἀριστερά· ἦταν λοιπὸν
καβάλα ἡ μορφὴ σὲ ἄλλογο (ὅπως σώζεται καλύτερα στὸ ὁμοιό-
τατο θεσπιακὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μουσ. Ἀθηνῶν ἀρ. 828). Ἀπὸ τὶς
τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.

* θεσπ. πέτρα. ψ. 0.65 πλ. 0.55 παχ. 0.21. AM 1878, 320
ἀρ. 11. JdI 1913, 313.

37. (*Εἰκ. 15*). Τὸ κάτω δεξιὸ κομμάτι ἐπιτυμβίου ἀναγλύ-
φου μὲ ἄβαθὸ πλαίσιο. Παρασταίνεται ἕνας ἄντρας ντυμένος μὲ
κοντὸ χιτῶνα καὶ χλαμύδα πιασμένη στὸ δεξιὸν ὦμο, ὁ πλατύ-
γυρος πέτασός του εἶναι πεσμένος στὴν πλάτη μὲ τὸ ἀριστερὸ
χέρι κρατεῖ ἕνα μικρὸ σπαθὶ μὲ τὴ θήκη του, τὸ δεξιὸ τὸ ση-
κώνει ψηλότερα δίνοντάς το ἴσως σὲ μιὰν ἄλλη μορφὴ ποὺ θὰ
ἦταν ἀντίκρου του· στὸ βάθος πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ πόδι τὸ σκυλί
του. Πολὺ συμπαθητικὸ μικρὸ ἔργο τῆς δεκαετίας 420—10 π.
Χ., ὅπου τοποθετεῖ τὴ μορφὴ ἢ χαρακτηριστικὴ στάση της καὶ
ἡ ρυθμικὴ σχέση ποὺ προκαλεῖ ἡ κατανομὴ τοῦ βάρους ἀνά-

μεσα στο στάσιμο και στο άνετο σκέλος, στη γραμμή της μέσης και στη γραμμή τῶν ὤμων.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 0.55 πλ. 0.27 παχ. 0.15. Χρονικά ἔνῃκει στην ἀτμόσφαιρα ἔργων ὅπως τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ὁρφέα καὶ τῆς Εὐρυδίκης (Diepolder σ. 17) ἢ τὸ ἐλευσινιακὸ ἀνάγλ. τοῦ 420 π. Χ. (RM 1932, 25 κπκ. 30 κπκ. πίν. 8).

45. (*Εἰκ. 16*). Ἐπιτύμβια στήλη με παραστάδες, ποὺ θὰ τελείωνε ἐπάνω πιθανώτατα σὲ αἴτωμα (πρβλ. ἀρ. 48). Ἕνας νέος, ντυμένος μονάχα με ἱμάτιο ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ στήθος, γέρνει ἐλαφρὰ δεξιὰ κι ἀκουμπάει σ' ἓνα ραβδί χωμένο στην ἀριστερή του μασκάλῃ, ποὺ θὰ ἔβγαινε ἄλλοτε ζωγραφιστὸ κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο. Εἶναι ἀπλωμένος ὁλότελα φάτσα ἐπάνω στην πλάκα κοιτάζοντας ἔξω ἀπ' αὐτὴν (ἀριστερὸ χέρι προοπτικὰ κοντεμένο). Δεξιὰ στέκεται πιὸ χαμηλὸς στ' ἀνάστημα ὁ μικρὸς του σκλάβος, ποὺ κοιτάζει τὸν ἀφέντη του καὶ τοῦ κρατάει στὸ δεξιὸ χέρι ἓνα μακρουλὸ ἀντικείμενο (ληκύθιο με λάδι;). Ἡ ἐλαστικὴ κίνηση τοῦ ἄσαρκου σχεδὸν σώματος τοῦ νέου διατυπώνεται ἐπάνω στην ἐπιφάνεια σὰν μιὰ γραμμὴ μονάχα, ποὺ εἶναι ὅμως γεμάτη ἔκφραση· οἱ δυὸ μορφὲς βρίσκονται σὲ ἀπομόνωση καὶ ἀπόσταση ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ σκλάβος με τὴν ὑποταχτικὴ του παρουσία κάνει πιὸ χτυπητὴ τὴν ἰδιαίτερη ὕπαρξη τοῦ νέου ποὺ εἶναι βυθισμένος στὸ δικό του κόσμον· χαρακτηριστικὰ ποὺ τοποθετοῦν τὴν ἀδριὰ μὰ ὁμορφὴ τούτῃ στήλῃ στην τελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 1.34 πλ. 0.81 πάχ. 0.14. Ἡ δίπλα στὸ κεφάλι τοῦ νέου ἐπιγραφὴ (Θ[εόμ]νηστος) εἶναι πολὺ νεώτερη ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο. Τὰ ἀττικὰ πρότυπα τῆς στήλης τούτης βρίσκονται ἀνάμεσα στὸ ἀνάγλυφο τοῦ 410/9 π. Χ. Diepolder σ. 23 καὶ στὸ ἐπιτύμβιο Diepolder πίν. 22. πρβλ. Conze ἀρ. 1036 πίν. 208.

41. (*Εἰκ. 17*) Κομμάτι ἐπιτύμβιας στήλης, ποὺ σώζει τὸ κάτω μέρος μιᾶς γυναικείας μορφῆς, ντυμένης με χιτῶνα καὶ

ἱμάτιο καὶ καθισμένης σὲ θρόνο. Πολὺ ὁμορφο ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. π. Χ., μιὰ βοιωτικὴ ἀνταύγεια τῆς τεχνοτροπίας τοῦ θωρακείου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης στὴν Ἀθήνα.

* θεσπ. τιτανόλ. ψ. 0.59 πλ. 0.96 πάχ. 0.25. Πρβλ. τὴν ἀττικὴ στήλη Diepolder πίν. 21.

44 (*Εἰκ. 18*) Ἐπιτύμβιος κύβος—ἀπὸ τὴν Καρδίτσα τῆς Κωπαίδας (ἀρχ. Ἀκραίφνιον). Ἡ τρύπα στὴν ἀποπάνω ἐπιφάνεια ἦτανε γιὰ νὰ μπεῖ ἓνα λίθινο κράνος χωριστὰ δουλεμένο, καθὼς τὸ βλέπομε σὲ πολλοὺς βοιωτικοὺς ἐπιτύμβιους κύβους. Στὴν κορφὴ τῆς μπροστινῆς ἐπιφάνειας χαραγμένο τ' ὄνομα τοῦ νεκροῦ (Δ[ε]νόμ[αχος] ἢ Δ[ε]νομ[ένες]). Τὸ λαγωνικό, ποὺ παρασταίνεται ἀπὸ κάτω καθὼς φερμάρει τὸ κυνήγι, ὅχι μόνον εἶναι ὁμορφα ἰσορροπημένο μέσα στ' ὀρθογώνιο φόντο (διαγράφει μιὰ κατηφοριαστὴ σπαθωτὴ διαγώνια ποὺ τὴ ζωντανεύουν κάποια ἐλαφρὰ σταματήματα, ὅπως οἱ τομὲς τὸ στίχο), μὰ δείχνει καὶ μὲ πόση δύναμη ὁ βοιωτὸς τεχνίτης ἄδραξε τὰ εἰδικὰ ζωϊκὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ σώματος καὶ τοῦ ἥθους τοῦ σκύλου, ποὺ εἶναι ὅλο ἔνστιχτο καὶ νεῦρο. Ἀνήκει στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.—Ἀντίθετα ὁ τεχνίτης τοῦ ἀποπάνω ἐπιτυμβίου, ἀρ. 43, τῶν μέσων ἐπάνω-κάτω τοῦ 4ου αἰ. π. Χ., θέλοντας σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του νὰ ἐξανθρωπίσει καὶ τὸ ζῶο, ἔκαμεν ἓνα σκύλο αἰσθηματικὸ καὶ κάπως ρητορικό.

* 44. βοιωτ. τιτανόλ. ψ. 0.90 πλ. 0.68 πάχ. 0.44. Συγγενικὰ μνημεῖα εἶναι τὸ ἀνάγλ. τοῦ Βερολίνου Blümel K 81 πίν. 70, τὰ ἀνάγλ. τοῦ Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 3416—17 (Studniczka, Artemis u. Iphigenie 187 σημ. 1), τὸ λιοντάρι τῆς Ν. Ὑόρκης G. Richter Animals in Gr. Art εἰκ. 20, ὁ λίθος Furtwängler Gemmen πίν. XI 35 (πρβλ. τὸ βοιωτικὸ σκύφο Watzinger, Vasen in Tübingen F 2 πίν. 41 καὶ βλ. Jacobsthal, Melische Reliefs σ. 136).—43 τιτανόλ. ψ. 1.20 πλ. 0.47 πάχ. 0.12.

33. (*Εἰκ. 20*) Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο—ἀπὸ τὴς Θεσπιές. Πολὺ χαλασμένο, μὰ πολὺ ἐνδιαφέρον. Παρασταίνεται κυνηγὸς

καθισμένος μὲ ἄνεση ἐπάνω σὲ βράχο ἴσως· μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἀριστεροῦ χειριοῦ γέρνει τὸ σῶμα του πίσω, ἀκουμπώντας σὲ κάποια προεξοχή, τὸ δεξιὸ του πόδι ἀνασηκωμένο πατάει κάπου ψηλότερα ἀπὸ τὸ ἀναπαυτικὰ τοποθετημένο ἀριστερό· τὸ ἱμάτιο τοῦ τυλίγει μονάχα τὴ μέση κ' ἔπειτα ἀνεβαίνει πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα στὸν ἀριστερὸν ὦμο, ἀπ' ὅπου τὸ βλέπομε νὰ πέφτει, ἐνῶ ἓνα ἄλλο μέρος του εἶναι στρωμένο μαλακὰ ἐπάνω στὸ βράχο. Ἀπὸ τὰ δυὸ κυνηγάρικα σκυλιὰ τὸ ἓνα, ὄρθιο, ἀκουμπάει στὰ γόνατα τοῦ ἀφέντη του θέλοντας νὰ φτάσει τὸ λαγὸ πού τοῦ δείχνει τοῦτος ἀπὸ ψηλὰ μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι· τὸ ἄλλο, καθισμένο, σηκώνει κατακόρυφα τὸ κεφάλι κατὰ τὸν ἀφέντη του. Στὴ δεξιὰν ἄκρη εἶναι κρεμασμένα, δὲ φαίνεται καθαρὰ ποῦ καὶ πῶς, τὰ σύνεργα τοῦ κυνηγιοῦ, μιὰ φαρέτρα μὲ βέλη κ' ἓνα λαγώβολο (; ἢ ραβδί ;) Ἡ σύνθεση εἶναι καλοζυγισμένη, μὰ καὶ μὲ πολλὴ λευτεριὰ καὶ κάποια ζωγραφικὴ κίνηση. Ἡ ἀντίληψη τοῦ «χώρου», πού τυλίγει τὶς μορφές, καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὸ φόντο τοῦ ἀναγλύφου εἶναι ἀκόμη οἱ κλασικὲς (βλ. πρὸ κάτω τοὺς ἀρ. 54—56), τὸ βάθεμα τοῦ χώρου γίνεται μ' ἐπίπεδα πού δὲν περνοῦν ἀκόμα τὸ ἓνα μέσα στ' ἄλλο. Τὸ ἔργο ἀποπνέει μιὰ σὰν αὐτονόητη ἄνεση καὶ ἀρχοντιά, πού θὰ τανε τὸ ἰδανικὸ κάθε Βοιωτοῦ περήφανου γιὰ τὸ σόϊ του καὶ τὰ πολλὰ του χωράφια —ὄχι ὅμως ἔτσι πού τὸν εἶχεν ἡρωοποιήσει ὁ Πίνδαρος, ἀλλὰ ὅπως τὸν εἶδε ὁ «ἀστικώτερος» 4ος αἰ. Τὸ ἀνάγλυφο θέλει καὶ μὲ τὶς διαστάσεις του (τεράστιο πάχος) καὶ μὲ τὸν πλοῦτο τῶν μοτίβων νὰ ἐπιβληθεῖ. Ὁμορφο καὶ καλοδουλεμένο ἔργο τῆς 3ης ἢ 4ης δεκαετίας τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 1.14 πλ. 1.17 πᾶχ. 0.45. AM 1878, 321 ἀρ. 14. JdI 1913, 335 (τὸ θηβαϊκὸ ἀνάγλ. τοῦ Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 1440, πού συγκρίνει αὐτοῦ ὁ Rodenwaldt μὲ τὸ δικό μας, εἶναι κάπου 25 χρόνια νεώτερο, κοντὰ στὰ ψηφισματικὰ ἀνάγλ. τῶν ἐτῶν 355 καὶ 346 π. Χ. καὶ στ' ἀνάγλ. τῆς κολόνας τοῦ Ἀρτεμίου τῆς Ἐφέσου). Γιὰ τὸ σπάνιο θέμα τοῦ ἐπιτυμβίου μας πρβλ. τὸ λίγο παλιότερο αἰτικὸ τοῦ Μονάχου «50 Meister-

werke der Glyptothek» πίν. 33 (πρβλ. Möbius, Ornamente d. griech. Grabstelen 18 σημ. 75.)

40. (*Εικ. 19*) Ἐπιτύμβια στήλη—ἀπὸ τὶς Πλαταιές. Παρασταίνεται νέος παλαιστρίτης πού, ἄφοῦ γυμνάστηκε, ἐτοιμάζεται τώρα ν' ἄλειφετῖ: βάζει μπροστὰ στὸ στήθος τὸ ἄριστερό του χέρι μὲ κουφωμένη τὴ φούχτα γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸ λάδι πού θὰ χύσει μ' ἓνα ληκύθιο ἀπὸ τὸ ψηλὰ σηκωμένο δεξί του χέρι (τὸ μοτίβο τοῦ γνωστοῦ ἀγάλματος τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου). Ἡ ἰσορροπία τῆς μορφῆς ἔχει κάτι στιγμιαῖο, εἶναι ὅμως καλὰ ζυγισμένη: τὸ δυνατό γέρισμα πρὸς τὰ δεξιὰ πού κάνει τὸ κεφάλι μαζί μὲ τὴ διαγώνια τῶν δυὸ χειρῶν ἐπανορθώνεται στὴ μέση, πού γέρνει λίγο ἄριστερά, καὶ εἶχε σίγουρα ἓνα ἰσόπαλο ἀντίβαρο στὴν κατεύθυνση τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ πρὸς τὰ πλάγια καὶ ἄριστερά. Καὶ μὲ τὴν πλάκα τοῦ φόντου δὲν τὴ δένει τὴ μορφὴ σφιχτὰ τὸ περίγραμμά της· ἔχει κάποιαν ἀνεξαρτησία ἢ μορφή, πολὺς ἐλεύτερος ἀέρας κυκλοφορεῖ γύρω της. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τοποθετοῦν τὸ ἔργο γύρω στὰ 380—70 π. Χ. Εἶναι ὀλοφάνερα ἀττικό· καὶ ἂν τὸ παραβάλομε μὲ τὸ κομματί *ἀρ. 37* (ψηλὰ στὸν ἀντικρυνὸ τοῖχο), πού ἔχει μάλιστα καὶ τὸ ἴδιο θέμα πιθανώτατα, θὰ φανεῖ ἀμέσως πόσο μεγαλύτερο πλοῦτος καὶ διαφοροποίηση ζωῆς ἔχει ὁ Ἀθηναῖος παραπάνω ἀπὸ τὸ Βοιωτὸν ὁμότεχνό του.

* 40. μάρμ. πεντελικό. ψ.1.10 πλ. 0.55 παχ. 0.08. AM 1878, 328 ἀρ.23. Ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν ἐπιτυμβίων πού πραγματεύεται ὁ Diepolder σ. 37 κπκ. Γιὰ τὸ θέμα πρβλ. τὸ ἐλληνιστικὸ ἐπιτύμβιο τοῦ Μουσ. Ἀθηνῶν ἀρ. 1226 (Stais, Marbres et bronzes σ. 214) καὶ τερακότες ὅπως BCH 1886 πίν. 12, 3, Winter Typen d. figürl. Terrakotten II 383, 1—2, Studniczka Artemis u. Iphigenie 70 εἰκ. 56 κλπ.—37. μάρμ. θεσπ.

42. (*Εικ. 21*) Ἐπιτύμβια στήλη—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Μιὰ γυναικεία μορφὴ ντυμένη μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο (τὸ τελευταῖο σκεπάζει καὶ τὸν πόλο πού φορεῖ στὸ κεφάλι ἢ γυναικία—πρβλ.

ἀρ. 12) κάθεται σὲ θρόνον, ποὺ ἔχει πόδια τοῦ τόνου κ' ἐρεισίνωτο στολισμένο μὲ σφίγγα (παρασταίνονται προοπτικά)· τὰ πόδια τῆς τὰ πατεῖ σὲ σκαμνάκι λοξὰ τοποθετημένο. Στὰ γόνατά τῆς στέκεται ὄρθιο τὸ παιδί τῆς ντυμένο μὲ ἱμάτιο κι ἀπλώνει τὸ χέρι του σ' ἓνα ἀντικείμενο, πουλὶ πιθανώτατα, ποὺ τοῦ δείχνει ὁ ὄρθιος πατέρας του. Τοῦτος στέκεται ἀντίκρυ τους δεξιὰ, ἔχει ἀναριχτὰ στὸν ὦμο τὸ ἱμάτιό του (κάτω ἀπ' τὴν ἀριστερὴν μασκάλῃ τὸ στηρίζει μὲ τὸ ραβδί ποὺ ἀκουμπάει) κ' ἔχει ξεκουραστικά διπλώσει τὸ δεξιὸ του πόδι μπροστὰ ἀπ' τὸ ἀριστερό. Μιὰ σκηνὴ οἰκογενειακῆς αἰσθηματικότητος, συγκρατημένης ὁμως. Μὲ τὸ γενικὸ του πνεῦμα τὸ ἀνάγλυφο ἀνῆκει ἀκόμα στὸν κόσμον ποὺ εἶδαμε μὲ τὸν ἀρ. 33, μὰ εἶναι νεώτερο· εἰ μορφές του εἶναι σωματικώτερες καὶ πιὸ ἀνεξάρτητες ἀπ' τὸ φόντο· ἢ τοποθέτησή τους σχετικὰ μ' αὐτὸ εἶναι τέτοια ποὺ ἢ ὅλη σύνθεσις ὁδηγεῖ σὰν μὲ σκαλοπάτια τὸ μάτι ἀπὸ τὸ μπροστινὸ ἐπίπεδο στὸ βάθος καὶ δημιουργεῖ ἔτσι ἓναν ἡμικυκλικὸ χῶρον ποὺ κρατᾷ τις μορφές (πρβλ. καὶ τὴ σχετικὴ θέσι τῶν ποδιῶν τοῦ θρόνου, τὶς πτυχές πίσω ἀπὸ τὸ μηρὸ τοῦ πατέρα καὶ τὶς πολλὰς διατμήσεις τῶν μελῶν). Αὐτὰ καὶ ἡ χαρακτηριστικὴ μορφή τοῦ ἀντρός τοποθετοῦν τὸ καλὸ τοῦτο ἔργο γύρω στὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 1.70 πλ. 1.42 παχ. 0.30. AM 1878, 322 ἀρ. 15. JdI 1913, 334 εἰκ. 10.

30. (*Εἰκ. 22.*) Ἐπιτύμβια στήλη—ἀπὸ τὴ Θήβα. Παρασταίνεται ἓνας νέος ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ, γυμνός, μὲ μονάχα ἓνα ἱμάτιο ριγμένο στὸν ἀριστερό του βραχίονα, ποὺ ἀκουμπάει, καθὼς φαίνεται, σὲ κάποιον ψηλὸ στήριγμα ἐκεῖ δεξιὰ. Τὸ κεφάλι του τὸ γέρνει ἀριστερὰ καὶ ὁλόκληρο τὸ σῶμα διαγράφει μιὰ φιδωτὴ καμπύλη (ποὺ θυμίζει Πραξιτέλη)· ἡ στάση του εἶναι περίεργα χαλαρὴ καὶ βαριά, τὰ σώματα αὐτὰ ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ κάποιον στήριγμα στὸ πλάϊ γιὰ νὰ σταθοῦν· ἔτσι πρὸς τὰ κάτω τοὺς τραβάει κι ὁ αἰσθηματικὸς τοὺς κόσμος ποὺ μέσα του ἔχουν σὰν ἄβουλα βυθιστεῖ. Ὁ Βοιωτὸς τεχνίτης τοῦ ἀνα-

γλύφου, κατὰ τὰ 360—50 π. Χ., ἔχει καλὰ καταλάβει τὰ ἀντικὰ πρότυπά του.

* μάρμ. ντόπιο ψ. 1.00 πλ. 0.60 παχ. 0.10. Πρόσωπο παραμορφωμένο ἀπὸ νεώτερα χτυπήματα. AM 1878, 327 ἀρ. 22. Πρβλ. τὰ ἀντικὰ ἐπιτύμβια Conze πίν. 186 ἀρ. 937 καὶ Diepolder πίν. 35, 1—2 (καὶ σελ. 40).

50 (ἀπὸ τὴ Μαμούρα), 51 (ἀπὸ τὴς Θεσπιές), 52 (ἀπὸ τὴς Πλαταιές): ἀσήμεντα κεφάλια ἀπὸ ἀνάγλυφα ἢ μικρὰ ἀγαλματάκια. Καλύτερο τὸ ἀρ. 53 ἀπὸ ἀνάγλ. τῶν μέσων τοῦ 4ου αἰ.

* 50. μάρμ. ψ. 0.15. 51 μάρμ. ψ. 0.21 BCH 1922, 252 ἀρ. 65 εἰκ. 32. 52 μάρμ. ψ. 0.17. 53 μάρμ. ψ. 0.15.

38. Κομμάτι κορμοῦ ἀντριοῦ, ντυμένου μὲ ἱμάτιο ποὺ διπλώνει ἐπάνω στὸν ἀριστερὸν ὦμο πρὸς τὰ πίσω καὶ ἀφήνει γυμνὸ τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ στήθους· λείπει τὸ κεφάλι, ποὺ ἦταν ἔνθετο ἀπὸ χωριστὸ κομμάτι πέτρα. Ὅπως δείχνει ἡ ἀρχαίζουσα διάταξη τῆς κόμης μπρὸς καὶ πίσω, εἶναι ἔργο ἀρχαϊστικό, γιὰ ἱερατικοὺς βέβαια λόγους (ἀγαλμα κάποιου θεοῦ ἢ ἱερέα). Ἑλληνικῶν ἀκόμα χρόνων, ἴσως καὶ τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* ντόπιο μάρμ. ψ. 0.23.

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΠΡΟΔΟΜΟ

48. (Εἰκ. 23) Ἀναθηματικὸ ἀνάγλ. Ἡρακλῆ—ἀπὸ τὸ Πυρὸ τῆς Θήβας. Παρουσιάζει κάποιες δυσκολίες στὴν ἐρμηνεία: ἀριστερά, μπροστὰ ἀπὸ δυὸ δωρικὲς κολόνες (ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὸ γνωστὸ κι ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις καὶ τιπικὸ γιὰ τὸν Ἡρακλῆ ἡρῶο μὲ τὴς τέσσερες κολόνες), στέκεται ὁ Ἡρακλῆς γυμνὸς μὲ τὴ λεοντῆ του ριγμένη στὸν ἀριστερὸν ὦμο· μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ὄρθιο τὸ ρόπαλό του καὶ μὲ τὸ δεξιὸ ἓνα «κέρας ἀφθονίας», ποὺ τοῦ τὸ δίνει μιὰ ἄλλη ἀντρικὴ μορφή ὄρθια, δεξιώτερα· ὁ τελευταῖος αὐτὸς φορεῖ ἱμάτιο, ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ δεξιὸ στήθος, καὶ κρατεῖ μὲ τ' ἀριστερό του χέρι λοξὰ ἓνα μακρὸ δόρυ ἢ σκῆπτρο ἀκουμπισμένο στὸν ὦμο. Δίπλα

του, καὶ πιδὸ πολὺ κατὰ μᾶς βλέπομε, τὸ ὑπόλοιπο μιᾶς γυναι-
κείας μορφῆς καθιστῆς, ποὺ πατάει σὲ σκαμνάκι, καὶ πιδὸ ἔξω
ῥακὴ τὸ πόδι καὶ λίγο ἀπὸ τὴν κνήμη μιᾶς τέταρτης μορφῆς.
Τὰ πρόσωπα τοῦτα εἶναι πιθανώτατα θεότητες τοῦ κάτω κό-
σμου (Πλούτων, Περσεφόνη—καὶ Δημήτηρ;)· μὰ τὸ εἰδικώτερο
νόημα τῆς παραστάσεως μᾶς ξεφεύγει. Τὸ ἀνάγλ. τοῦτο μὲ τῇ
χαρακτηριστικῇ μορφῇ τοῦ Ἡρακλῆ, ποὺ εἶναι μακρουλή, ἐλα-
στική, μὲ ἰσορροπία ποὺ παίζει καὶ πλαταίνει ἔτσι τὸ χῶρο
γύρω της—ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες μορφές ἔχουν ἱερατικὴ αὐστηρό-
τητα—, εἶναι ἓνα ἀρκετὰ δροσερὸ ἔργο τῆς 2ης ἢ 3ης δεκαετίας
τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* ντόπιο μάρμ. ψ. 0.75 πλ. 0.45 παχ. 0.15. Στὸ ἐπιστύλιο
τὸ ὑπόλοιπο τῆς ἀναθηματικῆς ἐπιγραφῆς: Εὐμέδε[ς ἀνέθεκε].
AM 1878, 398 ἀρ. 180. AM 1911, 121 ἀρ. 5. Δελτ. 1916, 250
εἰκ. 8. Δελτ. 1917, 409 σημ. 1. Πρβλ. τὸ περίπου σύγχρονο ἀν-
τικὸ ἀνάγλ. τῆς Βοστώνης AM 1911 πίν. 2 καὶ τὸ νεώτερο Θε-
σπιακὸ Mélanges Perrot 197 εἰκ. 1 (OeJh. 1915 Beiblatt
95 εἰκ. 36).

47. Ἀναθηματικὸ ἀνάγλ. Ἡρακλῆ—ἀπὸ τὸ Καπαρέλι κοντὰ
στὶς Θεσπιές. Παρασταίνεται ὁ Ἡρακλῆς γυρισμένος ἀριστερά·
ἡ λεοντῇ κρέμεται τυλιγμένη ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ του χέρι, μὲ τὸ
δεξι κρατεῖ λοξὰ τὸ ρόπαλο καὶ (μὲ κάποιο σκοινὶ) τὸ σκύλο τοῦ
κάτω κόσμου Κέρβερο ποὺ ἔχει δὺὸ μονάχα κεφάλια. Ἡ πολὺ
πρόστυχη δουλειὰ δὲν ἐπιτρέπει νὰ χρονολογήσουμε ἀκριβέστερα
τὸ ἀνάγλ., φαίνεται πὼς εἶναι ἐλληνιστικῶν χρόνων (ὁ τύπος
ὅμως τοῦ Ἡρακλῆ τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.).

* ντόπια πέτρα. ψ. 0.47 πλ. 0.38 παχ. 0.09. AM 1878, 402
ἀρ. 181. Δελτ. 1916, 249 εἰκ. 7.

46. (Εἰκ. 42) Ἑκαταῖο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Γύρω ἀπὸ τὸν
πρισματικὸ πυρήνα χορεύουν τρεῖς Νύμφες ἢ Χάριτες, μία
μπρὸς ἀπὸ κάθε πλατιὰ πλευρά, ἐνῶ στὶς στενὲς πλευρὲς δένον-
ται τὰ χέρια τῆς πρώτης μὲ τῆς δεύτης καὶ τούτης πάλι μὲ

τῆς τρίτης. Ἡ ρυθμική τους κίνηση ἀρχίζει σιγὰ μὲ τὴν πρώτη μορφή, δυναμώνει μὲ τὴ ζωηρότερη στάση τῆς δεύτερης καὶ βρίσκει πάλι μιὰν ἡρεμὴ ἀπόθεση μὲ τὴν τρίτη. Στὴν κορυφὴ τοῦ πρίσματος, ἀπὸ μιὰ σὲ κάθε στενὴ πλευρά, ἦταν οἱ τρεῖς κεφαλὲς τῆς τρίμορφης Ἑκάτης. Καλὸ ἔργο τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων.

* μάρμ. πεντελικό. ψ. 039. BCH 1922, 262 ἀρ. 89.

49. Ἑρμαϊκὴ στήλη μὲ μορφή Ἑρακλῆ (Ἑρμηρακλῆς)—ἀπόξω ἀπὸ τὸ Πυρὶ τῆς Θήβας. Σπασμένα τὸ κεφάλι καὶ τὸ δεξιὸ χέρι. Τὸ χαρακτηριστικὸ σχῆμα τῆς στήλης (στενεύει πρὸς τὰ κάτω καὶ ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη μορφή παρασταίνεται ὅχι μόνον τὸ κεφάλι παρὰ καὶ ὅλο τὸ ἀπάνω κορμὶ μὲ τὰ χέρια) καὶ τὸ δούλεμά της τὴ χρονολογοῦν στὸ 2ον αἰ. μ. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.90. Δελτ. 1917, 409 σημ. 1.

ΣΤΟΝ ΠΡΟΔΟΜΟ

54. (*Εἰκ. 24*) Ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Μνάσωνος—ἀπὸ τῆς Θήβας. Πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ γιὰ τὴ σπάνια τεχνικὴ της: ἐπάνω στὸ μαῦρο μάρμαρο εἶναι χαραγμένο, μὲ λεπτὲς κοκκίδες τὴ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη, τὸ περίγραμμα καὶ οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες τοῦ σώματος, οἱ πτυχὲς τοῦ ἱματίου, τὸ δόρυ, ἡ ἀσπίδα κλπ. Ἡ γύρω ἀπ' αὐτὰ ἐπιφάνεια, δηλ. τὸ φόντο τῆς μορφῆς, εἶναι χτυπημένο ἀδρὰ καὶ σχηματίζεται ἔτσι ἕδαφος κατάλληλον ἀνὰ δεχτεῖ χροῶμα· ἐπίσης χρωματισμένες ἦταν πιθανώτατα οἱ λεπτομέρειες τοῦ σώματος, οἱ πτυχὲς κ.τ.τ., ἐνῶ τὸ σῶμα ἔβγαινε ἔξω καθαρὸ μὲ τὸ μαῦρο τοῦ μαρμάρου. Δηλ. ἓνας σχεδιαστικὸς τρόπος ποὺ ἀνήκει πολὺ περισσότερο στὴ ζωγραφικὴ παρὰ στὴν πλαστικὴ. Παρασταίνεται ἓνας πολεμιστὴς καθὼς ῥίχνεται μπροστὰ φορώντας ἑλαφρὸ ἱμάτιο καὶ τὴ βοιωτικὴ κωνικὴ περικεφαλαία (τὴν κυνῆ) καὶ κρατώντας δόρυ στὸ ἓνα χέρι καὶ ἀσπίδα καὶ ξίφος στὸ ἀριστερό. Τὸ δεξιὸ πόδι, τὸ δεξιὸ χέρι καὶ ἡ ἀσπίδα παρουσιάζουν ἀξιοσημεῖωτα προοπτικὰ κοντέματα. Μοτίβο καὶ ἥθος τῆς μορφῆς ζοῦν σιτὸν ἀέρα τῆς «μεγάλης» τέχνης, ἐχτελεσμένα ἐδῶ ἀπὸ Θηβαῖο καλλιτέχνη, ζωγράφο ἴσως, μὲ ὁμορφο, λιτὸ καὶ σίγουρο σχέδιο. Κατὰ τὰ 420 π. Χ.

55. (*Εικ. 25*) Ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Ρύγχωνος—ἀπὸ τῇ Θήβᾳ. Ὅμοια στὸ μοτίβο καὶ στὴν τεχνικὴ μὲ τὴν προηγούμενη (μόνο ποὺ οἱ γραμμὲς ἐδῶ δὲν ἀποτελοῦνται ἀπὸ κοκκίδες παρὰ εἶναι ἀτόφιες). Ὁ πολεμιστὴς φορεῖ ἱμάτιο πού, κουμπωμένο στὸ λαιμό, ἀνεμίζεται πρὸς τὰ πίσω καὶ εἶναι πλούσια στολισμένο μὲ δελφίνια, κλαριὰ κι ἄλλα πλουρίδια (ἀξιοπρόσεχτες οἱ πτυχὲς πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸν ὦμο, ποὺ κόβουν καὶ τὴ συνέχεια τοῦ κλαριοῦ δίνοντας ἔτσι τὴν ἐντύπωση τοῦ βάθους)· καὶ κρατᾷ δόρυ καὶ ἄσπίδα, ποὺ κι αὐτῆς τὸ ἐσωτερικὸ εἶναι στολισμένο μὲ μιὰ παράσταση: ὁ Βελλεροφόντης καβάλα στὸ φτερωτὸ Πήγασο σκοτώνει τὴ Χίμαιρα (τὸ συμμετρικὸ ἄπλωμα τῆς ἄσπιδας δεξιὰ καὶ τοῦ ἱματίου ἀριστερὰ φέρνει ἓνα ἀντίβαρο στὴ διαγώνια ὁρμὴ τοῦ πολεμιστῆ). Στὸ ἀέτωμα τῆς στήλης οἰκογενειακὴ σκηνὴ: ἓνα μικρὸ παιδί ὄρθιο ἀκουμπᾷε στὰ γόνατα τοῦ ἀριστερὰ καθισμένου πατέρα του, ἐνῶ δεξιὰ ἡ μητέρα καθισμένη σὲ πέτρα ἀπλώνει τὸ χέρι κατὰ τὸ παιδί.— Ἰδιαιτέρως ἀξιοσημεῖωτο εἶναι τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἐποχῆς τούτης γιὰ τὰ προβλήματα τῆς παράστασης τοῦ χώρου, ποὺ φανερώνεται στὸ ὅτι ὁ τεχνίτης ἐδῶ θέλησε νὰ παραστήσει καὶ τὸν τόπο: παράστησε μὲ δυὸ ἀνώμαλες γραμμὲς τὶς πτυχὲς τοῦ ἐδάφους καὶ πάνω κι ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ἔβαλε δυὸ πέτρες κ' ἓνα λουλούδι· μὰ ἡ ἀνθρώπινη μορφή σιέκεται ἔξω ἀπὸ τὸ χῶρο, μπροστὰ ἢ ἐπάνω ἀπ' αὐτόν, ὅχι μέσα του· ὁ χῶρος πλαταίνει σιγὰ-σιγὰ, μὰ γιὰ τ' ἀντικείμενα ποὺ παρουσιάζονται (ζωντανὰ κι ἄψυχα) ἐξακολουθεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται ὅπως ἡ πλάκα τοῦ ἀναγλ., δηλ. σὰν φόντο· αὐτὴ εἶναι ἡ ἀντίληψη τῆς ἐλληνικῆς κλασικῆς τέχνης γιὰ τὸ χῶρο: εἶναι κι αὐτὸς σὰν ξεχωριστὸ σῶμα. Ἀργεῖ πολὺ ἀκόμα ὁ χῶρος νὰ πάρει μέσα του καὶ τ' ἀντικείμενα καὶ πρέπει νὰ τονιστεῖ πῶς, κι ὅταν κάνει τὸ βῆμα αὐτό, δὲν φτάνει ὅμως στὴν ἀρχαία τέχνη ποτὲ στὸ σημεῖο νὰ γίνῃ ἓνα μαζὶ τους, νὰ τὰ περιβάλλῃ σὰν κάτι ἐνιαῖο καὶ νὰ τοὺς δώσῃ ἄρα τὴ θέση καὶ τὶς ἀναλογίες ποὺ ταιριάζουν στὸ καθένα σύμφωνα μ' ἓνα ἐνιαῖο μέτρο (ὁ ἄπειρος χῶρος τῆς νεώτερης τέχνης).

56. (*Εικ. 26*) Ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Σαυγένους—ἀπὸ

τὴν Τάναγρα. Τῆς ἴδιας τεχνικῆς μὲ τις δυὸ προηγούμενες καὶ ὁμοιότερη μὲ τὴ στήλη τοῦ Ρύγχωνος στὴν παράσταση τοῦ τόπου καὶ τῆς ἀσπίδας καὶ στὸν τύπο τοῦ πολεμιστῆ, μόνο πὺν ὁ πολεμιστῆς ἐδῶ ἔχει ζωστεῖ ἐν ἀπλούστερο ἱμάτιο καὶ ἡ κίνησή του, μὲ τὸ νὰ τονίζονται καθαρώτερα οἱ ὀριζόντιες κ' οἱ κάθετες, εἶναι ἡρεμώτερη. Τὸ σπασμένο στὴ μάχη δόρυ του τὸ ἔχει πετάξει χάμου καὶ πολεμάει τώρα μὲ μόνο τὸ ξίφος του· ψηλὰ δεξιὰ, μπροστὰ ἀπ' τὸ πρόσωπό του, διακρίνεται ἡ αἰχμὴ ἐνὸς ἐχθρικοῦ δόρατος καὶ μιὰ πέτρα πὺν τοῦ πετοῦν οἱ πολέμοι—ἡ σκηνὴ σὰν νὰ ἔχει κάτι στιγμιαῖο καὶ νὰ εἶναι παρμένη ἀπὸ ἄλλη μεγαλύτερη σύνθεση.

Οἱ δυὸ τελευταῖες στήλεις (55 καὶ 56) εἶναι ἔργα τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ 5ου ἢ τῶν πρώτων τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

54. μαῦρο ντόπιο μάρμ. ψ. 0.97 πλ. 0.64 παχ. 0.19. 55. ἴδιο ὑλικὸ ψ. 1.05 πλ. 0.75 παχ. 0.13. 56. ἴδιο ὑλικό. ψ. 1.20 πλ. 0.77 παχ. 0.15. BCH 1902, 554 πίν. 7—8. Bulle, D. Schöne Mensch 637, 2 πίν. 309. Studniczka, D. griech. Kunst an Kriegergräbern 19 πίν. 16. Ἐφημ. 1920, 1 κκκ. πίν. 1—2. Pfuhl, Malerei u. Zeichnung d. Griechen II §§ 722 καὶ 732 καὶ I σ. XIV. RM 1932, 56. Πρβλ. τὸ ἐπιτύμβιο τῆς Ἀταλάντης Δελτ. 1920—21 (τ. 6) 141 εἰκ. 2.

57. Κομμάτι ἐπιτύμβιας στήλης τῆς ἴδιας τεχνικῆς μὲ τις 54—56—ἀπὸ τὸ Πυρὶ τῶν Θηβῶν. Μέσα σὲ πλαῖσιο χαραχτὸ (παρασιτάδα καὶ δωρική κολόνα;) σώζεται τὸ κάτω μέρος μιᾶς γυναίκας πὺν κάθετα σὲ θρόνο πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ φορεῖ μακρὸν χιτῶνα· μπροστὰ τῆς τὰ πόδια ἄλλης γυναίκας ὄρθιας, πίσω τῆς μιὰ παιδικὴ μορφὴ κρατᾷ στὸ χέρι κάτι σὰν πουλὶ ἀντίκρου σ' ἓνα ἄλλο πουλὶ πὺν στέκεται κάτω ἀπὸ τὸ θρόνο (βάζει δυὸ κοκόρια νὰ μαλώσουν;)· παλιότερο ἀπὸ τὰ προηγούμενα.

* μαῦρο μάρμ. ψ. 0.24 πλ. 0.39 παχ. 0.14. Ἐφημ. 1920, 9 εἰκ. 3.

94. Ἐπιτύμβιος μικρὸς κύβος τῆς Καλλιίδος—ἀπὸ τῆς Θεσπιές(?). Τὰ πολλὰ ἔχνη χρωμάτων, πὺν φαίνονται ἀκόμη κα-

θαρά, δείχνουν ότι τὰ κοσμήματά του (μαϊάνδρος, ιωνικὸ καὶ λεσβιακὸ κυμάτιο, κλαδιὰ μυρτιάς κλπ.) ἦταν καὶ χαραγμένα καὶ χρωματισμένα. Τὸ ἴδιο χρωματισμένα ἦταν (γκρενὰ) στὸ κάτω μέρος τῆς μπροστινῆς ὀψης τρία ῥοῖδα (τὸ ἓνα ψηλότερα ἀνάμεσα στὰ δυὸ ἄλλα), καρπὸς συμβολικὸς τοῦ κάτω κόσμου. Ἀρχές 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.47 πλ. 0.33 παχ. 0.25. Ἐφημ. 1920, 31 πίν. 3.

84. Μικρὸ ἀναθηματικὸ ἀνάγλ. στὸν Ἀγαθοδαίμονα — ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ὁ θεὸς ντυμένος μὲ ἱμάτιο κάθεται σὲ θρόνον, καὶ κρατεῖ στὸ δεξιὸ χέρι φιάλη καὶ στ' ἄριστερό «κέρας ἀφθονίας»· στήν ἄριστερή ἄκρη βωμός. Κατὸ ἔργο τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* τιτανόλ. ψ. 0.43 πλ. 0.26 παχ. 0.08.

93. Ἀκέφαλο ἄγαλμα Ἀγαθοδαίμονος — ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ὁ θεὸς στὸν τύπο τοῦ ἀναγλ. ἀρ. 84: καθισμένος σὲ θρόνον φορεῖ ἱμάτιο, ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ στῆθος, καὶ κρατεῖ στὸ δεξιὸ χέρι φιάλη ἀφαιωτή, στὸ ἄριστερό μεγάλο «κέρας ἀφθονίας». Ἀσημαντὸ ἔργο ἐλληνιστικῶν χρόνων.

* τιτανόλ. ψ. 0.52 πλ. 0.46. Δελτ. 1917, 359.

59—82. Περίεργη καὶ ἐνδιαφέρουσα σειρὰ ἀπὸ ἐπιτυμβίους θριγκοὺς ἢ ἐπιθήματα ποὺ ἐπιχωριάζει εἰδικὰ στὴ Βοιωτία (ὡς τώρα Θήβα καὶ Τάναγρα). Κάνουν τὴν ἐντύπωση πὺς εἶναι τὸ κορύφωμα μιᾶς στήλης τοῦ ἴδιου πλάτους, ποὺ θὰ ἦταν ἀποκάτω καὶ τώρα λείπει· καὶ ὅμως δὲ λείπει τίποτα, παρὰ τὸν κάθε θριγκὸ ἔτσι ὅπως εἶναι τὸν ἐστέριωναν μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς στενοῦ καὶ ψηλοῦ στύλου ἐπάνω στὸ χωμάτινο τύμβο ποὺ σκέπαζε τὸν τάφο (γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ κάθε θριγκὸς ἔχει ἀκριβῶς στὴ μέση τῆς κάτω στενῆς πλευρᾶς μιὰ στενόβαθη τρύπα): τὸ σύνολο τοῦτο τὸ βλέπομε νὰ παρασταίνεται στὸ κέντρο τοῦ ἀετώματος τοῦ ἀρ. 68 (Ὀνάσιμος), ὅπου ὁ θριγκὸς μὲ τὸ στύλο του ἔχει τὴν ὄψη ἑνὸς Τ ταῦ ἐπάνω στὸ στρογγυλὸ τύμβο (τὸ ἴδιο καὶ στὸν ἀρ. 72 κ. ἄ.).

* Τὰ μνημεῖα αὐτά, πού ἀνήκουν στὸν 3ον αἰ. π. Χ., χωρίζονται σὲ δυὸ ομάδες, τὴ μιὰ παλιότερη ἀπὸ τὴν ἄλλη. Στὴν πρώτη (π. χ. ἀρ. 60 Πυθόδωρος *εἰκ.* 27, 61 Σιλάνα καὶ 59 Φιλωτὶς) ὁ θριγκὸς, συνεχίζοντας ἴσως στὴν ἔννοια τὶς παλιότερες ἐπιτύμβιες στήλες πού στὸ τέλος εἶχαν καταστήσει μικρὰ οἰκοδομήματα, εἶναι ἀκόμα πραγματικὸ ἀρχιτεκτονικὸ σῶμα κ' ἔχει τὴ λογικὴ τοῦ οἰκοδομήματος: ἀρχίζει ἀπὸ κάτω μὲ μιὰ ζώνη στολισμένη μὲ μαίανδρο· ἀκολουθεῖ ἓνα λεῖο (δωρικὸ) ἐπιστύλιο μὲ τ' ὄνομα τοῦ νεκροῦ· ἔρχεται ὕστερα τὸ δωρικὸ διάζωμα μὲ τὶς τρίγλυφες καὶ τὶς μετόπες (στολισμένες κι αὐτὲς μὲ ροδακωτὸ κόσμημα ἢ φιάλες)· καὶ τέλος τὸ ἀέτωμα μὲ τὰ τρία του ἀκρωτήρια, στολισμένο κι αὐτὸ μὲ μιὰ κληματίδα (Ranke), πού φυτρώνει ἀπὸ ἓνα κεντρικὸ ἀγκυρωτὸ πυρήνα. Ἀνάλογα πλαστικὴ εἶναι καὶ ἡ σύλληψη κ' ἐχτέλεση τῶν κοσμημάτων. Σιγὰ-σιγὰ ὅμως χάνεται τὸ αἶσθημα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ὑφῆς τοῦ θριγκοῦ καὶ ἀντικατασταίνεται ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς πινακίδας μὲ τ' ὄνομα τοῦ νεκροῦ, πού φυσικὰ θὰ στολιστεῖ. Τ' ἀρχιτεκτονικὰ μοτίβα διατηροῦνται σὰν διακοσμητικά, μὰ τὸ ἀέτωμα ἀποχτίνει ὀρθογώνιο πλαίσιο ἀποπάνω του, ἔτσι πού τὸ σύνολο παίρνει τὸ σχῆμα στενόμακρης πινακίδας, καὶ καταργεῖται συχνὰ καὶ ὁ μαίανδρος τῆς βάσης: τέτοιοι εἶναι οἱ ἀρ. 70 (Θαρσύνων), 81, 82 (μὲ τὸν περίεργο λοξό του μαίανδρου) κ. ἄ., πού εἶναι μεταβατικὰ κομμάτια γιὰ τὴν ἐπόμενη ομάδα.

Στὸν ἀρ. 68 (Ὀνάσιμος, *εἰκ.* 28) ἡ ἀντίληψη τοῦ μνημείου σὰν πινακίδας φανερώνεται καὶ στὸ ὅτι ὅλα, κοσμήματα καὶ φόνιο, σπρώχνονται ὥστε νὰ συμπέσουν σ' ἓνα ἐνιαῖο ἐπίπεδο, ὅπου τὰ κοσμήματα εἶναι σχεδὸν σὰν ζωγραφισμένα ἢ σχεδιασμένα ἀπάνω του (ἔχομε καὶ τέτοιους ζωγραφιστοὺς μονάχα θριγκούς, ὅπως οἱ ἀρ. 80, 81 κ. ἄ.). Τὴ θέση τοῦ μαίανδρου στὴν κάτω ζώνη τὴν παίρνει μιὰ ὄχι πολὺ λεπτὴ, δηλ. ζωγραφικὰ μᾶλλον σχεδιασμένη, κληματίδα. Καὶ σιγὰ-σιγὰ ἡ ἐπιθυμία γιὰ ζωγραφικότητα δυναμώνει περισσότερο· στὸν ἀρ. 72 (....ΛΕΙΑ, *εἰκ.* 37) αὐτὸ ἐπιδιώκεται μὲ τὸ νὰ ἐγκαταλειφτεῖ πάλι ἡ ἐνιαία ἐπιφάνεια καὶ νὰ προτιμηθοῦν τὰ διαφορετικοῦ βάρους ἐπίπεδα, πού προκα-

λώντας παιγνίδι τοῦ φωτός με τῇ σκιά εἶναι πρὸ ζωγραφικὸ στοιχεῖο (ἐντελῶς ἀλλιωτικὰ ἀπ' ὅ,τι ἦταν στὴν πρώτη ομάδα, πρβλ. τὸν ἀρ. 72 μετὰ τὸ διπλὰν ἀρ. 61). Τέτοιες ἀντιθέσεις, ποὺ δίνουν κίνηση στὴν ἐπιφάνεια, βλέπομε κι ἄλλες στὸ κομμάτι τοῦτο· σύγκρινε τὴ γεμάτη χυμοὺς καὶ φωτοσκιάσεις κληματίδα τῆς κάτω ζώνης καὶ τοῦ αἰτώματος μετὰ τὴν ἄψογα κ' ἐλαφρὰ σχεδιασμένη κληματίδα τοῦ ὀρθογωνίου πλαισίου τοῦ αἰτώματος (καὶ μετὰ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ἐπιστυλίου ἀκόμα!) ἢ τοὺς ῥόδακες τῶν μετοπῶν μεταξὺ τους. Ἀξιοσημεῖωτο εἶναι ὅτι καὶ τὸ πλαίσιο ἀκόμα τοῦ αἰτώματος ὑποχωρώντας ἐλαφρὰ πρὸς τὸ βάθος στολίζεται κι αὐτὸ μετὰ κληματίδα. Ἀπ' αὐτοῦ μικρὴ εἶναι ἡ ἀπόσταση ὥς τὸ κομμάτι ἀρ. 67 (Πυθιάγγελος, *εικ. 29*), ποὺ εἶναι πρὸς ὁλότελα μαρρόκο. Χάθηκε πάλι ὁ χαρακτήρας τῆς πινακίδας καὶ ὁ θριγκὸς γίνεται ὥς ἓνα σημεῖο πάλι ἀρχιτεκτόνημα, μὰ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ αὐτὴ δὲ χτίζει πρὸς τὰ στοιχεῖα τῆς παρὰ ζωγραφίζει: τὸ αἶτωμα τοῦ θριγκοῦ βγαίνει καθαρὰ ἔξω ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐπιφάνεια σὰν κυρίαρχο μέρος· ἀποπάνω του ὅμως, ἀλλὰ ὑποχωρώντας πολὺ στὸ βάθος, τὸ παλιὸ πλαίσιο τοῦ αἰτώματος ἔγινε κι αὐτὸ ξεχωριστὸ μέρος, ἓνα πραγματικὸ «ἀττικὸ» (*attica*)—συνδυασμὸς ἀπὸ τοὺς πρὸς φανταστικούς. Τ' ἄλλα δωρικὰ μέλη κάτω ἀπὸ τὸ αἶτωμα ὑποτάσσονται στὸ συνδυασμὸ αὐτόνε. Τὰ παιγνιδίσματα τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιάς δυναμώνουν μετὰ τὸν τρόπο ποὺ εἶναι δουλεμένα τὰ διάφορα κοσμήματα, ποὺ εἶναι ἀδιάκοπη ἀντίθεση ἀπὸ φῶς καὶ σκιά, ὅπου τὸ φωτισμένο μέρος ἀδιάκοπα ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ του συμπλήρωμα. Ἡ κληματίδα ἢ ἴδια τοῦ «ἀττικοῦ», μετὰ τὸ νὰ ἔχει δυὸ ἐπίπεδα ἓνα πρὸ ἔξω κ' ἓνα πρὸ στὸ βάθος, ἔχει χώρο γύρω της: οἱ κ' ἄρες τοῦ προστινοῦ ἐπιπέδου εἶναι πρὸς φουσκωμένες, πρὸς «ὀλόγλυφες», ἐνῶ τὰ βλαστάρια τοῦ βάθους εἶναι πολὺ ἐλαφρὰ σχεδιασμένα στὸ φόντο, ἀκριβῶς γιὰ νὰ φανεῖ πῶς αὐτὰ προχωροῦν καὶ χάνονται στὸ βάθος· ἡ πλάκα δηλ. τοῦ «ἀττικοῦ» σὰν νὰ μὴν εἶναι πρὸς στερεὸ σῶμα παρὰ ἀτμοσφαιρικοῦ ἀέρος. Τὰ γνωρίσματα τοῦτα, ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ δυνατὴ κίνηση τῆς ἐπιφάνειας, εἶναι τυπικὰ γιὰ κάθε μαρρόκο τέχνη. Γι' αὐτὸ

καὶ ὁ θριγκὸς τοῦτος θ' ἀνήκει πρὸς τὸ 2ο αἰ. π. Χ., ὅπου ὁλόκληρη ἡ τέχνη ἔχει αὐτὸν τὸ χαρακτήρα. Πρὸ πέρα στὴν κατεύθυνση αὐτὴ δὲν μπορούσε νὰ προχωρήσει ἡ ἐξέλιξη τοῦ ἐπιτυμβίου θριγκοῦ, ἡ ἐπιφάνεια κοντεύει πρὸς νὰ διαλυθεῖ ὁλότε α. Καὶ ἴσως τὸ σταμάτημα τοῦ εἴδους αὐτοῦ τῶν ἐπιτυμβίων νὰ ὀφείλεται σὲ τέτοιους ἐσωτερικοὺς λόγους.

Τὸ ὑλικὸ ὅλων τῶν θριγκῶν εἶναι πουρτί. 60 ψ. 0.58 πλ. 1.04 παχ. 0.09. 68 ψ. 0.65 πλ. 1.20 παχ. 0.10. 72 ψ. 0.54 πλ. 0.56 παχ. 0.11. 67 ψ. 0.63 πλ. 1.06 παχ. 0.12. Πρβλ. «Χάριτες F. Leo dargebracht» σ. 459 πίν. I, 4 (Jacobsthal, χρονολογεῖ πολὺν πρῶϊμα). Δελτ. 1917, 316 εἰκ. 189—191. Möbius, Ornamente d. griech. Grabstelen 54.—Οἱ παραπάνω χαρακτηρισμοὶ δείχνουν τὶς γενικὲς μονάχα γραμμὲς τῆς ἐξέλιξης μέσα στὴ βιωτική αὐτὴ σειρά ἐπιτυμβίων· γιὰ τὴν πραγματικὴ τῆς ἱστορίας πρέπει νὰ χρησιμοποιηθεῖ πολὺ περισσότερο ὑλικό.

99. Βάση ἡ βωμὸς—ἀπὸ τὴς Θεσπιῆς. Χαλασμένος, μὰ πολὺ ἐνδιαφέρων. Στὴ μιὰ μακριὰ πλευρὰ σκηνὴ Διονυσιακῆς θυσίας: στὴ μέση ὁ βωμός, διαγώνια καὶ προοπτικὰ ἰδωμένος, ἔχει φωτιὰ ἀπάνω του ποὺ βγάζει ψηλὰς φλόγας· ἀριστερὰ σὲ ἰδιαιτέρη λουρίδα ἐδάφους τὸ ζευγάρι (ἀπὸ πίσω ἰδωμένο) τοῦ Διονύσου, γυμνοῦ μ' ἐλαφρὸ ἱμάτιο μονάχα, μὲ κύλικα γιὰ τὴ θυσία στὸ δεξιὸ καὶ θύρο στ' ἀριστερό του χέρι, καὶ τῆς Ἀριάδνης ποὺ ἀγκαλιάζει τὶς πλάτες του μὲ τὸ δεξιὸ τῆς χέρι, ἐνῶ πρὸς πίσω ἀκολουθοῦν μαινάδες (σώζονται δύο)· δεξιὰ ἀπὸ τὸ βωμὸ ἕνας κρατήρας, πρὸς πέρα ἕνας μικρὸς σάτυρος σπρώχνει πρὸς τὸ βωμὸ ἕναν τράγο γιὰ τὴ θυσία· στὴν ἄκρῃ ἀνεβαίνει ἀμπελίσιο κλῆμα μὲ σταφύλια, ποὺ προχωρεῖ πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ θὰ σκέπαζε ἀπὸ πάνω ὅλη τὴ σκηνή. Στὴ στενὴ πλευρὰ μέσα σὲ σπηλιὰ κάθεται ἀναπαυτικὰ μιὰ δυσκολοδιάκριτη μορφή (βωσκός; Πάν;), ἐνῶ γύρω στοὺς τοίχους τῆς σκαρφαλώνουν κατσίκια καὶ κάτω δύο σκυλιὰ φεύγουν δεξιὰ· ἀπέξω, σὰν κολλημένο στὸ δεξιὸ τοῖχο τῆς σπηλιάς, ἕνα ὁμορφο μεγάλο κεφάλι τράγου μὲ κέρατα καὶ γένεια. Ἡ δεύτερη τέλος πλατιὰ πλευρὰ ἔχει μονάχα ἕνα βουκρά-

νιο ἀνάμεσα σὲ δυὸ φιάλες (ἀφαλωτὲς καὶ στολισμένες μὲ σκαλιστὰ φύλλα) ποὺ δένονται μαζί του μὲ δυὸ μάλλινες ταινίες. Ἔργο πολὺ ζωγραφικὸ στὴ φόρμα καὶ δροσερὸ στὸ αἶσθημα, τοῦ χαρκτηριστικοῦ εἰδυλλιακοῦ διονυσιασμοῦ τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων, ἴσως τοῦ 2ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 0.68 πλ. 0.65 μ. 0.85. AM 1878, 403 ἀρ. 183.

83 Ἀναθηματικὸ ἀνάγλ. ναϊδιόσχημο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Παρασταίνεται ἡ Ἀρτεμη, ἐντελῶς ἀπὸ μπροστὰ μὰ μ' ἑλαφρὴ κίνηση πρὸς τὰ δεξιὰ, ντυμένη μὲ διπλὸ χιτῶνα ψηλὰ ζωσμένο καὶ ἱμάτιο καὶ κρατώντας στὰ χέρια ἀπὸ μιὰ μεγάλη δᾶδα, ἐνῶ ψηλὰ πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸν ὤμο φαίνεται ἡ κορφὴ τῆς φαρέτρας της (ἀπὸ τὰ γόνατα καὶ κάτω σπασμένο). Ἀσήμαντο ἔργο ἐλληνιστικῶν χρόνων.

* τιτανόλ. ψ. 0.38 πλ. 0.28 παχ. 0.08. AM 1878, 398 ἀρ. 179.

97. Πορτραῖτο ἀντρικὸ—ἀπὸ τὶς Πλαταιές. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου πολὺ τριμμένη. Κλασικιστικὸ ἔργο τῶν ἀρχῶν τοῦ 1ου αἰ. μ. Χ. (θυμίζει καὶ ποτραῖτα τοῦ Τιβερίου).

* μάρμ. ψ. 0.16.

95. Πορτραῖτο ἀντρικὸ—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Σώζεται σχεδὸν μονάχα τὸ πρόσωπο, πολὺ χαλασμένο. Ἔργο τῶν μέσων, πιθανώτατα, τοῦ 3ου αἰ. μ. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.29. BCH 1922, 238 ἀρ. 33 εἰκ. 19.

88. Ἐπιτύμβιος κύβος γιὰ τὸν Ξενοκράτη, τὸ Θεόπομπο καὶ τὸ Μνασίλαο, ποὺ ἦταν ἀρχηγοὶ τῶν Θηβαίων μαζί μὲ τὸν Ἐπαμεινώνδα στὴ μάχη τῶν Λεύκτρων (μὲ τοὺς Σπαρτιάτες, τὸ 371 π. Χ.) καὶ σκοτώθηκαν ἐκεῖ. Κάτω ἀπὸ τὰ ὀνόματά τους ἓνα δυνατό ἐπίγραμμα. Βρέθηκε κοντὰ στὴ Θήβα.

* τιτανόλ. ψ. 0.86 πλ. 0.48 παχ. 0.33. Τὸ ἐπίγρ.: ἀνίκα τὸ Σπάρτας ἐκράτει δόρυ, τηνάκας εἶλεν Ξεινοκράτης κλάρφ Ζηνὶ τρόπαια φέρειν, οὐ τὸν ἄπ' Εὐρώτα δείσας στόλον οὐδὲ Λάκαιναν ἀσπίδα. «Θηβαῖοι χρεῖσσονες ἐν πολέμφ» καρύσσει Λεύκτροις νικαφόρα δουρὶ

τρόπαια· οὐδ' Ἐπαμεινώνδα δεύτεροι ἐδράμομεν. IG VII 2462.
F. Hiller, Historische griech. Epigramme αρ. 66.

86. Στήλη ἐνεπίγραφη—ἀπὸ τὴν Καρδίτσα (Ἀκραίφνιον)· ἔχει τὸ λόγο, ποὺ εἶπε ὁ Ρωμαῖος αὐτοκράτορας Νέρων στὰ Ἱσθμια τοῦ 67 μ. Χ. χαρίζοντας στοὺς Ἕλληνες τὴ λευτεριά, καὶ τὸ ψήφισμα τῶν Ἀκραϊφνέων, ποὺ κατὰ πρόταση τοῦ πλούσιου συντοπίτη τους Ἐπαμεινώνδα ἀποφασίζουν ἀπὸ εὐγνωμοσύνη νὰ καθιερώσουν καινούργια λατρεία <Δι' Ἐλευθερίῳ Νέρωνι>.

* τιτανόλ. ψ. 1.30 πλ. 0.54. Ὁ λόγος τοῦ Νέρωνος: ἀπροσδόκητον ὑμεῖν, ἄνδρες Ἕλληνες, δωρεάν, εἰ καὶ μηδὲν παρὰ τῆς ἐμῆς μεγαλοφροσύνης ἀνέλπιστον, χαρίζομαι, τοσαύτην, ὅσην οὐκ ἐχωρήσατε αἰτεῖσθαι. Πάντες οἱ τὴν Ἀχαΐαν καὶ τὴν ἕως νῦν Πελοπόννησον κατοικοῦντες Ἕλληνες λάβετε ἑλευθερίαν ἀναισφορίαν, ἣν οὐδ' ἐν τοῖς εὐτυχισταῖς ὑμῶν πάντες χρόνοις ἔσχετε· ἢ γὰρ ἄλλοι τοῖς ἢ ἀλλήλοις ἐδουλεύσατε. Εἴθε μὲν οὖν ἀκμαζούσης τῆς Ἑλλάδος παρειχόμεν ταύτην τὴν δωρεάν, ἵνα μου πλείονες ἀπολαύωσι τῆς χάριτος· διὸ καὶ μέφομαι τὸν αἰῶνα προδαπανήσαντά μου τὸ μέγεθος τῆς χάριτος. Καὶ νῦν δὲ οὐ δι' ἔλεον ὑμᾶς, ἀλλὰ δι' εὐνοίαν εὐεργετῶ, ἀμείβομαι δὲ τοὺς θεοὺς ὑμῶν, ὧν καὶ διὰ γῆς καὶ διὰ θαλάττης αἰεῖ μεν προνοοῦμένων πεπεῖραμαι, ὅτι μοι τηλικαῦτα εὐεργετεῖν παρέσχον· πόλεις μὲν γὰρ καὶ ἄλλοι ἠλευθέρωσαν ἡγεμόνες, Νέρων δὲ ὅλην ἐπαρχίαν. BCH 1888, 510. IG VII 2713.

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Δ

117. Κοιμάτι ἐπιτυμβίου ἀναγλ.—ἀπὸ τὴ Θήβα. Ἐπάνω σὲ θρόνο κάθεται γυναῖκα (λείπει τὸ κεφάλι) ντυμένη μὲ χιτῶνα καὶ γύρω στὸ κάτω σῶμα μὲ ἱμάτιο, ποὺ μιά του ἄκρη πέφτει ἀλύγιστη καὶ λοξὰ ἀπὸ τὸ θρόνο· τὰ πόδια της πατοῦν σὲ σκαμνάκι, τί κρατοῦν τὰ χέρια της δὲν εἶναι πιὰ φανερό. Ἀσήμαντο ἔργο, γύρω στὰ μέσα τοῦ 5ου αἰ. π. Χ. (;)

* τιτανόλ. ψ. 0.43 πλ. 0.42 παχ. 0.10. AM 1879, 329 αρ. 26.

118. Ἐπιτύμβιο (; ἢ ἀναθηματικό;) ἀνάγλ.—ἀπὸ τῆς Θεσπιές. Ἕνας νέος γυμνός, γυρισμένος ὁλότελα προφίλ πρὸς

τ' ἄριστερά, ἀπλώνει τὰ δύο του χέρια ἐπάνω ἀπὸ ἓνα ψηλὸ τε-
τράπλευρο στύλο· ἐπειδὴ μέρος τοῦ στύλου καὶ τῶν χειρῶν εἶναι
χαλασμένο, ἡ χειρονομία τοῦ νέου εἶναι δυσκολονόητη (λατρευ-
τική πράξις σὲ βωμό;). Οἱ ἀναλογίες τοῦ σώματος κοντόχοντρες,
ἡ σάρκα πλαδαρή· σὰ σφουγγάρι· τοῦτο καὶ ἡ πολὺ χαραχτηρι-
στική στάση τοῦ νέου δείχνουν ὅτι ὁ μέτριος αὐτὸς Θεσπιακὸς
τεχνίτης τῶν ἐτῶν 440—20 π. Χ. εἶχε στὸ νοῦ του τὶς γύρω στὰ
μέσα τοῦ 5ου αἰ. π. Χ. νησιώτικες στήλες.

* Θεσπ. πέτρα. ψ. 0.83 πλ. 0.48 παχ. 0.21. BCH 1922, 274
ἀρ. 115 πίν. 18. Γιὰ τὸ μοτίβο πρβλ. τὸ κλασικιστικὸ ἀνάγλ. τοῦ
Τουρίνου Röscher, *Alttertümliche Marmorwerke von Paros* 33.

58. Κομμάτι ἐπιτύμβιας στήλης τοῦ Κοιράνου—ἀπὸ
τὴν Τάναγρα· τῆς ἴδιας τεχνικῆς μὲ τοὺς ἀρ. 54—57, μὰ πολὺ
χαλασμένο. Σώζονται χαραγμένα τὸ κράνος καὶ κομμάτι τῆς
ἀσπίδας ἑνὸς πολεμιστῆ, ποὺ ὁρμοῦσε δεξιὰ σὰν τὸ Ρύγχωνα.

* μαῦρο μάρμ. ψ. 0.44 πλ. 0.53 παχ. 0.17. Ἐφημ. 1920,
10 εἰκ. 2.

154. Στήλη ἀναθηματική στὸ Δία Καραϊὸ—ἀπὸ τὶς Θε-
σπιάς. Στενὴ καὶ ψηλὴ, μὲ γλυφὲς στὶς τρεῖς πλευρὲς. Στὴ μπρο-
στινὴ ψηλὰ ἓνα βουκράνιο στολισμένο μὲ ταινίες καὶ ἀποκάτω
ἡ ἀφιερωματική ἐπιγραφή· στὴ δεξιὰ πλευρὰ κεφάλι ἀγριόχοι-
ρου, ἀποπάνω ἰδωμένο· στὴν ἀριστερὴν κάτι ποὺ μοιάζει σὰν τὸ
κάτω σαγόνι ἀγριόχοιρου, μὲ τὰ δόντια του καὶ τοὺς χαυλιόδοντες,
ἰδωμένο κι αὐτὸ ἀποπάνω (κάτοψη). Τοῦ 4ου ἢ 3ου αἰ. π. Χ.

* τιτανόλ. ψ. 1.08 πλ. 0.27 παχ. 0.24. BCH 1922, 262 ἀρ.
88 εἰκ. 37. Ἡ ἐπιγρ. BCH 1926, 399 ἀρ. 17.

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Δ

231. (Εἰκ. 32). Κομμάτι ἀναθηματικοῦ ἀναγλ. στὸν Πάνα
—ἀπὸ τὶς Θεσπιάς. Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν παράσταση τοῦ τόπου·
βλέπομε τὴν πλαγιά ἑνὸς βράχου μὲ μιὰ σπηλιὰ κάτω· ψηλό-
τερα, ἐπάνω σὲ μιὰ προεξοχὴ τοῦ βράχου ποὺ εἶναι δουλεμένη
σὲ σχῆμα βάσης, στέκεται ὄρθιος ὁ Πᾶν (σκέλια τράγου καὶ

κέρατα) κρατώντας στο δεξί του χέρι κάποιο δυσκολοδιάκριτο αντικείμενο· λίγο πιο δεξιά ένας βωμός και ψηλότερα, στο περιγγραμμά της πλαγιάς, ένα δέντρο· στο κομμάτι που λείπει θα ήτανε Νύμφες και ίσως κι αυτός που αφιέρωσε το ανάγλ. Το έργο τουτο είναι και αξιοσημείωτα πρώιμο· ο χώρος έχει όλα τα χαρακτηριστικά που είδαμε στη στήλη αρ. 56, τα μέσα του ανάγλ. (που το ανασήκωμά του από το φόντο είναι πολύ χαμηλό)· ολότελα πλαστικά, ή επιφάνειά του σφιχτή και κρουστή. Θα έγινε στα πρώτα χρόνια του 4ου αϊ. π. Χ. (αυτού φέρνει και το σχήμα των γραμμάτων της αφιερωματικής επιγραφής, που είναι κάτω από την παράσταση).

* μάρμ. ψ. 0.45 πλ. 0.29 παχ. 0.05. Δελτ. 1917, 360 σημ. 1.
'Η επιγρ. : ΘΡΑΣΥΜΑ[Χ]Ο[Σ] ΠΕΡΙΟ..... ΑΡΧΟ[.....
ΑΝΕ]ΘΗ[Κ]ΕΝ

131. (Εικ. 31). 'Επιτύμβιο ανάγλ. γυναίκας—από την αλυσκή της Δομπραίνας (ἀρχ. Τίφαι). 'Η Φιλωτέρα (είναι τ'ὄνομά της) ντυμένη με χιτώνα και ἱμάτιο κάθεται σὲ θρόνο, πατώντας τὰ πόδια σὲ скамιάκι, μὲ τὸ κάτω σῶμα προφίλ, τὸ κορμί καὶ τὸ κεφάλι σχεδὸν ὁλότελα ἀπὸ μπροστά. Τὸ δεξὶ χέρι τὸ ἀκουμπάει στὸ ἔρεισίνωτο, μὲ τὸ ἀριστερὸ στηρίζει τὸ κεφάλι τοῦ μικροῦ παιδιοῦ της ποὺ κάθεται στὰ γόνατά της γυρισμένη κατ' αὐτὴν καὶ τῆς ἀπλώνει τὸ χέρι του (μοτίβο σπάνιο καὶ στ' ἀττικὰ ἐπιτύμβια). Τὸ ἔργο κάνει κάπως κρύα ἐντύπωση, ἐπειδὴ ὁ βοιωτὸς τεχνίτης ἐμιμήθηκε ἐξωτερικὰ ὁμορφα ἀττικὰ πρότυπα τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ.—ἐξωτερικὰ καὶ στὸ ἦθος καὶ στὴ φόρμα : ἔξαφνα διπλώνει μὲν τὸ ἓνα πόδι πίσω ἀπὸ τ' ἄλλο ἔτσι ποὺ νὰ δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση βάθους, μὰ καὶ πάλι δουλεῖει μ' ἐπίπεδα ποὺ δὲν ἔχουν καμμιὰ μετάβαση τὸ ἓνα στ' ἄλλο. Τὸ στοιχεῖο τοῦτο τοῦ βάθους χρονολογεῖ τὸ ανάγλ. στὰ πρώτα χρόνια τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 1.77 πλ. 0.90 παχ. 0.25. Δελτ. 1917, 247 εἰκ. 178. 'Εμπνέεται ἄμεσα ἀπὸ ἔργα τοῦ κύκλου τῆς ἀττικῆς στήλης τῆς 'Αμφαρέτης ΑΑ 1933, 279 εἰκ. 17.

145. Τὸ πρόσωπο γυναικείου κεφαλιοῦ (ἴσως ἀπὸ ἀνάγλ.) — ἀπὸ τὸ Τάχι τῆς Θήβας (ἀρχ. Ποτνιαί). Ἡ ἐπιφάνειά του πολὺ τριμμένη. 2ο μισὸ τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.23.

119. Ἀνάγλ. ἀναθηματικὸ στὸν Ἀγαθοδαίμονα (δεξιὰ δὲν εἶναι ἀκέραιο)—ἀπὸ τῆς Θεσπιές· προβλ. ἀρ. 84, 93. Ὁ θεὸς καθισμένος σὲ θρόνον καὶ πατώντας σὲ σκαμνάκι φορεῖ ἱμάτιο, ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ στῆθος, καὶ κρατεῖ μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι «κέρας ἀφθονίας», ἐνῶ τὸ δεξιὸ του πέφτει ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἐρεισίνωτο· κάτω ἀριστερὰ καὶ μπρὸς ἀπὸ τὸ θρόνον στέκεται αὐτὸς (τὸ πουλὶ τοῦ Διός). Ἀπὸ δεξιὰ ἔρχονται πρὸς τὸ μέρος του «σεβίζοντες» μὲ τὴν τυπικὴ λατρευτικὴ στάση. Κάτω ἀπὸ τ' ἀνάγλυφο ἡ στήλη στενεύει καὶ αὐτοῦ εἶναι ἡ ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή. Ἔργο μὲ μέτριες ἀξιώσεις, ἀπὸ τὸ 2ο μισὸ τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* τιτανόλ. ψ. 0.50 πλ. 0.21—0.26 παχ. 0.19. IG VII ἀρ. 1815. Δελτ. 1917, 359. Harrison, Prolegomena to the study of Gr. Religion 357 εἰκ. 107.

135. (Εἰκ. 30) Ἀνάγλ. ἀναθηματικὸ — ἀπὸ τὸ Νιοχώρι (κοντὰ στὶς Θεσπιές). Ἡ ἐπιφάνειά του τριμμένη καὶ πολλὰς λεπτομέρειες ἀφανισμένες. Μέσα σὲ πλαίσιο πέντε μορφές: δεξιὰ μιὰ ἀντρικὴ φορεῖ ἱμάτιο γύρω στὸ κάτω σῶμα, ἔχει λυγίσει τὸ ἀριστερὸ πόδι πίσω ἀπὸ τὸ δεξιόν, πατώντας τὸ σιὰ δάχτυλα, καὶ ἀκουμπάει μὲ τὸν ἀριστερὸν ἀγκώνα, δὲν εἶναι φανερὸ ποῦ ἀπὸ τὸ κεφάλι πέφτουν στοὺς ὤμους δυὸ μακριὲς πλεξοῦδες: Διόνυσος, φαίνεται. Ἀκολουθεῖ ἄλλη ἀντρικὴ μορφή γυμνὴ ποὺ στηρίζει τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ κατακόρυφο ρόπαλο: Ἡρακλῆς. Ἡ κεντρικὴ μορφή τῆς σύνθεσης εἶναι γυναικεία, παρασταίνεται ὁλότελα προφίλ πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ ἀκουμπάει τὸ δεξιὸ χέρι στὸν ὄμο τῆς διπλανῆς τῆς. Τέλος ἔρχονται δυὸ γυναικεῖες μορφές, πάλι ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ ὅπως κ' οἱ ἀντρικές· ἡ ἀκρινὴ φορεῖ δωρικὸ πέπλο μὲ ἀπόπτυγμα καὶ στηρίζει τὸ δεξιὸ χέρι στὴ μέση τῆς, ἡ δεύτερη φορεῖ χιτῶνα, ἴσως, καὶ ἀποπάνω ἱμάτιο ποὺ κάνει ἓνα τριγωνικὸ γύρισμα μπροστὰ στὴν κοιλία κ' ἔχει

τὰ χέρια της ἐνωμένα ὀριζόντια κάτω ἀπὸ τὸ στῆθος: τρεῖς Νύμφες. Οἱ λυγρὲς καὶ λιπόσαρκες αὐτὲς μορφὲς μὲ τὶς μακρουλὲς ἀναλογίαις, ἐνῶ ἔχουν ἀρκετὸν ἀέρα καὶ χῶρο γύρω τους, εἶναι στὴ στάση τους περιέργως ἀλύγιστες καὶ ἀπομονωμένες ἢ μιὰ ἀπ' τὴν ἄλλη καὶ ἀποτελοῦν σύνθεσι μὲ πολὺ ἐπίσημο καὶ ἐπιδειχτικὸ χαραχτήρα· ἰδιότητες ποὺ τοποθετοῦν τὸ ἀττικὸ τοῦτο ἔργο κατὰ τὰ 330—20 π. Χ.

* μάρμ. πεντελικό. ψ. 0.42 πλ. 0.64 παχ. 0.03. Πρβλ. τὴ Νίκη τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορ. τοῦ 336|5 Βρεταν. Μουσ. Β 607 Studniczka Artemis u. Iphigenie 93 εἰκ. 75, τὶς μορφὲς τοῦ Παναθην. ἀμφορ. τοῦ 332/1 Βρεταν. Μουσ. Β 610 Monumenti d. Instituto X πίν. 48f5, τὰ χρονολογημένα ἀνάγλ. τῆς δεκαετίας 330—20 RM 1932, 93, τὸ ἀνάγλ. τοῦ Μουσ. Ἀθην. 1387 Σβορώνου πίν. 39 καὶ τῆς Ἀκρόπολης Walter, Rel. im kl. Akropolismus. ἀρ. 401 Α.

118α (**Εἰκ. 33**) Ἐπιτύμβιο ἀνάγλ.—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Κολημένο ἀπὸ δυὸ κομμάτια μὲ μικρὰ κενά. Δεξιὰ κάθεται σὲ θρόνο, ὀλότελα προφίλ καὶ κοιτάζοντας πρὸς τ' ἀριστερά, ἕνας ἄντρας μὲ γένεια, ντυμένος χιτῶνα καὶ ἱμάτιο· στὸ δεξιὸ πόδι ἀκουμπάει τὸ δεξιὸ του χέρι λυγισμένο στὸν ἀγκῶνα καὶ στηρίζει μ' αὐτὸ τὸ κεφάλι του, μὲ τ' ἀριστερὸ κρατεῖ κάτι σάν βιβλίον τυλιγμένο σὲ ρόλο, τὰ πόδια του τὰ πατάει σὲ σκαμνάκι. Δίπλα του καὶ στὸ βάθος μιὰ γυναίκα, ντυμένη μὲ χιτῶνα ψηλὰ ζωσμένο καὶ ἱμάτιο, στέκεται ὀλότελα φάτσα κοιτάζοντας ἔξω καὶ δίνει τὸ δεξιὸ της χέρι στὴν ἀντρικὴ μορφή ποὺ ἔρχεται λίγο ἀριστερώτερα (στ' ἄλλο κομμάτι). Τοῦτος εἶναι ὄρθιος, ντυμένος κι αὐτὸς χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, δίνει τὸ δεξιὸ του χέρι στὴ γυναίκα καὶ τὸ ἀριστερὸ τὸ ὑψώνει κáνοντας μιὰ κίνηση λατρευτικοῦ χαιρετισμοῦ. Τὸ ἀνάγλ. τοῦτο (σημαντικὸ καὶ γιὰ τὴν παράστασή του) παρουσιάζει πολὺ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς ἀρχὲς τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης· τὸ αἶσθημα τοῦ χώρου ἔχει λύσει πιά ὀλότελα τὸ δεσμὸ τῶν μορφῶν μὲ τὸ φόντο τοῦ ἀναγλ. κι αὐτὲς στέκονται τώρα ἐλεύτερες μέσα στὸ πλαίσιό

τους· είναι απομονωμένες μεταξύ τους και τις χαρακτηρίζει υπερβολική και σκόπιμη λιτότητα σάρκας και γραμμών, πού σαν να σφίγγουν μέσα στην αλυσισιά τους τις μορφές· και θυμίζουν ζωηρά ώρισμα αγάλματα ρητόρων, ποιητών και φιλοσόφων πού έγιναν κατὰ τις ἀρχές τοῦ 3ου αἰ. π. Χ. Τὸ μικρὸ τοῦτο ἀνάγλ., καλῆς δουλειᾶς, θά γινε τὸ ἀργότερο στὰ μέσα τοῦ ἴδιου αἰ.

* ντόπια πέτρα. ψ. 0.55 πλ. 0.48 παχ. 0.25. AM 1878, 325 ἀρ. 19. Θυμίζει τ' ἀγάλματα τοῦ Δημοσθένη Horn πίν. 1, τῆς Θέμιδος Horn. πίν. 6 (πρβλ. BCH 1901 πίν. III 2, Horn σ. 21) καὶ τὰ καθιστὰ πού πραγματεύεται τελευταῖος ὁ Pfuhl στὸ JdI 1930, 57 κπκ. (πρβλ. καὶ AM 1901 πίν. 6).

157. (*Εἰκ. 34*) Ἀγαλμα ἀντρίκ—ἀπὸ τῆς Θεσπιές(;). Φορεῖ χιτῶνα κ' ἓνα πολὺ πλατὺ ἱμάτιο· τὸ κεφάλι του, πού ἦταν χωριστὰ δουλεμένο καὶ λείπει τώρα, θά ἦταν πορτραῖτο. Ἀξιοσημείωτο, γιατί δείχνει καλὰ ἓνα σταθμὸ τῆς ἐλληνιστικῆς ἀγαλματοποιίας. Κυριαρχεῖ στὴ μορφή μιὰ διαγώνια κίνηση ἀπὸ τὸ δεξιὸ πόδι στὸν ἀριστερόν ὦμο, πού τὴν ἐκφράζει μιὰ πλατιά λουρίδα μ' ἐλάχιστες ἐλαφρὲς πτυχὲς καὶ σχεδὸν λεία, ἔτσι πού νὰ τραβάει ἀπάνω τῆς ἄσπαστο τὸ φῶς καὶ τὸ μάτι. Ἀπὸ τῆς πλαγινῆς πτυχῆς ἓνα μέρος παρακολουθεῖ (ὄχι δουλικὰ) τὴ διαγώνια αὐτὴ κίνηση (πτυχὲς δεξιοῦ γοφοῦ καὶ ἀριστεροῦ ὦμου καὶ ἡ σχεδὸν παράλληλη κίνηση τῶν δυὸ βραχιόνων)· κ' ἓνα ἄλλο μέρος τους δημιουργεῖ μιὰν ἀντίρροπη διαγώνια κίνηση σὰν ἀντιστύλι στὴν πρώτη (πτυχὲς μπροστὰ στὸ ἀριστερὸ πόδι, πού τὴν κατεύθυνσή τους τὴ συνεχίζουν μετὰ τὴν πλατιά λουρίδα οἱ πτυχὲς ἀπὸ τὸ δεξιὸν ὦμο πρὸς τὸ χέρι). Οἱ κινήσεις αὐτές, πού φεύγουν ἀπὸ κάτω κι ἀνεβαίνουν πρὸς τ' ἀπάνω, κλείνουν τέλος ἡσυχὰ μὲ τῆς κατακόρυφες γραμμὲς πού σχηματίζονται γύρω στὸ λαιμό. Μέσα ἀπὸ τὸ σῶμα τὸ ἴδιο περνάει ἓνας ἐλαφρὸς κραδασμός, πού τὸν κρατοῦν ὅμως ἀπέξω σφιχτὰ οἱ γραμμὲς πού εἴδαμε· τὸ περίγραμμά του εἶναι μᾶλλον ἥρεμο. Ὑστερὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ 1ου μισοῦ τοῦ 3ου αἰ. π. Χ. μὲ τὸ ἐνιαῖο καὶ κλειστὸ περίγραμμά τους, μὲ τὴ λιτὴ σύνθεση καὶ τὴν καρτερικὴ τους

συγκέντρωση (π. χ. ὁ Δημοσθένης τοῦ Πολύευκτου, πρβλ. καὶ τὸν ἀρ. 118α) ἀρχίζει τώρα ἡ ἐγκαρτέρηση ἐκείνη νὰ μεταβάλλεται σὲ νευρική κίνηση. Τὸ ἄγαλμα τοῦτο ἀντιπροσωπεύει τὸ μεταβατικὸ σταθμὸ ἀνάμεσα στὴν παλιότερη ἐκείνη φάση καὶ στὴν ἀποτελειωμένη πὰ ἐξέλιξη πὺν βλέπομε στὸν ἀρ. 146. Πολὺ καλὴ δουλειά, τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 3ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. πεντελικό. ψ. 1.42. Ὁ τύπος πολὺ συχνὸς σὲ ἀγάλμ. καὶ σ' ἐπιτύμβια ἀνάγλ. τῶν ἐλληνιστικῶν καὶ ρωμαϊκῶν χρόνων, πρβλ. ἔξαφνα Magnesia a. Mäander 209 καὶ σημ. 1, R. West Römische Porträtplastik 43 πίν. VIII 29, Olympia III πίν. LXII 3 κλπ. Ἴσως καὶ γιὰ τὸ δικό μας ἄγαλμα ἡ χρονολόγησή του στὸν 1ον αἰ. π. Χ. δὲν πρέπει ν' ἀποκλειστεῖ ὁλότελα· μόνο πὺν ἐδῶ ἡ κίνηση τῶν χειρῶν καὶ οἱ γραμμές, πὺν δημιουργεῖ πρὸς τὸ βάθος, παρουσιάζουν τὴ μορφή πολὺ αἰσθητότερα σὰν ὁλόγλυφο σῶμα (πρβλ. Möbius, Ornamente gr. Grabst. πίν. 37a) παρὰ τὰ ὑστερώτερα ἔργα, πὺν εἶναι ὁλότελα ἐπιπεδικά.

146. (Εἰκ. 35) Ἀγαλματάκι γυναικῆς ἀκέφαλο—ἀπὸ τίς Θεσπίες. Φορεῖ χιτῶνα καὶ πολὺ μεγάλο ἱμάτιο, στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ἓνα στρογγυλὸ ἀνάβαθο δοχεῖο μὲ καρπούς μέσα ἢ πόπανα· εἶναι πιθανώτατα ἱέρεια. Στὸ ἀγαλματάκι τοῦτο βλέπομε νὰ χεὶ σπάσει πὰ ὁλότελα ἡ «κλειστή» φόρμα τοῦ παλιότερου 3ου αἰ. (πὺν τὴν ὀνόμασαν καὶ «κεντρομόλο», τύπος ἔ Δημοσθένης τοῦ Πολύευκτου, πρβλ. καὶ ἀρ. 157) καὶ νὰ ἐπικρατεῖ πέρα-πέρα ἡ «ἀνοιχτή» (ἢ «φυγόκεντρη»): τὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς ἀνήσυχο (ἀριστερὰ κομματιασμένη κατακόρυφη, δεξιὰ ἔσοχες κ' ἐξοχές)· οἱ διαφορὲς γραμμὲς τῶν πτυχῶν, τῶν χειρῶν κλπ., ὀριζόντιες, κάθετες, διαγώνιες ἢ καμπύλες, ξεκινοῦν ἀπὸ ἓνα σημεῖο κάτω ἀπὸ τ' ἀριστερὸ χέρι καὶ σὰν νὰ τινάζονται μὲ περιστροφικὴ κίνηση σ' ὅλα τὰ σημεία τῆς περιφέρειας· καὶ στὸ ἔσωτερικὸ τὸ ἴδιο τοῦ σώματος περνοῦν διάφορες κινήσεις πού, χτυπώντας σχεδὸν ἢ μιὰ τὴν ἄλλη, διευθύνονται πρὸς ὅλες τίς μεριές τοῦ χώρου· ἔχομε μπροστὰ μας τὴν ἀρχὴ τοῦ ἐλληνιστικοῦ μπαρόκου, ὅπου ἡ κίνηση φτάνει ὥς τὴ νευρική σύσπαση (πρβλ.

π. ἀρ. 67). Μετρίων ἀξιώσεων, μὰ φρέσκη δουλειὰ τῶν ἀρχῶν τοῦ 2ου αἰ π. Χ.

* ἄσπρη πέτρα. ψ. 0.55. BCH 1922, 244 ἀρ. 51 εἰκ. 22. Στὸ μοτίβο θυμίζει τὸ κορίτσι τοῦ Anzio, ποὺ ὅμως δὲν ἔχει ἀκόμα ξεπεράσει τὸ στάδιο τῆς «κλειστῆς» φόρμας (βλ. Krahmer, Die Statuette eines Mädchens in Budapest 356 κκ., ἀντίθετα Horn 56 κκ.).

134. (Εἰκ. 39) Κομμάτι ἀναθηματικοῦ ἀναγλ.—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Κακὰ διατηρημένο. Ἀριστερὰ κάθεται ἓνας νέος, ὁ Πᾶν (κεφάλι χαλασμένο), ἐπάνω σὲ βράχο ὅπου εἶναι στρωμένο τομύρι ζώου· μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ὄρθιο στὸ μηρὸν τοῦ ἑνα λαγώβολο· μὲ τὸ δεξιὸν ἀγκώνα ἀκουμπάει στὸ κεφάλι τοῦ ποταμίσου θεοῦ Ἀχελώου, ποὺ ἀπ' τὸ στόμα του βγαίνει νερὸ καὶ ποὺ ἐδῶ παρασταίνει μιὰ πηγὴ τοῦ βράχου, καὶ μὲ τὸ ἴδιο χέρι κρατεῖ τὸ μουσικὸν τοῦ ὄργανο, τὴ σύριγγα. Δεξιότερα ἔρχονται οἱ Νύμφες· ἡ πρώτη, ὄρθια καὶ ντυμένη μὲ χιτῶνα, στηρίζει τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸ λαιμὸν ἑνὸς ζώου (ταύρου;) καὶ γυρίζοντας δεξιὰ τὸ ἐπάνω κορμὶ τῆς ἀκουμπάει τὸ δεξιὸν χέρι στὴν πλάτη τῆς διπλανῆς· τούτῃ τὴ βλέπομε ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ καὶ εἶναι ντυμένη μὲ δωρικὸ πέπλο· ἀκολουθεῖ κι ἄλλη μιὰ Νύμφη πολὺ χαλασμένη. Ἀναθηματικὸ λοιπὸν ἀνάγλ. στὸν Πᾶνα καὶ στὶς Νύμφες ποὺ ἀποπνέει τὴν ἴδια εἰδυλλιακὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἀρ. 99, μόνον ποὺ ἡ δουλειὰ του εἶναι προχειρότερη παρὰ ἐκεῖνον. Οἱ Νύμφες χαρακτηριστικὲς μορφές τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 2ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ντόπιο. ψ. 0.34 πλ. 0.31 παχ. 0.08. Ὁ Πᾶν θυμίζει νομίσματα τοῦ Ἀρκαδικοῦ κοινοῦ π.χ. Roscher, Lex. Myth. III 1431 εἰκ. 12α. Τὸ ἴδιο θέμα ἔχει τὸ θηβαϊκὸ ἀνάγλυφο τοῦ Λούβρου E. Schmidt, Archaische Kunst 36 πίν. 17,2.

126. Ἀκέφαλο ἀγαλματάκι Ἀρτέμιδος—ἀπὸ τὴν Κρεμαστὴ Λάρισα. Ἡ θεὰ φορεῖ χιτῶνα κοντὸ μὲ ἀπόπλυγμα καὶ ἱμάτιο (ποὺ πέφτει ἀπὸ τ' ἀριστερὸ τῆς χέρι ἐπάνω σ' ἓνα στήριγμα, πίσω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι, ποὺ εἶναι σὰν κορμὸς δέντρου) καὶ στὰ πόδια ἔχει ψηλὰς «ἐνδρομίδες». Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ

μεγάλη δάδα (τὸ δεξιὸν λείπει) καὶ τρέχει μὲ μιὰ σύνθετη κίνηση πρὸς τὰ ἔμπροσθεν καὶ δεξιὰ, ἐπειδὴ καὶ τὸ σῶμα της ἔχει (χαρρακτηριστικὸν γιὰ τὴν ἐποχή!) δυὸ ἄξονες. Ἀσήμαντο ὑστεροελληνιστικὸν ἔργον.

* τὸ ἀγαλματάκι σώζει, δουλεμένη ἀπὸ τὸ ἴδιον κομμάτι πεντελικὸν μάρμαρον, καὶ τὴν ἐλλειψοειδῆ πλίνθο πού μ' αὐτὴν ἐγκοιτάζεται μέσα στὴν ἀπὸ τιτανόλιθο ὀρθογώνια βάση του. ψ. 0.62, χωρὶς τῆς βάσεως 0.50. Περίπου στὸν τύπον τοῦ ἀγάλματος τοῦ Λούβρου AM 1930, 247 εἰκ. 2.

121. Ἀνάγλ.—ἀπὸ τῆς Θήβας. Δεξιὰ καὶ ἀπὸ κάτω δὲν εἶναι ἀκέραιο. Ἐνὰ παιδί γυμνόν, ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένο, κάθεται χάμω μὲ διπλωμένο τὸ ἀριστερόν του πόδι, ἐνῶ τὸ δεξιὸν τὸ ἔχει ἀνασηκώσει καὶ τὸ πατάει στὸ ἔδαφος· πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸν πόδι βλέπομε νὰ περνάει καὶ ν' ἀνεβαίνει ἔπειτα ἀριστερὰ τὸ ἱμάτιόν του· τὸ ἀριστερὸν χέρι τὸ στηρίζει σὲ κάποια προεξοχή δίπλα στὸ ἀριστερὸν γόνατον, ἐνῶ τὸ δεξιὸν τὸ ἀπλώνει μπρὸς ἀπὸ τὸ σῶμα του πρὸς τὰ δεξιὰ στὴν κατεύθυνσιν πού κοιτάζει καὶ τὸ κεφάλιν. Πρόχειρη δουλειὰ ἐλληνιστικῶν χρόνων(;).

* μάρμ. θεσπ. ψ. 0.42 πλ. 0.34 παχ. 0.15. AM 1878, 341 ἀρ.53.

129. Ἀνάγλ.—ἀπὸ τῆς Θήβας. Ἀνήκει στὴν πολυάρθρωμη κατηγορίαν ἐκείνων πού παρασταίνουν «ἱερὸν δεῖπνον» καὶ εἶναι σχετικὰ μὲ τὴν λατρείαν τῶν χθονίων θεῶν καὶ ἡρώων ἢ καί, σπανιώτερον, ἀφηρωϊσμένων νεκρῶν (γνωστὰ μὲ τ' ὄνομα «νεκροδευπνα»). Μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ παραστάδες κ' ἐπιστύλιο παρασταίνονται δυὸ «ἥρωες» πλαγιασμένοι σὲ μακρὸν κρεβάτι, ντυμένοι μὲ ἱμάτιον πού ἀφήνει γυμνὸν τὸ στῆθος· μὲ τὸν ἀγκῶνα τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ στηρίζουν τὸ σῶμα τοῦς σὲ μαξιλάρι, μὲ τὸ δεξιὸν ὁ ἕνας παίρνει ἀπὸ τὰ φαγιά τοῦ μικροῦ τρίποδου τραπεζιοῦ πού εἶναι στὴ μέση, ὁ ἄλλος κρατεῖ μιὰ φιάλη ἀφαιωτή. Στὴν ἀριστερὴν ἄκρην μικρὸς οἰνοχόος κερνάει ἀπὸ ἕνα μεγάλο κρατήρα. Ψηλὰ ἀριστερά, σὰν μέσα ἀπὸ παράθυρον, οἱ προτομὲς δυὸ ἀλόγων καὶ πρὸς δεξιὰ δυὸ μισεῖς ἀσπίδες, σύμβολα καὶ τὰ δυὸ τῶν «ἡρώων». Μέτριον ὑστεροελληνιστικὸν ἔργον.

* τιτανόλ. ψ. 0.45 πλ. 0.64 παχ. 0.11. AM 1914, 224. Ἡ ἐπιγραφή στὸ ἐπιστύλιο (Τρύφων Ἡρακλείδου....ἡρωϊσση χαριστήριον) νεώτερη ἀπὸ τ' ἀνάγλυφο.

133. Ἀνάγλ. ἀναθηματικὸ τῆς ἴδιας κατηγορίας—ἀπὸ τῆς Θεσπιέας. Δεξιὰ τὸ δεῖλνο τοῦ «ἥρωα», πλαγιασμένου σὲ κρεβάτι, καὶ τῆς γυναίκας του, ποὺ κἀθεται στὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ, μὲ τὸ τραπέζι τῶν φαγιῶν, τὸν οἰνοχόο ποὺ κερνάει καὶ τὸ φίδι (σύμβολο τοῦ κάτω κόσμου). Ἀριστερὰ πολλοὶ «σεβίζοντες», μπρὸς-μπρὸς ἓνα μικρὸ παιδί μὲ κἀνιστρο στὰ χέρια καὶ δίπλα του γουρουνάκι (ζῶο ποὺ τὸ θυσίαζαν γιὰ σκοποὺς καθαρμοῦ στὶς χθόνιες λατρεῖες, Ἐλευσίνια κλπ.). Τὰ κεφάλια τῶν μορφῶν ὅλων (ἐχτὸς ἀπὸ 2) ἐπίτηδες χαλασμένα. Τέλος τοῦ 4ου ἢ ἀρχὲς τοῦ 3ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.45 πλ. 0.65 παχ. 0.08. AM 1878, 383 ἀρ. 149.

130. Ἀνάγλ. ἀναθηματικὸ—ἀπὸ τῆς Θήβας. Κι αὐτὸ σχετικὸ μὲ τὴ λατρεία τοῦ κάτω κόσμου. Ὁ «ἥρωας» στέκεται ὄρθιος δίπλα στ' ἄλογό του (ποὺ πατεῖ τὸ ἀριστερὸ μπροστινὸ πόδι ἐπάνω σ' ἓνα στρογγυλὸ ὕψωμα=τύμβος;) κρατώντας στὸ ἀριστερὸ χέρι δόρυ καὶ στὸ δεξιὸ φιάλη, ἐνῶ μιὰ γυναίκα ἀντίκρου τοῦ τὸν κερνάει μὲ οἰνοχόη. Ἀκολουθοῦν κι ἄλλοι «σεβίζοντες» ποὺ φέρνοιν στὸν «ἥρωα» γουρουνάκι. Πρώϊμο ἐλληνιστικὸ ἔργο.

* μάρμ. ψ. 0.58 πλ. 0.78 παχ. 0.08. AM 1878, 376 ἀρ. 138. AM 1879 πίν. 16.

155. Ἀγαλμα Ἀσκληπιοῦ—ἀπὸ Ἀσκληπιεῖο τῶν Θεσπιῶν. Ἀκέφαλο σήμερον λείπει καὶ τ' ἀριστερὸ χέρι, ποὺ ἦταν δουλεμένο ἀπὸ χωριστὸ κομμάτι μάρμαρο καὶ θ' ἀκουμποῦσε στὸ τυπικὸ ραβδί μὲ τὸ φίδι, καὶ τὸ δεξιὸ ποὺ κατεβασμένο κοντὰ στὸ γοφὸ θὰ κρατοῦσε ἴσως μιὰ φιάλη. Φορεῖ μονάχα ἓνα μεγάλον ἱμάτιο. Τυπικὴ δουλειὰ τοῦ νηφάλιου κλασικισμοῦ τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων (ἀρχὴ 2ου αἰ. μ. Χ. ;)

* μάρμ. ψ. 1.40. BCH 1922, 223 ἀρ. 11.

136—143, 156—ἀπὸ τὸ ἴδιον Ἀσκληπιεῖο τῶν Θεσπιῶν· 144—ἀπὸ τὴν Κρεμαστὴ Λάρισσα. Εἶναι παιδάκια γυνὰ ἢ μ' ἓνα ἱμάτιο μονάχα, ὄρθια ἢ καθιστά, πὺν συχνὰ κρατοῦν χήνα ἢ ἄλλο πουλὶ κ' εἶναι σχετικὰ μὲ τὴ λατρεία τοῦ Ἀσκληπιοῦ (ἀρ. 156 Τελεσφόρος). Ἀσήμαντα ἔργα ὑστεροελληνιστικῶν ἢ ρωμαϊκῶν χρόνων.

* μάρμ. πεντελικό. BCH 1922, 224 κπκ. ἀρ. 12—23.

232. Ἀκέφαλο ἀγαλματάκι γυναικεῖο—ἀπὸ τὴ Θήβα. Ἵσως Ἀρτεμὴ φορεῖ χιτῶνα μὲ μανίκια καὶ ἀποπάνω τοῦ πέπλου καὶ ἱμάτιο. Μέτριον ἔργο μὲ ὑστεροελληνιστικὰ χαρακτηριστικά, τοῦ 1ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.57. Πρακτ. 1930, 70 εἰκ. 4. Ἀντιγράφει, μὲ ἀσήμαντες διαφορές, τὸν τύπον ποὺ δείχνει ἡ Ἀρτεμὴ τῆς Δήλου (Μουσ. Ἀθην. 1829) BCH 1916 πίν.11, Horn 89 σημ. 9, I 7.

158. Ἀγαλματάκι Ἀφροδίτης ἀκέφαλο—ἀπὸ τὰ Χόσια (Χορσινά). Ντυμένη μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο ἀκουμπάει μὲ τὸ δεξιὴν χεῖρ σ' ἓνα μικρὸ Πάνα, τὸ ἀριστερὸν τὸ σιγῇ στὸ γοφόν. Πρόστυχη ρωμαϊκὴ δουλειὰ (2ος αἰ. μ. Χ.), μὲ ὑστεροελληνιστικὰ στοιχεῖα.

* μάρμ. ψ. 0.43 (μὲ τὴ βάση).

159. Ἀνάγλ. διακοσμητικόν—ἀπὸ τῆς Θεσπιῆς. Παρασιάνεται, ὁλότελα ἀπὸ μπροστά, μιὰ Νίκη μὲ κατεβασμένα πίσω τὰ φτερά της, γυμνή, μὲ μονάχα ἓνα ἱμάτιο γύρω στὸ κάτω σῶμα. Στὴν ἀριστερὴν ἄκρην τῆς πλάκας εἶναι μιὰ ἰωνικὴ ἀράβδωτη κολόνα· μ' ὅλο πὺν λείπει τὸ ἀριστερὸν ἐπάνω μέρος τοῦ ἀναγλ., φαίνεται πὺς ἡ κολόνα εἶναι τρόπαιο, πὺν τὴν ἄκρην τοῦ τὴν ἐστόλιζε μὲ τὸ δεξιὴν χεῖρ ἡ Νίκη. Καθαρὴ μὰ κρῖα δουλειὰ τοῦ ρωμαϊκοῦ κλασικισμοῦ, μὲ ὑστεροελληνιστικὰ στοιχεῖα.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.55 πλ. 1.15 παχ. 0.23. AM 1878, 415 ἀρ. 195. Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse 727 ἀρ. 1853. RA 1908 (11) 200 εἰκ. 9.

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Ε

162. Ἐπιτύμβια στήλη στενόμακρη μὲ ἀέτωμα—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Κάτω ἀπὸ τ' ὄνομα τοῦ νεκροῦ (Καπίων) παρασταίνεται, μέσα σὲ ὀρθογώνιο βαθούλωμα, ἕνας ἄντρας ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένος, ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο (στὸν τύπο περίπου τοῦ νεώτερου ἀρ. 157) ποὺ κρατεῖ στὰ χέρια του στεφάνι ἀπὸ κισσὸ (διονυσιακὸ σύμβολο). Ἀπὸ τὸ ἐπίγραμμα ποὺ ἀκολουθεῖ μαθαίνομε πὼς ὁ Καπίων ἦταν αὐλητὴς καὶ πνίγηκε μακρὰ ἀπ' τὸν τόπο του στὴ θάλασσα. Τοῦ 3ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 1.87 πλ. 0.50—0.565 παχ. 0.21. Τὸ ἐπίγρ.: [Α]οίσθια δὴ Δορκῶ σε ὁλοᾶν ἐπὶ νᾶα κίοντα τάλαινα μάτηρ, Καπίων, ἐπέψατο· οὐ γὰρ ἔθ' ἄγε ὑπέδεκτο φίλον τέκνον, ἀλλ' ἐπὶ πόντῳ ἀφείλετο ἥβας ἄνθος ἄγριος κλυδῶν πολλὰ μεθ' ἄδυβόα δόνακος κυκλίοις ἐν ἀγῶσι[ν] ἄνακτα μέλψαντα ἐν χοροῖσιν Εὐιον. AM 1931, 127 ἀρ. 10.

160. (*Εἰκ. 36*) Ἑρμηρακλῆς (βλ. ἀρ. 49)—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Γύρω στὸ κεφάλι του φορεῖ τὴ λεοντῆ, ποὺ τὰ πόδια της εἶναι δεμένα φιόγγος (ἡράκλειον ἄμμα) μπροστὰ στὸ λαιμό. Στὴ στήλη, κάτω ἀπὸ τὸ ἀντριχὸ μέλος, νόστιμο ἐπίγραμμα. Τὸ κεφάλι προχειρὴ μὰ χαρακτηριστικὴ δουλειὰ τῶν ὑστεροελληνιστικῶν χρόνων, τοῦ 1ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 1.45 πλ. 0.29 παχ. 0.22. Δελτ. 1915 παράρτ. 42. R. Lullies, *Typen d. griech. Hermen* 76 σημ. 151 (τὸν χρονολογεῖ πάρα πολὺ χαμηλὰ). Τὸ ἐπίγρ.: Γυμνὸς ὅλος στέργῳ βλέπεται θεός, ἀμφὶ δὲ κρατὶ χάσμα λέοντος ἔχει δέρμα τ' ἐπωμίδιον· φάρεα δ' οὐκ ἐθέλων τὸν ἐδὼν πόνον ἀμφιδέδυκεν κόσμον ἔχων ἴδιον καὶ φόβον ἐν κροτάφοις.

161. Πορτραῖτο κάποιας δέσποινας—ἀπὸ τὴ Θήβα. Τὸ κεφάλι χωριστὰ δουλεμένο ἀπὸ τὸ μποῖστο, ποὺ ὅμως φαίνεται πὼς τοῦ ἀνήκει. Τυπικὸ καὶ κρῦο ἔργο τοῦ κλασικισμοῦ τῶν μέσων τοῦ 2ου αἰ. μ. Χ. (χτένισμα τῆς παλιότερης Φαυστίνας, γυναίκας τοῦ Ἀντωνίνου· καὶ τὸ σχῆμα τοῦ μπούστου τῶν ἰδίων χρόνων).

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 0.67. AM 1878, 419 ἀρ. 202.

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Ε

124. (*Εικ. 38*) Κομμάτι ἀπὸ διπλοπρόσωπο ἀνάγλ.—ἀπὸ τὴν Κορώνεια. Στὴ μιὰν ὄψη ἕνας ἄντρας, ντυμένος μὲ ἱμάτιο· προβάλλει καὶ τὰ δύο του χέρια, χωρὶς νὰ εἶναι πὰ φανερό γιατί· στὴν ἄλλη σώζεται τὸ πίσω μέρος ἑνὸς ἀλόγου σηκωμένου σιὰ· πισινὰ πόδια χ' ἐλάχιστο ὑπόλοιπο τοῦ καβαλάρη. Τὸ ἀνάγλ., ἀναθηματικὸ πιθανώτατα σὲ «ἥρωα», εἶναι καλὴ ντόπια δουλειὰ τῶν πρώτων χρόνων τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 0.30 πλ. 0.23 παχ. 0.13. Κοντὰ στὸ ψηφισματ. ἀνάγλ. τοῦ 378/7 Σβορώνος πίν. CCX2 (RM 1932, 91). Κατάλογος διπλῶν ἀναγλ. σιὰ OeJh 1928, 120 σημ. 35 καὶ 220 καὶ ἴδ. περιοδ. 1930, 103 σημ. 65.

123. (*Εικ. 40 - 41*) Κεφάλι καὶ κομμάτι τοῦ ποδιοῦ (γύρω στὸ γόνατο) ἑνὸς ἀγάλματος φυσικοῦ μεγέθους—ἀπὸ τὴν Κορώνεια. Μ' ὅλο ποὺ τόσο κακὰ διατηρημένο, τὸ κεφάλι εἶναι ἕνα πολὺ ὁμορφο καὶ δυνατὸ πορτραῖτο, σίγουρα κάποιου ἡγεμόνα τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων. Μὲ τὴ στάση του, μὲ τὴν ἀρκετὰφυγόκεντρη κατασκευὴ του καὶ μὲ τὶς δυνατὲς φόρμες του ἀντιπροσωπεύει, ἐλαφρὰ μετριασμένο, τὸ περγαμνὸ πάθος καὶ εἶναι πολὺ καλὴ δουλειὰ τῶν μέσων πάνω-κάτω τοῦ 2ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. νησιώτικο. ψ. μὲ τὸ λαιμὸ 0.25, πρόσωπο μονάχα 0.16. Βρίσκεται ὅχι πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ χάλκινο πορτραῖτο τῆς Δήλου (Μουσ. Ἀθην. 14612) Délos XIII πίν. 1—6.

167. (*Εικ. 43*) Ἀκέφαλο ἄγαλμα ἀντρικὸ—ἀπὸ τὴν Κορώνεια. Σώζει καὶ τὴν πλίνθο του καὶ δίπλα στὸ ἀριστερὸ πόδι ἕνα στήριγμα μὲ μορφή θώρακα. Ὁ ἄντρας παρασταίνεται ἰδανικὰ γυμνός· ἀπὸ τὸ δεξιὸν ὤμο πρὸς τὸν ἀριστερὸ γοφὸ ἔχει μιὰ λουρίδα ὅπου θὰ κρεμότανε σπαθί. Εἶναι φανερό πὼς πρόκειται γιὰ αὐτοκράτορα· κ' ἐπειδὴ δίπλα στὸ ἄγαλμα βρέθηκαν ἐπιγραφὰς σχετικὲς μὲ τὸν Ἀδριανὸ καὶ στοὺς ἴδιους χρόνους φέρνει τὸ γυαλιστερὸ δούλεμα τῆς ἐπιφάνειας τοῦ μαρμάρου (ὅπου εἶναι ἀπείραχτη, π.χ. γύρω στὸ δεξιὸ γοφόν), εἶναι πολὺ

πιθανὸ πὼς τὸ ἄγαλμα εἶναι τοῦ Ἀδριανοῦ τοῦ ἴδιου (στὴ Βοιωτία βρισκότανε τὸ 124 μ. Χ.). Πρότυπό του ἔχει πάρει ὁ τεχνίτης κάποιον Πολυκλείτειο ἔργο. Καλὸ δεῖγμα τοῦ ἀδριάνειου κλασικισμοῦ.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.82, ἡ πλίνθος 0.10. Ἔχει περίπου τὴν στάση τοῦ λεγόμενου Κυνίσκου (Kunstgeschichte In Bildern² 258,1). Γιὰ τὶς σχέσεις τοῦ Ἀδριανοῦ μὲ τὴν Κορώνεια βλ. W. Weber, Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus 157.

165. Μικρὸ ἀκέφαλο ἄγαλμα γυναίκας ντυμένης μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Κλασικιστικὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ.

* μάρμ. ψ. 1.14. BCH 1902, 308 πίν. 1. BCH 1922, 240 ἀρ. 47 εἰκ. 20.

163. Μεγάλον ἀκέφαλο ἄγαλμα γυναίκας ντυμένης μὲ χιτῶνα ψηλὰ ζωσμένο καὶ ἱμάτιο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Μιμεῖται ἴσως κάποιον ἐλληνιστικὸν τύπον. Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς πλατιεὲς πτυχὰς τοῦ ἱματίου, στὶς ψιλοτέρους τοῦ στήθους καὶ στὶς πυκνὰς καὶ βαθιὰς τοῦ χιτῶνα γύρω στὰ πόδια, ὅπου τὸ τρυπάνι ἔσκαψε βαθιὰ καὶ δημιούργησε δυνατὰς ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς, δείχνει μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἀφήνοντας σιγὰ-σιγὰ τὸν κλασικισμὸ παίρνει ζωγραφικὸν χαραχτήρα· ἓνα τέτοιο ἄγαλμα παύει σχεδὸν νὰ εἶναι πλαστικὸν ἔργο, δὲν εἶναι καμωμένο γιὰ νὰ βλέπεται ἀπὸ κοντὰ παρὰ ἀπὸ μακριά, σὰν ἱμπρεσιονιστικὴ ζωγραφιά.

* μάρμ. ψ. 1.80. BCH 1922, 240 ἀρ. 46 πίν. 15.

166. Μικρὸ ἀκέφαλο ἄγαλμα γυναίκας, ντυμένης μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Εἶναι στὸν τύπον τῆς «μικρῆς Ἐρκουλανέζας» καὶ περίπου σύγχρονον μὲ τὸ προηγούμενον (ἀρ. 163).

* μάρμ. ψ. 1.52. BCH 1922, 243 ἀρ. 49 εἰκ. 21.

164. Μικρὸ ἀκέφαλο ἄγαλμα γυναίκας ντυμένης μὲ χιτῶνα, πέπλο καὶ ἱμάτιο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Σύγχρονον ἢ λίγο νεώτερον ἀπ' τὸν ἀρ. 163.

* μάρμ. ψ. 1.00. BCH 1922, 241 ἀρ. 48 πίν. 16.

170. 'Επιτύμβια στήλη γυναίκας. Μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ παρασιτάδες μ' ἐπιστύλιο στέκεται, ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένη, γυναίκα ντυμένη μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο (στὸν τύπο περίπου τοῦ ἀρ. 166). Πολὺ μέτριο κλασικιστικὸ ἔργο ἀπὸ τὸ 2ο μισὸ τοῦ 2ου αἰ. π. X.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.30 πλ. 0.64 παχ. 0.14. Στὸ ἐπιστύλιο ἐπιγραφὴ «ἐπὶ Εὐκαρπῶ».

171. 'Επιτύμβιο ἀνάγλ.—ἀπὸ τῇ Θήβα. Μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ παρασιτάδες μὲ ἀέτωμα στέκεται, ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένος, ἄντρας ντυμένος κοντὸ χιτῶνα μὲ μανίκια, ζωσμένονε στῇ μέσῃ, καὶ κρατεῖ μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ τὰ γκέμια ἓνα ἄλογο σελωμένο πού εἶναι πίσω ἀπὸ τὸ δικό του σῶμα. 'Ασήμαντο ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 2ου ἢ τοῦ 3ου αἰ. π. X.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.06 πλ. 0.58 παχ. 0.12. Στὸ ἐπιστύλιο ἐπιγραφὴ «ἐπὶ Συμφορίωνι».

169. 'Επιτύμβιο ἀνάγλ.—ἀπὸ τὸν Ἄη·Θόδωρο τῶν Θηβῶν. Μέσα σὲ ἀψιδωτὸ πλαίσιο παρασταίνεται, ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένο, ζευγάρι γυναίκας ντυμένης μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο (περίπου στὸν τύπο τῆς Pudicitia) καὶ ἄντρὸς μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Λεῖπει ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦτο τόσο πολὺ κάθε στὶλ ὥστε, κι ἂν χρονολογηθεῖ, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ γιὰ δεῖγμα τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς του (ἡ γυναίκα ἔχει τὸ χτένισμα τῆς 'Ιουλίας Δόμνας τοῦ Σεπτίμ. Σεβήρου;=3ος αἰ. μ. X.;). Τὸ ἴδιο εἶναι καὶ ὁ ἀρ. 172.

* 169. μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.00 πλ. 0.58 παχ. 0.14. 172 τιτανόλ. ψ. 1.06 πλ. 0.99 παχ. 0.16. AM 1878, 359 ἀρ. 88.

178—194. Σειρὰ ἀπὸ ἐπιτύμβιους κύβους τῶν προχωρημένων ρωμαϊκῶν χρόνων, μιᾶς ἐποχῆς ὅπου ἡ ἀρχαία ὑπόσταση καὶ μορφὴ τοῦ «ἥρωα» ἔχουν καταντήσει τόσο ἀχαμνές, ὥστε κάθε πεθαμένος ἄντρας ἢ γυναίκα γίνεται «ἥρως» καὶ «ἡρώισσα»: τῆς ἐποχῆς ὅπου ἡ ἀνώτερη διανόηση ζητοῦσε μὲ λαχτάρα τὴν

πηγή τῆς ζωῆς στὸ πνεῦμα κ' ἡ ζωὴ ὅλη γέμιζε πνεύματα-φαντάσματα. Στους περισσότερους κύβους παρασταίνεται ἓνας ἔφιππος ἦρωας, μὲ ἡ χωρὶς ἀσπίδα, δίπλα σ' ἓνα βωμό (στὸν ἀρ. 178 βλέπομε μιὰ γυναίκα, μὲ καθρέφτη στὸ ἀριστερὸ καὶ πυξίδα κρεμασμένη στὸ δεξι χέρι, καὶ ἀποκάτω βωμό· στὸν ἀρ. 189 ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν ἔφιππο στέκεται ἐπάνω σὲ βωμό μιὰ μορφὴ [γένους;] μὲ ἀπλωμένα τὰ χέρια, στὴν κάτω ζώνη πάλι ὅμοια μορφὴ μὲ ἀγγεῖο στὸ δεξι χέρι, ἀριστερὰ τῆς ἐλαφρὰ χαραγμένα μιὰ σιλεγγίδα κ' ἓνα ληκύθιο μὲ δυὸ χερούλια καὶ δεξιὰ τρία ζῶα [κατοίκια;] ποὺ πηδοῦν ἐπάνω· στὸν ἀρ. 194 μιὰ γυναίκα ὄρθια κρατεῖ στὸ δεξι χέρι ριπίδι, μὲ τὸ ἀριστερὸ ἓνα ἄλλογο ἀπὸ τὰ γκέμια). Καὶ στὴ σειρὰν αὐτή, ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ χρονολογηθεῖ, ἡ ὁλότελα «βαρβαρική» τεχνοτροπία τῆς δὲν πρέπει νὰ παρθεῖ ἀπόλυτα γιὰ μόνο κριτήριό τῆς ἐποχῆς τῆς. Εἶναι ὅμως χαρακτηριστικὸ πὼς τέτοια ἔργα εἶναι τὴν ὥρην δυνατὰ σὲ τόσην ἔχταση. Ὁ πλαστικὸς καὶ εἰδικώτερος «σωματικὸς» κόσμος τῶν ἀρχαίων πεθαίνει πιά, ἡ ἱμπεριονιστικὴ μορφὴ ποὺ πῆρε ἡ τέχνη στὸ τέλος τοῦ 2ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 3ου αἰ. μ. Χ. ἦταν τὸ τελευταῖο τοῦ φανέρωμα, μὰ ταυτόχρονα καὶ τὸ ξεπέρασμά του. Ἐνῶ στὸ κλασικὸ ἀνάγλυφο οἱ μορφὲς βλασταίνουν ἀπὸ τὴν πλάκα σὰν ὀργανικὰ σώματα ποὺ ἔχουν (καθὼς κι ὁ χῶρος ποὺ δημιουργοῦν) χεροπιαστὰ σύνορα, τὴν ὥρην γίνονται ἐπίπεδες ἐπιφάνειες ποὺ σκαλίζονται στὴν πλάκα σὰν ἐπάνω σὲ οὐδέτερο φόντο ἔξω ἀπὸ τόπο καὶ χρόνον. Τὰ ἐπιτύμβια λοιπὸν τοῦτα, μ' ὅλο ποὺ δὲν ἀντιπροσωπεύουν ὁλοκληρωτικὰ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς τους ἢ τὸ κάνουν πολὺ ἀνάξια, δείχνουν ὅμως σὲ τί ἔδαφος ἀπάνω ἀναπτύχθηκε ἡ παραπέρα ἐξέλιξη: εἶναι ἡ ἀρχὴ ποὺ φέρνει στὴ μεσαιωνικὴ τέχνη, ποὺ καλὺτερο μέσο γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν οὐσία τῆς βρῆκε τὸ μωσαϊκὸ μὲ τὸ οὐδέτερο χρυσαφὶ φόντο (ἀναγκαῖα προϋπόθεση τοῦ ἄπειρου χώρου τῆς νεώτερης τέχνης).

* τὸ ὕψος παντοῦ τιτανόλ. 178 ψ. 0.84 πλ. 0.55 παχ. 0.37, ἀπὸ τὴν Ἀλίαρτο. 189. ψ. 0.94 πλ. 0.69 παχ. 0.52. 194. ψ. 1.20 πλ. 0.70 παχ. 0.63, ἀπὸ τὶς Θεσπιές.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΠΑΤΩΜΑ

ἔχει ὅλο ἄγγεῖα καὶ μικρότερα εὐρήματα.

ΒΙΤΡΙΝΑ ΑΡΙΣΤΕΡΑ ΤΗΣ ΣΚΑΛΑΣ. Περιέχει ἐνδιαφέροντα ἄγγεῖα ἀπὸ τὴν προϊστορικὴ Εὐτρηση. Στὴν ἀπάνω, τὰ δυὸ πρῶτα ράφια καὶ τὸ τελευταῖο ἔχουν ἄγγεῖα πρωτοελλαδικά, τὰ πρῶτα ἄγγεῖα τῆς ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ ποὺ διαδέχονται τὰ νεολιθικὰ (3000—2000 π. Χ.). Εἶναι καμωμένα μὲ τὸ χέρι (χωρὶς τροχὸ ἀκόμη), βαμμένα—ὅπως ἄλλωστε καὶ πολλὰ νεολιθικὰ—μ' ἓνα εἶδος γυαλιστεροῦ βερνικιοῦ («πρωτογάνωμα», Urfirniss), κ' ἔχουν περίεργα ἀντιτεχτονικὰ σχήματα μὲ περιγράμματα φευγαλέα καὶ χαλαρά, ποὺ θυμίζουν τὶς φόρμες ποὺ παίρνουν τ' ἄσκιὰ ὅταν ἀφεθοῦν στὸ βάρος τους. Τὰ πῶς συνηθισμένα σχήματα, ποὺ βλέπομε καὶ στὴ βιτρίνα τούτη, εἶναι: «σαλτσιέρες», βαθιὰ τάσια μὲ χερούλι, λαῦνια μεγάλα μὲ δυὸ χερούλια, εἶδος πρόχου κλπ. Περίεργο εἶναι ἓνα ἄγγεῖο (κάτω ράφι, στὴ μέση) ποὺ ἔχει σχῆμα σὰν βοδιοῦ. Στὸ τρίτο ράφι ἄγγεῖα μεσοελλαδικὰ (2000—1600 π. Χ.)· εἶναι καμωμένα μὲ τὸν τροχὸ πιά καὶ τὰ σχήματά τους δείχνουν αἰσθησὴ τῆς φόρμας καινούργια καὶ βασικὰ ἀντίθετη μὲ κείνη ποὺ εἶδαμε στὰ πρωτοελλαδικά: τὰ μεσοελλαδικὰ ἄγγεῖα εἶναι πιθανώτατα ἔργα τῶν πρώτων ἑλληνικῶν φύλων ποὺ ἐγκαταστάθηκαν στὴν προϊστορικὴ Ἑλλάδα. Στὸ ράφι τοῦτο εἶναι κύλικες «Μινυακές», ἀπὸ σταχτὴ πηλὸ καὶ μὲ πλαστικὰ δαχτυλίδια γύρω στὸ πόδι, ποὺ θυμίζουν καὶ μ' αὐτὰ καὶ μὲ τὸ σχῆμα τους μετὰλλινα ἄγγεῖα.—Στὴν κάτω βιτρίνα ἄγγεῖα πάλι μεσοελλαδικά, πιθάρια προπάντων μικρὰ καὶ μεγάλα καὶ ποτήρια, μὲ ὀξύγωνα σχήματα καὶ στολισμένα μὲ ἅπλὰ γραμμικὰ κοσμήματα ποὺ εἶναι ζωγραφισμένα μὲ θαμπὸ χρῶμα ἐπάνω στὸν ἀνοιχτόχρωμο πηλὸ (Mattnalerei). Τὸ περίεργο ἄγγεῖο στὸ ἀπάνω ράφι, ποὺ μοιάζει σὰν μηχανὴ σιδηροδρόμου μὰ σίγουρα παρασταίνει πολὺ σχηματοποιημένο κάποιο ζῶο, εἶναι κυκλαδικὸ καὶ βρέθηκε μαζί μὲ μεσοελλαδικὰ ἄγγεῖα. Στὴν ἴδια ἐποχὴ ἀνήκει καὶ τὸ μεγάλο πιθάρι, ποὺ εἶναι τοποθετημένο ἀπάνω σὲ σιδερένιο στήριγμα μπροστὰ

στη δυτική μεγάλη κεντρική βιτρίνα, με τὸ περίεργο σχῆμα του καὶ τὴ διακόσμησή του με γεωμετρικὰ μοτίβα, καὶ εἶναι αἰγινή-
τικο.

Η ΔΙΠΛΑΝΗ ΒΙΤΡΙΝΑ ἔχει κι αὐτὴ ἀγγεῖα προϊστορικὰ τῆς Εὐτρησης. Ἡ κάτω (21) ἔχει μεγάλα πρωτοελλαδικὰ ἀγγεῖα με τὰ χαρακτηριστικὰ σχήματα (περίεργο τὸ ἀγγεῖο στὴ μέση τοῦ ἀπάνω ραφιοῦ με τὰ πολλὰ πόδια καὶ τὰ πλαστικὰ ζιγκ-ζαγκ στὴν κοιλιά). Ἡ ἀπάνω βιτρίνα (24) ἔχει μεσοελλαδικὰ καὶ ὕστερο-ελλαδικὰ (=μυκηναϊκὰ 1600-1100 π. Χ.) ἀνάμεσα στὶς δυὸ αὐτὲς κατηγορίες δὲν ὑπάρχει τὸ χάσμα ποὺ εἶδαμε ἀνάμεσα στὰ πρωτοελλαδικὰ καὶ στὰ μεσοελλαδικὰ, τὰ ὕστεροελλαδικὰ σχήματα εἶναι ἐξέλιξη ἀπὸ τὰ μεσοελλαδικὰ, τὰ κοσμήματά τους ὅμως εἶναι ζωγραφισμένα με γυαλιστερὸ χρῶμα. Τὰ μυκηναϊκὰ τῆς βιτρίνας τούτης (1ο ράφι, ἀπὸ κάτω) ἀνήκουν στὴν τελευταία περίοδο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς· στὴ μεσαία περίοδο ἀνήκει ἓνα ποτήρι με κόσμημα ναυτίλου (ἀριστερά, συμπληρωμένο με γύψο) ποὺ εἶναι τοῦ εἶδους τῶν λεγομένων «Ἐφυραϊκῶν». Τὰ ἐπάνω στὴ βιτρίνα ἀγγεῖα εἶναι πρωτοελλαδικὰ. [Γιὰ τ'ἀγγεῖα τῆς Εὐτρησης βλ. H. Goldman, Excavations at Eutresis].

Η ΒΙΤΡΙΝΑ 7 ἔχει στὰ δυὸ κάτω ράφια ἀγγεῖα ἀπὸ ἐνα προϊστορικὸ συνοικισμό κοντὰ στὰ Χάλια (ἀντίκρου στὴ Χαλκίδα), τὰ περισσότερα μεσοελλαδικὰ (Μινυακὰ) καὶ λίγα πρωτοελλαδικὰ [Δελτ. 1915 παρὰρτ. 55. Fimmen, Kretisch-myken. Kultur]. Στὰ δυὸ ἐπάνω, ἀσήμαντα μυκηναϊκὰ ἀγγεῖα τῆς Δ. πλευρᾶς τῆς Καδμείας [Δελτ. 1917, 305].

Η ΒΙΤΡΙΝΑ 8 ἔχει εὐρήματα ἀπὸ τὸ μυκηναϊκὸ «σπίτι τοῦ Κάδμου». Στὰ τρία ἐπάνω ράφια ὕστερομυκηναϊκὲς κύλικες ἄχρωμες με ψηλὸ πόδι (τὸ σχῆμα ἐξέλιξη ἀπὸ τὸ ἐφυραϊκὸ τῆς βιτρίνας 24). Στὸ κάτω ράφι, ἐχτὸς ἀπὸ ἄλλα λιγώτερο σημαντικὰ πράγματα (χάντρες, φύλλα χρυσά, φυσικὸ κρύσταλλο κλπ.), ἀξιοπρόσεχτα εἶναι κομμάτια μιᾶς ζωφόρου ἀπὸ σκιστόλιθο με τὸ χαρακτηριστικὸ μυκηναϊκὸ φολιδωτὸ κόσμημα καί, μέσα σὲ κουτάκι, δυὸ χρυσὰ ἀντικείμενα: Ἕνα ζῶο σὰν ἐλάφι κ' ἓνα πολὺ μικρὸ ἀγ-

γεῖο σὲ σχῆμα πρόχου [Ἑφημ. 1909, 57 κπκ. Δελτ. 1917, 338 κπκ. Πρακτ. 1922, 28. 1927, 32. 1928, 45. 1929, 60].

Οἱ **BITP. 1 N** καὶ **2 N** (ἐπάνω καὶ κάτω) ἔχουν διάφορα κτερίσματα ἀπὸ ὑστερομυκηναϊκοὺς τάφους πὺν βρέθηκαν ἔξω ἀπὸ τὸ λόφο τῆς Καδμείας, στὸ Κολωνάκι καὶ στὸ Ἰσμήνιο : ἀγγεῖα (κυριαρχεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ σχῆμα τοῦ «ψευδοστομου ἀμφορίσκου»), πήλινα εἰδώλια, πόρπες χάλκινες, περιδέριο χρυσό, φύλλα χρυσὰ κλπ. [Δελτ. 1917, 80 κπκ. 123 κπκ].

Ἡ **BITP. 6 N** (ἀπάνω) ἔχει μιὰ πολὺ ὁμορφη σειρὰ πιᾶτα βυζαντινῆς ἐποχῆς, πὺν βρέθηκαν σὲ ἀνασκαφὲς κοντὰ στὸν Ταξιάρχη τῆς Κορώνειας.

Στὴν ἀκόλουθη **BITP.**, πάλι μὲ τὸν ἀριθ. **1 N**, βλέπομε στὸ κάτω ράφι ἓνα μεγάλο κρατῆρα (ἀρ. εὐρ. 6, ἀπὸ τὶς Ἀλαλκομενές) μὲ μόνον ἓνα χαμηλὸ δαχτυλίδι γιὰ βάση καὶ μὲ χερούλια ἀνεβαστά, πὺν ἓνα ὀριζόντιον κομματὶ τὰ ἐνώνει ἔπειτα μὲ τὸ χεῖλιν' κάτω ἀπ' αὐτὸ εἶναι ζωγραφισμένος πλοχμός, ἀποκάτω ἔρχεται μιὰ ζώνη μὲ δυὸ πλαστικὰ φίδια καὶ ἀνάμεσά τους ἓνα χρωματιστὸ ἀστερωτὸ κόσμημα, τέλος μιὰ στενώτερη λουρίδα βιολετιά ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἄσπρες γραμμές : περιεργὴ βοιωτικὴ μίμηση κορινθιακῶν ἀγγείων [Payne, Necrocorinthia 203 καὶ 301]. —Στὸ ἀποπάνω ράφι σκύφος μελανόμορφος (ἀρ. εὐρ. 1, ἀπὸ τάφο κοντὰ στὸ Τάχι - Ποτινές) πὺν ἔχει καὶ στὶς δυὸ ὀψεις τὴν ἴδια ἐνδιαφέρουσα παράσταση : ἓνα λιοτριβιδό, μὲ δυὸ σφυρίδες ἐλιῶν πατημένες μέσα του, πὺν τὸ δουλεύει μὲ τὸ χέρι ἓνας ἄντρας, ἐνῶ κάποιος ἄλλος σκύβει σὲ μιὰ τρίτη γεμάτη σφυρίδα κα' ἓνας τρίτος πὺν πίσω χειρονομεῖ· νόστιμον ἔργον κοντὰ στὸ 500 π.Χ.

Στὴ διπλανὴ **BITP. 2 N** ἀξιοσημείωτο εἶναι ἓνα πολὺ ὁμορφο χάλκινον λιονταράκι (ἀρ. εὐρ. 31, ἀπὸ τὴν Αὐλίδα), τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 6ου αἰ. π.Χ.

Ἡ **BITP. 5** (δεξιὰ ἀπὸ τὸ 1ο παράθυρό τῆς Νότ. πλευρᾶς) ἔχει ἀσήμαντα κτερίσματα ἀπὸ τάφους στὸ Κολωνάκι, τοῦ 5ου αἰ. π. Χ. καὶ κάτω· ἀξιοσημείωτο στὸ κάτω ράφι (στὸ δεξιὸ μέρος) ἓνα πήλινον εἰδώλιον (ἀρ. εὐρ. 114) γυναικεῖο ἀκέφαλον στὸν τύπον

τῆς «μεγάλης Ἑρκουланέζας», τοῦ 3ου αἰ. π. Χ. [Δελτ. 1917, 242 εἰκ. 174, 4].

Μετὴ διπλανὴ **ΒΙΤΡ. 16** ἀρχίζουν τὰ εὐρήματα τῶν τάφων τῆς Ριτσώνας (ἀρχ. Μυκαλησός), ποὺ ἦταν πλουσιώτατοι σὲ ποσότητες κτερισμάτων, ὄχι ὅμως πάντα καλῆς ποιότητος. Παραμερίζοντας τὸ πλῆθος τῶν σφαιρικῶν ἀρυβάλλων, κορινθιακῶν ἢ κορινθιαζόντων (ἦταν μυροδόχα ἀγγεῖα), ἀναφέρομε στὸ 2ο ράφι (ἀρχίζοντας ἀπὸ δεξιὰ) ἀπὸ τὸν τάφο 6 ἓνα καλαθόμορφο ἀγγεῖο, μιὰ λήκυθο καθιστοῦ σχήματος χωρὶς ζωγραφιᾶς μὲ μόνο μερικὲς ζῶνες ἀπὸ χαραχτὲς κάθετες γραμμοῦλες καὶ δυὸ ἀρυβάλλους μὲ φουσκωτὴ κοιλιά καὶ μυτερὴ βάση, ὅλα πρωτοκορινθιακῆς κατασκευῆς τοῦ τέλους τοῦ 8ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 7ου αἰ. [JHS 1910, 344]· ἀπὸ τὸν τάφο 88, σύγχρονο μὲ τὸν προηγούμενο, μιὰ σειρὰ ἀπὸ τέσσερους πολὺ ὁμορφους καὶ φίνους ὁμοίους πρωτοκορινθιακοὺς ἀρυβάλλους καὶ μιὰ σιδερένια πόρπη ὑστερογεωμετρικοῦ βοιωτικοῦ σχήματος [K. F. Johansen, Vases Sicyoniens 74]· ἀπὸ τὸν τάφο 75 μιὰ ὁμοία χάλκινη πόρπη· ἀπὸ τὸν τάφο 134 μιὰ ὑστερογεωμετρικὴ κορινθιακὴ πυξίδα (χωρὶς καπάκι).

Στὴ **ΒΙΤΡ. 3** ἀξιοπρόσεχτος εἶναι, ἀπὸ τὸν τάφο 86 τῆς Ριτσώνας, ἓνας κἀνθαρος (ἀρ. εὐρ. 595) βοιωτικὸς ποὺ μιμεῖται ἀττικὰ ἔργα, μὲ δυὸ ἀντιμέτωπα λιοντάρια στὴ μιὰ ὄψη καὶ δυὸ σειρήνες στὴν ἄλλη, κατὰ τὰ 580 π.Χ. [Payne, Necrocorinthia 60 καὶ 199]· καὶ δίπλα του ἄλλος κἀνθαρος ἀττικὸς μελανόμορφος (ἀρ. εὐρ. 594) μὲ εὐθυμους χορευτάδες.

Δίπλα στὴ βιτρ., ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο καὶ πάνω σὲ ξύλινο στήριγμα, ἓνας ὠραῖος ἀττικὸς γεωμετρικὸς ἀμφορέας τοῦ 9ου αἰ. π.Χ. μετὴ ζωηρὰ τεχτονικὴ αἴσθησις τοῦ σχήματος τοῦ ἀγγείου καὶ τῆς διακόσμησης· χτυπητὰ ἀντίθετο αἴσθημα στὰ ζητήματα τοῦτα δείχνει τὸ ἀποκάτω πιθάρι, ὑστερομυκηναϊκὸ ἔργο τοῦ λεγόμενου «ἀναχτόρικοῦ ρυθμοῦ» στολισμένο μὲ σχηματοποιημένα κρίνα [Δελτ. 1917, 89 εἰκ. 64]. Σύγχρονα καὶ ὁμοία εἶναι τὰ δυὸ πιθάρια στὸ ἄλλο ξύλινο στήριγμα δεξιὰ ἀπὸ

τὸ παράθυρο, τὸ ἀπάνω εἶναι στολισμένο μὲ χταπόδια ἀπλωμένα στὴν ἐπιφάνεια [Δελτ. 1917, 142 εἰκ. 104].

Μὲ τὴ **ΒΙΤΡ. 4** ξαναρχίζουν τὰ εὐρήματα τῆς Ριτσώνας. Ὁλόκληρη ἡ βιτρ. τούτη περιέχει τὰ κτερίσματα ἑνὸς μονάχα τάφου, τοῦ 51, μ' ἓνα μονάχα νεκρό· τὸ πρᾶμα ἔχει σημασία γιὰ τὸ συγχρονισμό τῆς ἐποχῆς τῶν διαφόρων κατηγοριῶν τῶν ἀγγείων. Ἐξαφνα οἱ λεγόμενες «βοιωτικὲς κύλικες», στὸ πρῶτο ράφι, ποὺ ἔχουν πολύχρωμη διακόσμηση μὲ ξεφυλισμένα γεωμετρικὰ μοτίβα καὶ νεώτερα ἀνατολίζοντα (πουλιά, ἀνθέμια κλπ.) καὶ ποὺ ἄλλοτε τίς χρονολογοῦσαν σὲ παλιότερη ἐποχή, εἶναι φανερὸ πὼς κατασκευαζόντουσαν ἀκόμα πολὺ στὸν καιρὸ τῶν μελανομόρφων ἀγγείων καὶ μερικὲς τους μάλιστα κατεβαίνουν ὡς τὸ τέλος τοῦ 6ου αἰ. π.Χ. Ἀξιοσημείωτη, στὸ 2ο ράφι δεξιὰ, μιὰ μελανόμορφη βοιωτικὴ πυξίδα (ἀρ. εὐρ. 638) μὲ καπάκι ποὺ ἔχει περιέργη μυθολογικὴ παράσταση : σφίγγα μὲ γένεια, ἀντίκρου της γυμνὸς ἄντρας κι ἀνάμεσά τους τρίποδας, παραπέρα ἓνας ἄλλος γυμνὸς ἄντρας κυνηγᾷ ἓνα μεγάλο πουλί [BSA XIV 268 ἀριθ. 50].

Στὴ **ΒΙΤΡ. 1** εἶναι πάλι τὰ εὐρήματα ἑνὸς μονάχα τάφου, τοῦ 49· ξεχωρίζουν, στὸ 2ο καὶ 3ο ράφι, κἀνθαροὶ βοιωτικοὶ μὲ ζωηροὺς χορευτάδες καὶ κύλικες ἀττικὲς μὲ μικρογραφικὲς παραστάσεις [BSA XIV 250].

Ἡ **ΒΙΤΡ. 2** ἔχει τὰ εὐρήματα τοῦ τάφου 50 κι ἀνάμεσά τους τρία ἐξαιρετικὰ ἀγγεῖα (στὸ 2ο ράφι). Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ κύλικα κομψότατη στὸ σχῆμα καὶ ὠραιότατη στὴν πολυχρωμία της : σὲ ἀνοιχτοκίτρινο φόντο εἶναι ζωγραφισμένα μὲ μαῦρο καὶ κόκκινο χρῶμα δυὸ ἀντιμέτωπα κοκόρια θαυμαστῆς ζωντάνιας καὶ στὴ μέση τους ἓνα μικρότερο, στὴν ἄλλη ὄψη καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν χειλιῶν ρόδακες καὶ ἀνθέμια· τὸ φῖνο τοῦτο δημιουργημὰ τῆς ἐλληνικῆς ἀνατολίτικης ἀγγειοπλαστικῆς (τὰ βάζα αὐτὰ τὰ ἔκαναν στὴ Χιὸ καὶ στὴ Νάυκρατὴ τῆς Αἰγύπτου) κἀνει ἐντύπωση ἐξωτικοῦ λουλουδιοῦ δίπλα στ' ἄλλα στερεολαδίτικα ἔργα. Τὸ δεύτερο εἶναι ἓνα ὁμορφο βοιωτικὸ ἀγγεῖο μονο-

κόμματα δουλεμένο με τὴν τριποδική του βάση, με τὸ χεῖλι γυρισμένο κατὰ μέσα, ὅπως στοὺς λεγόμενους «κώθωνες», καὶ με καπάκι (στ' ἀγγεῖα αὐτὰ βάζανε φκιασίδια, μυρωδικὰ λάδια κλπ.)· στὸ κάθε πόδι τῆς βάσης ἀπὸ μιὰ πολὺ ζωντανὴ ζωγραφιά, στὸ ἓνα Μέδουσα, στὸ δεύτερο λιοντάρι καὶ στὸ τρίτο χορευτής. Τὸ τρίτο τέλος ἀγγεῖο εἶναι βοιωτικὸς κἀνθαρος μελανόμορφος με παράσταση ἑνὸς πολὺ εὐθυμοῦ καὶ ζωηροῦ γλεντιοῦ στὴν ἀπάνω ζώνη καὶ σφιγγῶν στὴν κάτω. Τ' ἀγγεῖα αὐτὰ γύρω στὰ 540 π.Χ. (BSA XIV 260 ἀρ. 263 καὶ 265 πίν. 10].

Στὴ BITP. 21 με τὰ εὐρήματα τοῦ τάφου 46, γύρω στὰ 490 π.Χ., ἀξιοπρόσεκτη εἶναι (2ο ράφι, κατὰ τὸ παράθυρο) μιὰ ὁμορφὴ μικρὴ μελανόμορφη οἰνοχόη : ἀπάνω στὴ θάλασσα (δυνὸ δελφίνια εἶναι ζωγραφισμένα ἀπὸ κάτω, δηλ. μέσα στὴ θάλασσα) φεύγει ἓνα καράβι μ' ἓνα ναύτη στὰ κουπιὰ κ' ἓναν ἄλλο ψηλὰ στὴν πλώρη ποὺ κρατᾷ πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ πρώτου ἓνα στεφάνι, ἐνῶ μπροστὰ ἀπ' τὸ καράβι πετᾷ μιὰ φτερωτὴ Νίκη (; =νίκη σὲ ἀγώνα πλοίων ;) [Ἐφημ. 1912,102 πίν. 6. Ἡ ἐπιγραφή ἴσως χωρὶς νόημα]. Δίπλα μιὰ λήκυθος ποὺ ἔχει ζωγραφισμένη σὲ λευκὸ φόντο μιὰ γυναίκα ὄρθια κι ὀλότελα ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένη, ποὺ κρατεῖ καθρέφτη στὸ δεξιὸ καὶ μικρὸ ἀγγεῖο στ' ἀριστερὸ χεῖρι [JHS 1909,326 ἀρ. 84].

Στὴ BITP. 23 τάφ. 26 σημειώνομε μιὰ μικρὴ πήλινη προτομὴ γυναικεία (1ο ράφι, κρεμασμένη στὸ βᾶθος), λεπτὸ ἰωνικὸ ἔργο τοῦ 530—20 π.Χ. [BSA XIV 286 ἀρ. 241 πίν. 12].

Στὴ BITP. 15 τάφ. 18 (2ο ράφι ἀριστερὰ) ἓνας πήλινος καβαλάρης ἐπάνω στ' ἄλογό του, πολὺ ὁμορφο ἔργο τοῦ 530—20 π.Χ., κ' ἓνας νόστιμος ἰθυφαλλικὸς Σιληνὸς [BSA XIV 280 ἀρ. 369—70 πίν. 12 Ἐφημ. 1912,109 πίν. 6,2].

Στὴ BITP. 17 τάφ. 18 (2ο ράφι) τρεῖς κἀνθαροι χωρὶς καμμιὰ διακόσμηση μὰ ἔξοχης φόρμας. Ἔχουν κ' οἱ τρεῖς χαρᾶγμένη τὴν ὑπογραφή τοῦ τεχνίτη τους : Τεισίας ἐποίησε [BSA XIV 292 ἀρ. 133—135. JHS 1909,348. Ure, Black Glaze Pottery 9]

Στὴ **ΒΙΤΡ. 19** ἀπὸ τὸν ἴδιο τάφο 18 (2ο ράφι, δεξιὰ ἄκρη) ὁμορφη ἐρυθρόμορφη κύλικα, ποὺ στὸ ἐσωτερικὸ της παρασταίνεται μιὰ γυμνὴ γυναίκα καθὼς σηκώνει (ἢ ἀφήνει χάμω) μιὰ τριποδικὴ λεκάνη γιὰ τὸ λούσιμό της. Κ' ἔνα ἐξαιρετικῆς ζωντανίας πήλινο ἀγαλματάκι, ποὺ διατηρεῖ καλὰ καὶ τὴν πολυχρωμία του : ἕνας ἄντρας μὲ γένεια, καθιστὸς ἔχει μπροστά του μιὰ πιατέλα κι ἀποπάνω της τρίβει τυρὶ μὲ σιδερένιο τρίφτη, ἐνῶ ἀριστερὰ της ἔχει ἀπιθώσει τὸ ἀσπρομάνικο μαχαίρι του· γύρω στὰ 510 π.Χ. [BSA XIV 294 ἀρ. 255 πίν. 13 καὶ 296 ἀρ. 267 πίν. 7]. —'Απὸ τὸν τάφ. 22 (ἴδια βιτρ., 1ο ράφι δεξιὰ) ἐρυθρόμορφος σκύφος μὲ πολὺ ὁμορφη παράσταση : ἕνας σάτυρος, ποὺ φορᾷ τομάρι πάρδαλης δεμένο στὸ λαιμὸ καὶ ἀπλωμένο στὸ ἀριστερὸ χέρι σὰν ἀσπίδα καὶ κρατεῖ μεγάλο φαλλόμορφο ραβδὶ στὸ δεξιὸ χέρι, ρίχνεται μιᾶς ὀπλισμένης ἀμαζόννας ποὺ τὴ βλέπομε στὴν πίσω ὄψη ἔτοιμη ν' ἀμυνθεῖ δροσερὸ ἔργο, κατὰ τὰ 490—80 π. Χ., ποὺ δείχνει ἀπαραγνώριστο τὸ χέρι ἑνὸς σπουδαίου ἀγγειογράφου, τοῦ «τεχνίτη τοῦ Βρύγου» [BSA XIV 302 ἀρ. 8 πίν. 14. Beazley, *Attische Vasenmaler* 180 ἀρ. 70].

Στὴ **ΒΙΤΡ. 14** τ' ἀρχαῖα προέρχονται ἀπὸ διάφορες κατασχέσεις. Σημειώνομε (στὸ 1ο ράφι): ἕνα πήλινο ἀγαλματάκι ἀνδρὸς μὲ χιτῶνα ζωσμένο στὴ μέση, γλαμύδα πιασμένη στὸ δεξιὸν ὦμο καὶ πείασο στὸ κεφάλι, πρῶϊμων ἐλληνιστικῶν χρόνων· μιὰ λεκάνη (ἀρ. εὐρ. 162) βοιωτικὴ μελανόμορφη ἀνατολίζουσα, γύρω στὰ 540 π. Χ. [Metropolitan Museum Studies IV 30 ἀρ. 30 εἰκ. 30]· κ' ἕνα πόδι ἀπὸ μεγάλο βοιωτικὸ ὑστερογεωμετρικὸν ἀμφορέα (ἀρ. εὐρ. 134), ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀνατολίζουσας περιόδου (τέλος 8ου ἢ ἀρχὲς 7ου αἰ. π. Χ.). [Δελτ. 1917, 70 σημ. 1. Γιὰ τὴν κατηγορίαν αὐτὴ τῶν ἀγγείων Kunze, *Kretische Bronze-reliefs* 135 σημ. 11].

Στὴ μέση τῆς αἵθουσας, τοποθετημένες τοῦ μᾶκρους, δυὸ μεγάλες βιτρίνες. 'Απ' αὐτές:

Η ΔΥΤΙΚΗ ΒΙΤΡΙΝΑ περιέχει διάφορα εὐρήματα ἀπὸ τοὺς

τάφους καὶ τὴν ἀκρόπολη τῶν Ἀλῶν τῆς Λοκρίδας (Ὀπουντίας). Ἀπὸ τὰ εὐρήματα τῶν τάφων, πῆλινα εἰδώλια καὶ ἀγγεῖα τοῦ 6ου αἰ π. Χ. καὶ κάτω, ἃς σημειωθεῖ μιὰ ξυθρομόρφη ὕδρῖα τῆς λεγόμενης «πλούσιας τεχνοτροπίας», κατὰ τὰ 390 π. Χ. [κοντὰ στὸ «ἀγγεῖο τοῦ Προνόμου»], μὲ παράσταση σχετικὴ μὲ τὴν Ἀφροδίτη καὶ τὸν Ἑρωτα. Τὰ εὐρήματα τῆς ἀκρόπολης ἔχουν τοποθετηθεῖ προσωρινὰ στὴν καινούργια Βορ. αἵθουσα καὶ τὰ σπουδαιότερα εἶναι πῆλινα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη ἀπὸ ἓναν ἀρχαῖκὸ ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς· σὲ ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ ἀνῆκει ἓνα θαυμάσιο, μὰ σπασμένο πῆλινο καὶ πολύχρωμο κεφάλι γυναικεῖο (Σφίγγας;), κατὰ τὰ 510 π. Χ. Στὸ ἀποκάτω ράφι εἶναι, ἐκτὸς ἀπ' ἄλλα, κ' ἓνα πῆλινο ἀντρικό κεφάλι μικρὸ (εἰκ. 44—45) ἀπὸ τὰ πιὸ λεπτὰ καὶ δυνατὰ ἔργα τῆς δαιδαλικῆς περιόδου, γύρω στὰ 620 π. Χ. [AJA 1915, 418 κκ. ἡ ὕδρῖα εἰκ. 4. E. v. Buren, Greek fictile revetments 39 πίν. 28. Payne, Necrocorinthia 239 καὶ 262. Festschrift J. Loeb 67].

Η ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΒΙΤΡΙΝΑ ἔχει τρεῖς μεγάλες ομάδες εὐρημάτων πολὺ ἐνδιαφέρουσες. Στὴν κάτω βιτρίνα, στὸ κάτω-κάτω ράφι, εἶναι μιὰ σειρὰ μεγάλοι ὑστερομυκηναῖκοι ψευδόστομοι ἀμφορεῖς ἀπὸ τὸ «σπίτι τοῦ Κάδμου» μὲ γράμματα προελληνικὰ ποὺ μοιάζουν μὲ τὰ ὑστερομινωϊκὰ γράμματα τῆς Κρήτης, μὰ γιὰ μᾶς εἶναι, ὅπως καὶ κεῖνα, ἀκατανόητα [A. W. Persson, Schrift u. Sprache in Alt-Kreta 28 κκ.].—Ἡ ἀπάνω βιτρίνα ἔχει στὸ δυτικὸ μισὸ μέρος τῆς τὰ κτερίσματα τοῦ κοινοῦ τάφου (πολυανδρίου) τῶν Θεσπιέων ποὺ σκοτώθηκαν στὴ μάχη τῶν Βοιωτῶν μὲ τοὺς Ἀθηναίους στὸ Δῆλιο τὸ 424 π. Χ. Ἀπὸ τὰ πολλὰ τοῦ ἀγγεῖα σημειώνομε, στὸ πρῶτο ράφι, ἓνα μεγάλο ξυθρομόρφο κρατήρα ποὺ στὴν κύρια ὄψη του παρασταίνεται σκηνὴ συμποσίου (ὅπου μιὰ γυμνὴ χορεύτρα μὲ περικεφαλαία, ἀσπίδα καὶ δόρυ χορεύει τὸν πυρρίχιο)· τρεῖς παλιότερες ξυθρομόρφες λήκυθοι (στὴν πρώτη μιὰ γυναῖκα πάλι χορεύει πυρρίχιο, στὴν ἄλλη ὁ Ζεὺς κυνηγáει μιὰ γυναῖκα καὶ στὴν τρίτη ὁ Ἡρακλῆς μὲ φιάλη στὸ χέρι στέκεται μπρὸς στὴν Ἀθηνᾶ ποὺ τὸν κερνάει μὲ οἶ-

νοχόη)· καὶ πιδὲ πέρα, κρεμασμένα μετ' σκοινί, δυὸ πήλινα παγούρια ποὺ ἔχουν τὸ σχῆμα τσότρας σημερινῆς. Στὸ ἀποπάνω ῥάφι τρεῖς καβειριακοὺς σκύφους (μελανόμορφους ἀκόμα, ὅπως κι ὅλη ἡ κατηγορία αὐτῆ τῶν ἀγγείων) ποὺ ὁ ἕνας τοὺς ἔχει παρωδία τοῦ μύθου τῆς Χίμαιρας (πρβλ. στὰ γλυπτὰ ἀρ. 55-56) [Πρακτ. 1911, 153 κκ.].—Στὴν ἀνατολικὴν ἄκρῃ ἡ βιτρίνα αὐτῆ ἔχει τὰ εὐρήματα, χάλκινα τὰ περισσότερα, ἀπὸ τὴν «Πυρὰ τοῦ Ἡρακλέους» ἀπάνω στὴν Οἶτη¹, ἀπὸ τὸ μέρος δηλ. ὅπου οἱ ἀρχαῖοι πίστευαν πὼς ὁ Ἡρακλῆς ἀνέβηκε στὴ φωτιὰ μόνος του καὶ κήκε μὴν ὑποφέροντας τοὺς ἀβάσταχτους πόνους, ποὺ τοῦ ἄναψε ὁ χιτώνας του φαρμακεμένος ὅπως ἦταν μετ' τὸ αἷμα τοῦ Νέσσου. Στὸ μέρος τοῦτο οἱ ἀρχαῖοι τοῦ πρόσφεραν κάθε τόσο λατρεία, μετ' τοῦτο τὸ ἰδιαίτερο: ἄναβαν μιὰ μεγάλη φωτιὰ καὶ μέσα της ἔριχναν ὅσα ζῶα εἶχαν γιὰ θυσία καὶ ὅ,τι ἄλλα ἀφιερῶματα τοῦ πηγαιναν, γιὰ νὰ καοῦν κι αὐτὰ. ἐπειδὴ ὅμως ἡ φωτιὰ δὲν ἦταν παντοῦ δυνατὴ, σώθηκαν μέσα στὶς στάχτες πολλὰ ἀντικείμενα ποὺ δὲν εἶχαν λιώσει. Τὶς στάχτες τὶς ἐφύλαγαν προσεχτικὰ ἐξαιτίας τῆς ἱερότητός τους, στὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ μάλιστα ἔφτιαξαν γύρω-γύρω κ' ἓνα πέτρινο περιχέλωμα γιὰ νὰ μὴ σκορπιστοῦν. Σημειώνουμε ἀπὸ τὰ εὐρήματα: ἓνα πολὺ νόστιμο χάλκινο ἀλογάκι ὑστερογεωμετρικῆς ἐποχῆς (τέλος 8ου αἰ. π. Χ.)· μιὰ σφίγγα ἀρχαϊκὴ ἀπὸ ἔλασμα χάλκινο πού, καθὼς δείχνουν οἱ τρύπες, ἦταν καρφωμένη στὴν ἐπιφάνεια κάποιου ξύλινου κουτιοῦ· δυὸ κομμάτια ἀπὸ πήλινο μικρὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἡρακλῆ (τὸ κεφάλι του μετ' τὴ λεοντῆ καὶ τὰ πόδια του). πολὺ καλὸ ἔργο ἰωνικῆς τέχνης τοῦ 530—10 π. Χ· δυὸ χάλκινα ἀγαλματάκια Ἡρακλῆ, ποὺ κρατοῦσε στὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ τόξο καὶ μετ' τὸ δεξιὸ εἰσήκωνε τὸ ῥόπαλο, ἀργίτικης τέχνης καὶ τὰ δυὸ (τὸ ἀκέραιο εἶναι πάρα πολὺ καλὸ) τῆς δεκαετίας 470—60 π. Χ· πολλὰ κομμάτια ἀπὸ ἀγαλματάκια χάλκινα τοῦ Ἡρακλῆ (πόδια, χέρια, ῥόπαλα)· ἓνα χάλκινο τσατάλι καβουριοῦ (ὁ καρκίνος ποὺ δάγκασε τὸν

1 Ἀνασκαφὲς τοῦ κ. Ν. Παπαδάκη, ποὺ καὶ μετ' ἄλλες του ἐργασίαι ἐπλούτισαν σημαντικὰ τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας.

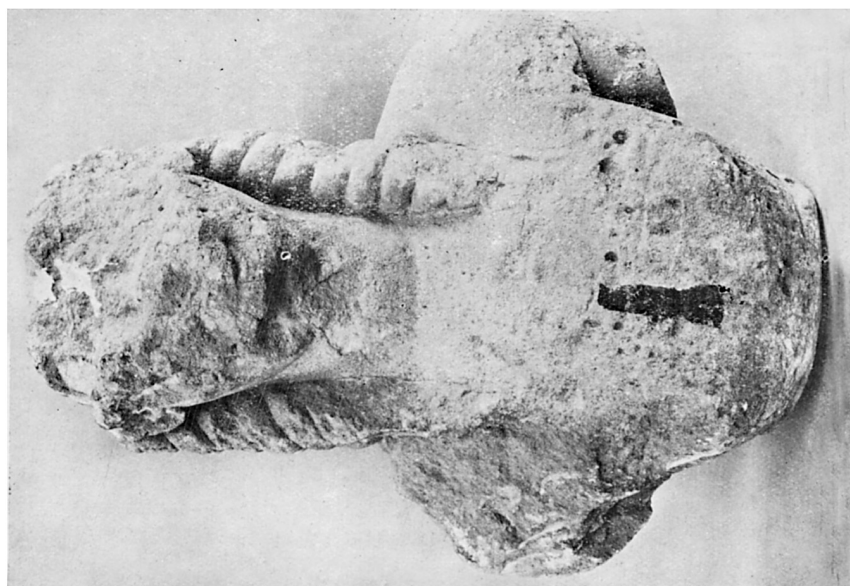
Ἡρακλῆ ὅταν σκότωνε τὴ Λερναία Ὑδρα)· χάλκινες φιάλες, ἓνα χάλκινον ἀστράγαλο, χάλκινα δαχτυλίδια, βελόνες· μὰ κι ἄλλα ἀντικείμενα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, καρφιά, δρεπάνια, τσεκούρια ἓνα ἁμόνι, λόγχες ἀπὸ δόρατα, σπαθιά, κλειδιά (κρεμασμένα σὲ καρφί): ὅ,τι ἤθελε καὶ εἶχε ὁ καθένας τὸ πῆγαινε καὶ τόριχνε μέσα στὴ φωτιά γιὰ νὰ καεῖ καὶ ν'ἀνεβεῖ μὲ τὸν καπνὸ στὸν Ἡρακλῆ. [Δελτ. 1919 παράρτ. 25 κπκ. Archiv f. Religionswissenschaft 1922, 310 κπκ. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen 56 ἀρ. 33—34].

Ἡ εἰκ. 46 δείχνει ἓνα κομμάτι ποὺ βρίσκεται ἔξω στὴν αὐλὴ (ἀνάμεσα στὴ νοτιοδυτικὴ γωνιά τοῦ φράγκικου πύργου καὶ στὴ βορειοανατολικὴ τοῦ Μουσείου). Εἶναι ἓνα ὠραιότατο ἀνθέμιο, ποὺ θ' ἀποτελοῦσε τὸ κορυφωμα μιᾶς ἐπιτύμβιας στήλης στενῆς καὶ ψηλῆς (σὰν τὴ στήλη ἔξαφνα τοῦ Ἀλξήνορος Μουσ. Ἀθηνῶν ἀρ. 39)· ὁ βοιωτὸς τεχνίτης του εἶχε γιὰ πρότυπα τὶς στήλες τῶν νησιῶν (παριανὲς καὶ σαμιώτικες), πέτυχε ὅμως νὰ συνταιριάσει ὁμορφα τὴν ἰωνικὴ λεπτότητα ἐκεινῶν μὲ τὴ στεριανή του ἀγάπη τῆς ἀλύγιστης εὐρωστίας. Κατὰ τὰ 480 π. Χ. Βρέθηκε ἐντοιχισμένο στὸ Πυρρί. [Möbius, Ornamente 54. AM 1933, 44].

ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ ΑΡΙΘΜΩΝ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΩΝ

'Αρ.	Σελ.	'Αρ.	Σελ.	'Αρ.	Σελ.
1	12	43	22	126	43
2	12	44	22	129	44
3	11	45	21	130	45
4	12	46	27	131	38
5	12	47	27	133	45
6	12	48	26	134	43
7	15	49	28	135	39
8	16	50	26	136—143	46
9	14	51	26	144	46
10	13	52	26	145	39
11	16	53	26	146	42
12	17	54	28	154	37
13	18	55	29	155	45
14	13	56	29	156	46
15	13	57	30	157	41
16	13	58	37	158	46
17	17	59—82	31	159	46
19	17	83	35	160	47
21	18	84	31	161	47
22	18	86	36	162	47
24	17	88	35	163	49
25	17	93	31	164	49
26	17	94	30	165	49
30	25	95	35	166	49
33	22	97	35	167	48
34	20	99	34	169	50
35	19	117	36	170	50
36	20	118	36	171	50
37	20	118 _α	40	178—194	50
38	26	119	39	229	11
40	24	121	44	230	14
41	21	123	48	231	37
42	24	124	48	232	46

Οἱ εἰκ. 1—2, 18, 36, 44—45 φωτογρ. Wagner.
Οἱ εἰκ. 3—6, 8, 23 φωτογρ. Langlotz. Οἱ εἰκ. 16, 21,
31 φωτογρ. Knoblauch. Οἱ εἰκ. 9, 11, 15 φωτογρ. Πε-
τρίτση. Οἱ εἰκ. 10, 12—14, 17, 19—20, 22, 27—30,
32—35, 37—43, 46 φωτογρ. Καρούζου. Ἡ εἰκ. 7 ἀπὸ
τὸ Goldman, Eutresis. Ἡ εἰκ. 24 ἀπὸ τὸ Pfuhl, Ma-
lerei der Griechen. Οἱ εἰκ. 25—26 ἀπὸ τὴν Ἑφημ.
1920. Τὰ κλισὲ ἔγιναν ἀπὸ τὸν Ε. Χαλκιόπουλο καὶ
τυπώθηκαν στὸ τυπογραφεῖο Γερτ. Χρήστου.



1



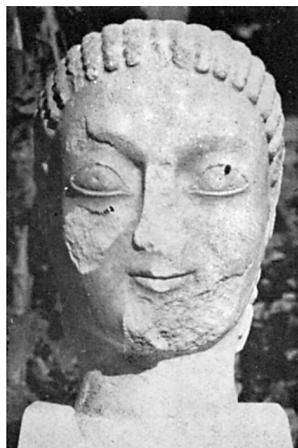
2

1 - 2 (No 229) Statuette de femme; style dédalique, 2e moitié du 7e s. av. J. C.

3



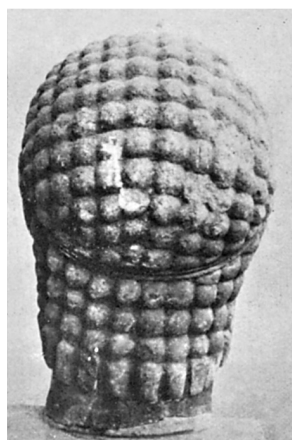
4



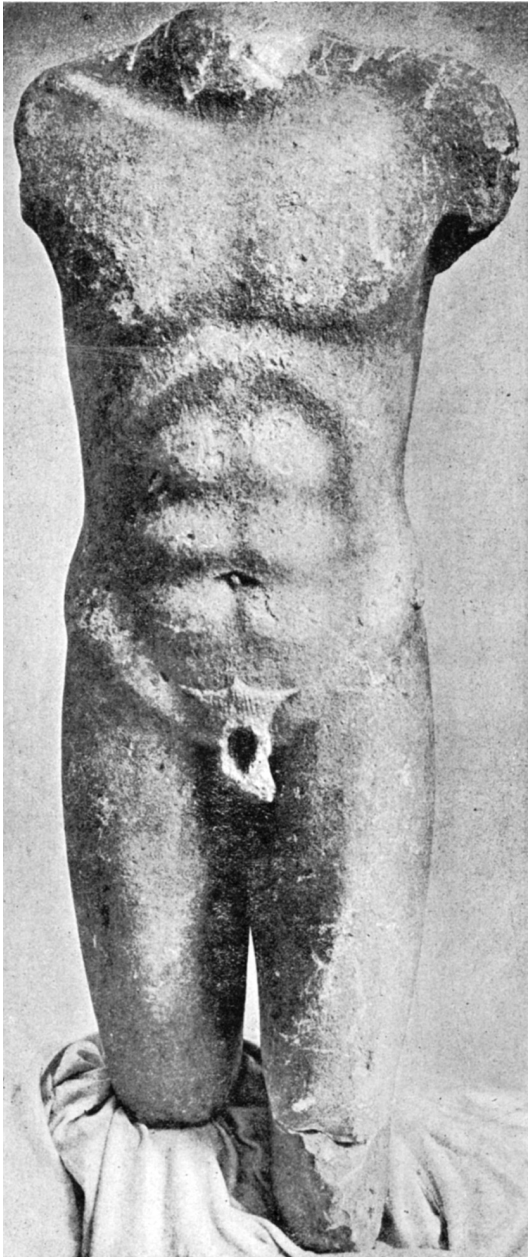
5



6



3 (No 16) Tête de femme, fin du 7^e s. av. J. C.—4-6 (No 15) Tête de Kouros, vers 530 av. J. C.



7



8



9

7 (No 7) Kouros, vers 490 av. J. C.— 8-9 (No 3) Kouros,
vers 550 av. J. C.



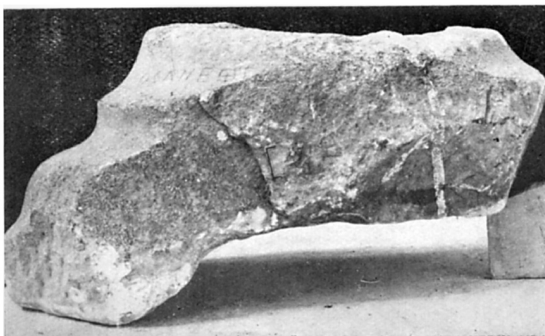
10



11



12



13

10 (No 230) Relief funéraire, vers 500 av. J. C. — 11 (No 12) Rel. funér.,
vers 430 av. J. C. — 12 (No 19) Trépied en tuf, 8e s. av. J. C.
13 (No 21). Base d'ex - voto, 2e moitié du 6e s. av. J. C.



14



15



16

14 (No 34) Rel. funér., vers 430 - 420 av. J. C.— 15 (No 37) Rel. funér., vers 420 - 410 av. J. C.— 16 (No 45) Rel. funér., fin du 5e s. av. J. C.



17



18

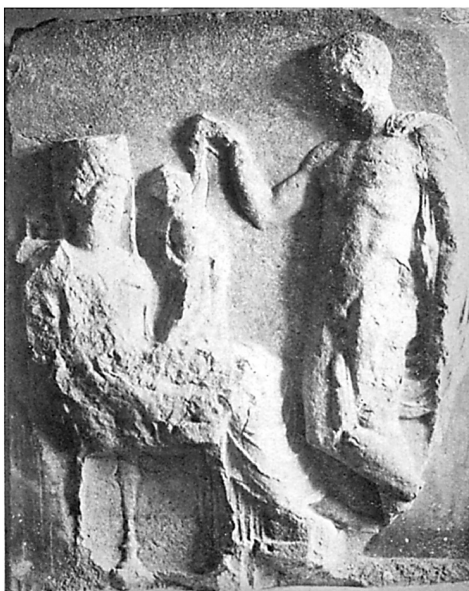
17 (No 41) Rel. funér., fin du 5e s. av. J. C.— 18 (No 44) Rel. funér.,
fin du 5e s. av. J. C.



19



20



21



22

19 (No 40). Rel. funér., vers 380 - 370 av. J. C.—20 (No 33). Rel. funér.,
vers 380 - 360 av. J. C.—21 (No 42). Rel. funér., milieu du
4e s. av J. C.—22 (No 30). Rel. funér., milieu du 4e s. av, J. C.

23

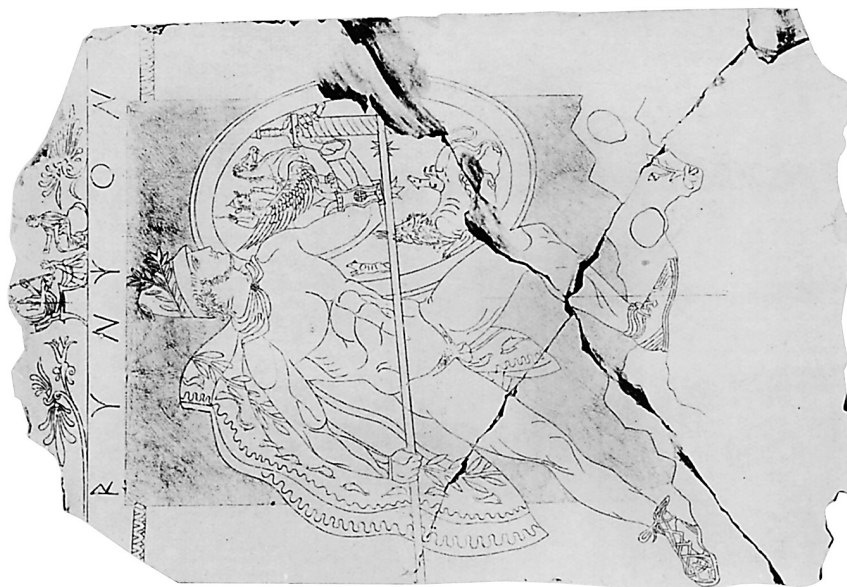


23 (No 48) Rel. votif à Héraklès,
vers 380 - 370 av. J. C.



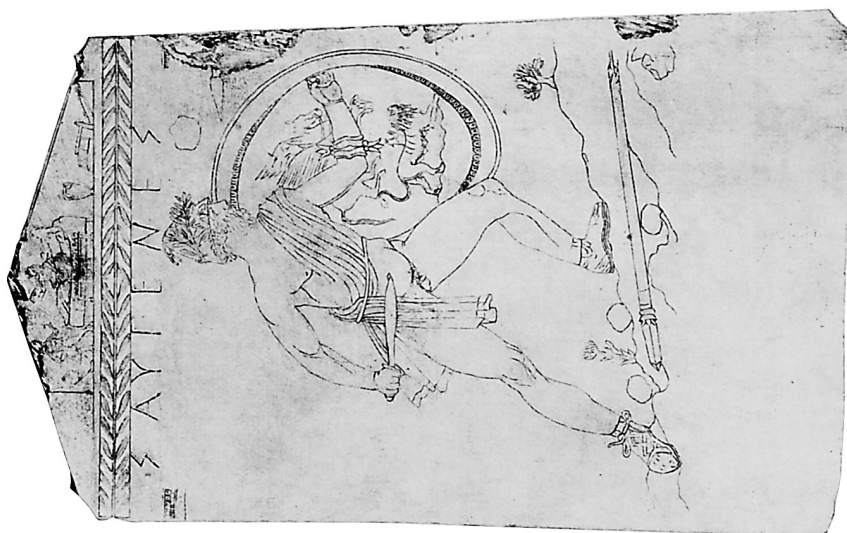
24 (No 54) Stèle funér. gravée,
fin du 5e s. av. J. C.

24



25

25 (No 55) Stèle funér. gravée, commencement
du 4e s. av. J. C.



26

26 (No 56) Stèle funér. gravée, fin
du 5e s. av. J. C.



27



28

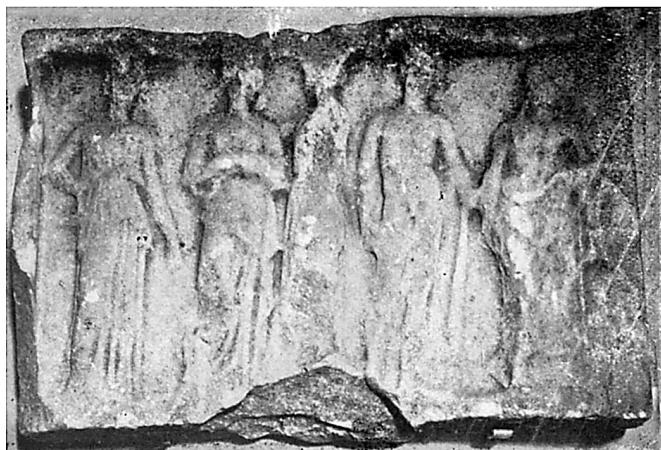
27 (No 60), 28 (No 68),
Plaques funér. en tuf,
3e s. av. J. C.



29

29 (No 67) Plaque funér.
en tuf, commencement
du 2e s. av. J. C.

30



31



32

30 No (135). Rel. votif, vers 330-320 av. J. C. — 31 (No 131). Rel.
funér., commencement du 4e s. av. J. C. — 32 (No 231) Rel.
votif à Pan, commencement du 4e s. av. J. C.

33



34



35



- 33 (No 118a) Rel. funér., 1e moitié du 3e s. av. J. C.
 34 (No 157) Statue d'homme, 2e moitié du 3e s. av. J. C.
 35 (No 146) Statuette de prêtresse, fin du 3e s. av. J. C.



36



37



38



39

36 (No 160). Tête d'un "hermès", d'Héraklès, 1er s. av. J. C.
 37 (No 72). Plaque funér. en tuf, 3e s. av. J. C.— 38 (No 124). Rel.
 votif, commencement du 4e s. av. J. C.— 39 (No 134). Rel. votif, 2e s. av. J. C.

40



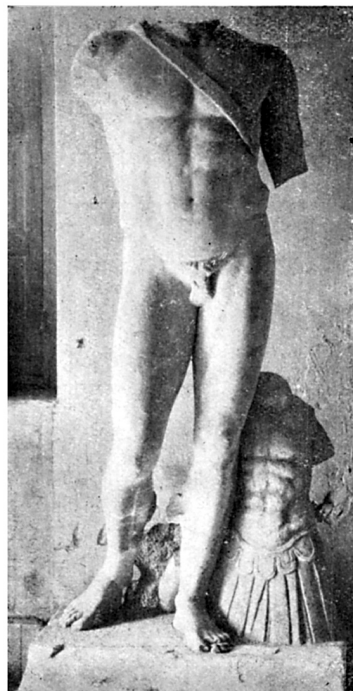
41



42



43



40 — 41 (No 123) Portrait de prince hellénistique,
milieu du 2^e s. av. J. C.— 42 (No 46) Hékataion, époque
hellénistique.— 43 (No 167). Statue d'Hadrien (?), 2^e s. ap. J. C.

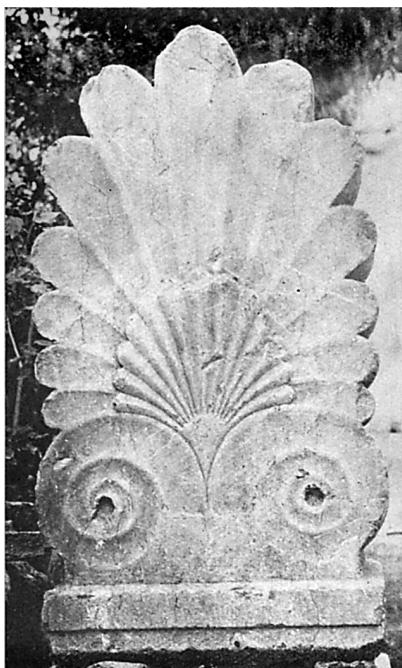


44



45

44 — 45 (p. 51). Tête en terre cuite, style dédalique, fin
du 7^e s. av. J. C.



46

46 (p. 61). Couronnement de stèle funér., en
forme de palmette; style sévère, commencement
du 5^e s. av. J. C.

**Παραγγελίας δέχεται ό συγγραφέας (Μουσείο, Θήβα)
καί ή κ. Σ. Καρούζου (Άρχαιολογικό Μουσείο, Άθήνα, όδός Πατησ.)**

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΦΙΛΟΛΟΓΟΥ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ

ΑΡ. 5

Χ. Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΠΕΡΙΚΑΛΛΕΣ ΑΓΑΛΜΑ- ΕΞΕΤΠΟΙΗΣ' ΟΥΚ ΑΔΑΗΣ

ΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥΣ

Α Θ Η Ν Α

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΙΚΑΡΟΣ

1 9 4 6

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πιστεύω ότι, αν πλησιάσουμε την αρχαία ελληνική τέχνη έχοντας αισθητικά κριτήρια όσο γίνεται πιο σύμμετρα με την ιδιαίτερη ουσία των δημιουργών-της, η ωφέλειά-μας θα είναι πολλαπλή: θ' αποκτήσουμε γνώσεις πιο σωστές· οι αξίες της τέχνης εκείνης θα φανερωθούν πολύ πλουσιότερες· το θέλγητρο τέλος που πηγάζει από την προσπάθεια να βρούμε τα κριτήρια εκείνα και από την ελπίδα πως ίσως μπορέσουν τα μάτια-μας, σε κάποιες στιγμές τουλάχιστο της προσπάθειας, να έχουν τη χάρη να σμίξουν με την αρχαία ελληνική όραση — το θέλγητρο αυτό δέν είναι λιγώτερο ακριβό από τη γοητεία που έχει το φαινόμενο ενός καλλιτέχνη ή αισθητικού, που ξένοιαστος για αρχαιογνωσία, μα φανατικός για τα δικά-του προβλήματα, χαίρεται άμεσα το αρχαίο καλλιτέχνημα, κάποτε μάλιστα και πετυχαίνει κάτι από τη βαθύτερη ουσία-τον.

Θα νόμιζε κανένας, ότι στους επιστημονικούς τουλάχιστο κύκλους το αίτημα για τα αισθητικά κριτήρια, τα σύμμετρα με το αντικείμενό-τους, είναι αυτονόητο. Στη θεωρία (τις λίγες φορές, που οι ιστορικοί της αρχαίας τέχνης στοχάζονται για τα μεθοδικά προβλήματα του έργου-τους) δέχονται βέβαια λίγο πολύ την αρχή αυτή για επιθυμητή, στην επιστημονική πράξη όμως την παραβιάζουν κάθε τόσο· και τ' αποτελέσματα είναι ίσως χειρότερα, όταν το βιασμό αυτό δέν τον καταλαβαίνουν. Τα χρόνια-μας ανησυχούν λιγώτερο για το κακό· δέν μπορώ όμως και να μακαρίσω την αθωότητα των πιο παλιών, που αγνοούσαν ή απλοποιούσαν υπερβολικά (και βολικά) τα ζητήματα. Όπως και νά 'ναι — χώρια από την πιο βαθιά και πιο καθολική αλλαγή, που θα βοηθούσε να ξαναστεριωθεί στην πνευματική αναζήτηση το αντικειμενικό — δέν υπάρχει αμφιβολία, πως η διερεύνηση των αισθητικών κριτηρίων, που εκφράζουν το ζωντανό πυρήνα της ελληνικής δημιουρ-

γίας, χρειάζεται επίμονες συνειδητές προσπάθειες πολλών ανθρώπων και πολλού χρόνου. Ένα ορισμένο στάδιο από την ατομική προσπάθεια του υπογραφόμενου αποτελεί η ακόλουθη μελέτη.

Πρωτοδημοσιεύτηκε στη συλλογή «Επιτύμβιον Χρήστου Τσουντα» το 1940. Ξαναδημοσιεύεται τώρα ελαφρά διορθωμένη και με λίγες προσθήκες. Η απόσταση από τον καιρό που πρωτογράφηκε δεν είναι τόσο μεγάλη, ώστε να επιτρέπει ριζική αλλαγή ή ολότελα καινούργια σύλληψη του θέματος. Και η κακία των καιρών εμποδίζει ακόμη τη γνώση βιβλιογραφίας πιό νέας. Καινούργιο στην έκδοση τούτη είναι η μετάφραση των αρχαίων επιγραμμάτων· μου το σύστησαν κάποιοι που διάβασαν τη μελέτη στην πρώτη έκδοση και ενδιαφέρθηκαν ζωηρά για το θέμα-της, βρήκαν όμως δυσκολία στ' αρχαία κείμενα, άν και εμάντευαν την ομορφιά-τους. Η μετάφρασή-μου δεν είχε την ελπίδα πως θα μπορούσε να περισώσει πολλά πράγματα από την ποίησή-τους· κύριος σκοπός-της λοιπόν έμεινε το να ευκολύνει την κατανόηση του ψυχικού περιεχόμενου και του φρονήματός-τους. Κ' έτσι όμως οι δυσκολίες ήταν μεγάλες, η μεταφορά α ρ χ α ῖ κ ὠ ν ε π ι γ ρ α μ μ ᾶ τ ω ν στην αδούλευτη ακόμη γλώσσα-μας είναι αγώνισμα από τα δυσκολώτερα. Δεν ενόμισα πως έπρεπε να χαριστώ στην ατομική-μου αδυναμία και να προσπεράσω ολότελα τον κίντυνο, αλλά πως είχα χρέος να τον αντικρύσω. Άν δεν βάζομε αδιάκοπα και μ' επιμονή τα προβλήματα της γλώσσας μπροστά στους λογίους-μας, δεν θα τα λύσομε ποτέ. Η Σέμνη Καρούζου και οι φίλοι Ι. Κακριδής και Κ. Δημαράς είχαν την καλωσύνη να ιδούν τις μεταφράσεις αυτές και η συμβουλή-τους μου στάθηκε πολύ χρήσιμη, η τελική όμως ευθύνη πέφτει βέβαια σε μένα.

Και σε τούτη τη μορφή η μελέτη μένει αφιερωμένη στη ζωντανή μνήμη του Τσουντα· η σημασία-του ξεπερνάει πολύ τα σύνορα της αρχαιολογικής επιστήμης και η πνευματική προκοπή του Γένους θα την αισθάνεται, πιστεύω, όλο και μεγαλύτερη.

Χ. Ι. Κ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγικά	1
2. Δαιδαλικό προοίμιο	4
3. Οι πρώτοι και μέσοι αρχαϊκοί χρόνοι	6
4. Η απόκρισή-τους στις απορίες-μας	14
5. Οι ύστεροι αρχαϊκοί χρόνοι	23
6. Οι καλλιτέχνες μιλούν	34
7. Οι ποιητές αντιμιλούν	38
8. Οι φιλόσοφοι	44
9. Τα πρώτα κλασσικά χρόνια	48
10. Ανασκόπηση	50
ΣΗΜΕΙΩΣΕΣ	53

Σ Υ Ν Τ Ο Μ Ι Ε Σ

- AA.=Archäologischer Anzeiger.
 AA.=Αρχαιολογικόν Δελτίον.
 AD.=Antike Denkmäler.
 AE.=Αρχαιολογική Εφημερίς.
 AJA.=American Journal of Archeology.
 AJPh.=American Journal of Philology.
 AM.=Athenische Mitteilungen.
 BCH.=Bulletin de Correspondance Hellénique.
 BMetrMus.=Bulletin of the Metropolitan Museum, N. York.
 BPhW.=Berliner Philologische Wochenschrift.
 ClPh.=Classical Philology.
 ClRev.=Classical Review.
 CVA.=Corpus Vasorum Antiquorum.
 D.=Anthologia Lyrica ed. E. Diehl (I—II)².
 Diels.=H. Diels—W. Kranz, Vorsokratiker (I—III)⁵.
 Geffcken.=J.Geffcken, Griechische Epigramme. 1916.
 Hiller.=F.Hiller v. Gärtringen, Historische Griechische Epigramme. 1926.
 IG.=Inscriptiones Graecae.
 JHS.=Journal of Hellenic Studies.
 MonLinc.=Monumenti Antichi, R. Accademia dei Lincei.
 OeJh.=Oesterreichische Jahreshefte.
 Overbeck SQ.=J.Overbeck, Schriftquellen zur antiken Kunstgeschichte.
 ΠAA.=Πρακτικά Αναδημίας Αθηνών.
 ΠAE.=Πρακτικά Αρχαιολογικής Εταιρείας.
 Pfuhl, MuZ.=E.Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen.
 Preger=Th.Preger, Inscriptiones graecae metricae ex scriptor. collectae. 1891.
 RE.=Pauly - Wissowa - Kroll, Realencyclopädie.
 REG.=Revue des Études Grecques.
 RM.=Römische Mitteilungen.
 RevPhil.=Revue de Philologie.
 SEG.=Supplementum Epigraphicum Graecum.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

«Κάθε καλλιτεχνική θεώρηση είναι δεμένη με ορισμένα διακοσμητικά σχήματα, δηλαδή τα ορατά πράγματα κρυσταλλώνονται για το μάτι μέσα σε ορισμένες μορφές. Αλλά σε κάθε καινούργια μορφή της κρυστάλλωσης θα φανερώνεται και μιά καινούργια πλευρά του περιεχόμενου του κόσμου... Κάθε ιστορία της όρασης θα μας βγάλει υποχρεωτικά έξω από την καθαρή τέχνη». (Wölfflin)

Η δοκιμή τούτη παίρνει το θέμα-της από την, έως τώρα ελάχιστα μελετημένη, σχέση των αρχαϊκών Ελλήνων με την τέχνη-τους. Έχει όμως και δεύτερο κίνητρο, την ιδέα πως τέτοια μελέτη μπορεί να είναι προσεργασία χρήσιμη και για την πνευματική ιστορία της τέχνης αυτής.

Αρχίζει με λόγια του Wölfflin, που δείχνουν ότι και για τον μεγάλον αυτόν δάσκαλο της μεθόδου της μορφικής ερμηνείας στην ιστορία της τέχνης, η καλλιτεχνική όραση είναι αυτόνομη, όχι όμως και απομονωμένη ενέργεια του ανθρώπου. Τώρα που, με τις δικές-του προπάντων και του Riegl τις εργασίες, η μορφική ανάλυση των έργων της τέχνης έγινε σύνεργο της έρευνας βασικό και αφάνταστα λεπτό και μας επλούτισε με πολυτιμότεο υλικό παρατηρήσεων, τώρα βλέπομε καθαρώτερα, ότι καμμιά απόπειρα ερμηνείας δέν θα είναι γόνιμη, άν αδιαφορήσομε για την πολύπλευρη αλληλουχία που θρέφει τα καλλιτεχνικά φαινόμενα. Άν επιτρέπεται να μεταφέρομε στο θέμα-μας μιά σολωμική εικόνα, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι μέσα στη «μεστή και ωραία δημοκρατία», που αποτελούν τα φαινόμενα μιάς εποχής της ανθρωπίνης ιστορίας, αδιάκοπες σχέσεις ενώνουν την περιοχή της τέχνης

Σημείωση. Στη μελέτη τούτη «μορφή», «μορφικός» σημαίνουν πάντα forme, formal (ποτέ figure ή Gestalt).

και με τις άλλες περιοχές και με το «μονάρχη όπου μένει κρυμμένος για τες αίσθησες και γνωρίζεται μόνον από το πνεύμα» — για να μὴν ανοίξομε γύρω στ' όνομά-του συζήτησες χωρίς τέλος, ας τον ειπούμε «ζωή». Δέν έχει όμως τόσοση σημασία το να συμφωνήσομε επάνω στη γενική κρίση (πράγμα εύκολο), όση το να μας χρησιμέψει η κρίση αυτή για να τελειοποιήσομε την έρευνά-μας. Από τη σημερινή κατάσταση των μελετών γύρω στην τέχνη βγαίνει καθαρά, νομίζω, το ακόλουθο αίτημα για τη μέθοδο: Αφού της τέχνης ο κόσμος είναι η μορφή (= αξεδιάλυτο σμίξιμο του «τί» και του «πώς»), η μελέτη σφείλει ν' αρχίσει από τη μορφή, και μόνο απ' αυτή· μόνο η μορφική ανάλυση μπορεί να δώσει στη μελέτη της τέχνης το υλικό που της χρειάζεται — μα και τίποτε περισσότερο από το υλικό. Όταν θα έχει καθορίσει έτσι, αυστηρά μορφικά, το θέμα-της, η έρευνα, για να καταλάβει τη συγκεκριμένη μορφή ενός έργου, μιάς προσωπικότητας, μιάς τεχνοτροπίας, μιάς καθολικώτερης μεταβολής (μα και άλλα ακόμη ειδικά ή γενικά ζητήματα), θα χρειαστεί να κοιτάξει έξω από την περιοχή της καθαρής τέχνης. (Ο μεγάλος κίντυνος είναι μήπως αρχίσει να ρίχνει βλέμματα, έστω και κλεφτά, έξω από την τέχνη πριν από την ώρα που πρέπει). Μιά από τις πιό γειτονικές περιοχές όπου θα γυρίσει τότε η έρευνα, ένα σπουδαιότατο γεφύρι που θα την βγάλει έξω από την απελπισία της μοναξιάς, θα είναι ο κόσμος της πνευματικής δημιουργίας και των ιδεών.

Η πνευματική ιστορία της ελληνικής αρχαϊκής τέχνης, που δέν έχει ακόμη γραφτεί, θα είχε για τέρμα-της να δείξει σε ποιές ιδεολογικές ή γενικώτερα πνευματικές προϋπόθεσες και με ποιό τρόπο ανταποκρίνεται η ειδική μορφή της τέχνης αυτής, όπως την έχουμε συλλάβει σήμερα. Θα βλέπαμε τότε καλύτερα ποιά ψυχή εκφράστηκε μ' αυτές, τί βάσανα την επλάκωναν και ποιές λαχτάρες την εφτέρωναν. Και θα μπορούσαμε ύστερα να προχωρήσομε ακόμη πιό βαθιά. Μα η ψυχή και το πνεύμα έχουν με την τέχνη σχέση περίπλοκη· είναι επικίνδυνο να αρχίσομε την έρευνά-μας από το άγνωστο τούτο στοιχείο. Νομίζω ότι μπορούμε να πλησιάσομε με περισσότερη ασφάλεια στο σκοπό-μας, αν πάρομε τον αντίστροφο δρόμο ξεκινώντας από κάτι πιό απλό και χεροπιαστό: αν εξετάσομε πώς αντιδρά η αρχαϊκή ψυχή και το πνεύμα,

όταν βρίσκονται μπροστά στην τέχνη : τί αισθήματα γεννούσε στον αρχαϊκό άνθρωπο το άμεσο ζήσιμο του έργου της τέχνης; τί ιδέες έπλασε το αρχαϊκό πνεύμα, όταν άρχισε να συλλογιέται; για τον καλλιτέχνη και το έργο-του ; Και μόνα-τους τα ερωτήματα αυτά προκαλούν άκρο ενδιαφέρον, και η απάντηση σ' αυτά θα ήταν σημαντικό κέρδος για την προΐστορία της τεχνοκριτικής και της αισθητικής. Δέν θα ήταν όμως το μόνο. Αν κατορθώναμε να γνωρίσουμε καλά τους αρχαϊκούς Έλληνες σαν θεατές της τέχνης-τους, θα μας ανοιγότανε, πιστεύω, ένας σημαντικός δρόμος για να τους γνωρίσουμε και σαν δημιουργούς-της. Εδώ δέν θα περπατήσουμε το δρόμο τούτον ως το τέλος, γιατί η μελέτη τούτη είναι από πολλές άποφες μιá πρώτη δοκιμή μόνο : ήταν πολύ μεγαλύτερη η ανάγκη να ερευνηθεί καλά το έδαφος και να κερδηθούν περισσότερα τεκμήρια για το πρόβλημά-μας (αλλιώς δέν θα έπρεπε να καταπιαστούμε καθόλου τη λύση-του) παρά να δοθεί οριστική τάχα διατύπωση σε πορίσματα ίσως άκαιρα ακόμη.

*
**

Ο συνειδητός θεατής, που από κάποιαν απόσταση χαίρεται τα έργα της τέχνης και μιλεί γι' αυτή, και ο καλλιτέχνης, που έχοντας συνειδητοποιήσει τις διαφορές του ατόμου-του από τους άλλους καλλιτέχνες φανερώνει πού αυτός βρίσκει την ομορφιά, είναι δυό τύποι της συνείδησης, που η αρχαία Ελλάδα τους πρώτο-γνωρίζει κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αιώνα, τότε που η τέχνη των μεγάλων δασκάλων της κλασσικής τριακονταετίας μεταμορφώνεται σιγά σιγά στην τέχνη των μαθητών-τους. Ποτέ πρωτύτερα δέν είχαν γίνει τόσες κουδέντες για την τέχνη όσες στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Από τότε κ' ύστερα τα τεκμήρια για την ελληνική αισθητική, άμεσα και έμμεσα (λόγια καλλιτεχνών, έκφρασες ποιητών, φιλοσοφικές θεωρίες για την ομορφιά και για την τέχνη κλπ.), είναι πολλά. Μα μέσα στον ιδιότυπο οργανισμό, που αποτελεί ο ψυχικοπνευματικός κόσμος της αρχαϊκής κοινωνίας, όπου η απόσταση από την πράξη ως τη συνείδηση είναι ελάχιστη, οι ομιλητικοί εκείνοι τύποι του θεατή και του καλλιτέχνη δέν έχουν πουθενά θέση γι' αυτό λείπουν στην αρχαϊκή εποχή τεκμήρια για την τέχνη λογοτεχνικά, σαν

αυτά που βλέπομε αργότερα. Και όμως υπάρχουν στην αρχαϊκή εποχή καί ο καλλιτέχνης καί ο θεατής σαν οντότητες αντικειμενικές, που έχουν σχέση μεταξύ-τους, και η σχέση αυτή φανερώνεται αρκετά συχνά, αλλά αυθόρμητα, χωρίς να περάσει πρώτα από τη σκέψη: είναι οι πηγαίες εκείνες έκφρασες που βγάζει μέσα από την καρδιά των αρχαϊκών, σχεδόν άθελά-τους και σαν ξεφωνήματα, το απλό και καταπληχτικό γεγονός του έργου της τέχνης και του ανθρώπου που μπορεί και το φτιάνει.

Οι έκφρασες αυτές είναι σπουδαίο μέσο για να γνωρίσμε τη σχέση των αρχαϊκών Ελλήνων με την τέχνη-τους. Για να τις χρησιμοποιήσμε, πρέπει να τις αναλύσμε από την άποψη του λεχτικού-τους υλικού· γιατί στην αρχαϊκή εποχή είναι μὲν άγνωστοι οι αυστηροί εννοιολογικοί καθορισμοί, μα η λέξη, άτριφτη ακόμη, είναι περισσότερό παρά σε κάθε άλλη εποχή το ταιριαστό ντύμα ενός συγκεκριμένου ψυχικοπνευματικού γεγονότος. Στην ανάλυση όμως αυτή θ'ανταμώνομε αδιάκοπα πίσω από κάθε λέξη την ομηρική ποίηση—φυσικά, αφού ἔξ ἀρχῆς καθ' Ὁμηρον μεμαθήκασι πάντες (Ξενοφάνης)· κιντυνεύομε λοιπόν να πάρομε μιά καθιερωμένη έκφραση για καινούργιο σκίρτημα. Αλλά, άν προσέξομε ποιές λέξεις από την ομηρική γλώσσα προτιμάει ο αρχαϊκός Έλληνας, σε τί πράγματα τις εφαρμόζει, τί χρώμα τους δίνουν η ομηρική ανάμνηση από τη μιά και οι γειτονικές λέξεις από την άλλη, θα ιδούμε στη στιγμή να φανερώνεται ο νεώτερος, ο Έλληνας του ίου αιώνα. Στο δεύτερο μισό του αιώνα, τέλος, βλέπομε στους φιλόσοφους και στους ποιητές τις πρώτες αντιδράσες της συνείδησης μπροστά στον καλλιτέχνη και στο έργο-του, μιάς συνείδησης που τώρα δα ξυπνάει και αρχίζει, για πρώτη φορά στην ιστορία, όχι βέβαια ακόμη να εξετάζει προγραμματικά την πράξη, πάντα όμως να την κοιτάζει απ' έξω.

2. ΔΑΙΔΑΛΙΚΟ ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Περιγραφές και χαρακτηρισμούς έργων τέχνης απαντούμε αρκετά συχνά στις διήγησες των παλιών επών· αναφέρονται όμως σε καλλιτεχνήματα που είναι τόσο πολύ και τόσο λίγo πραγματικά, ή καλύτερα, είναι τόσο πολύ συστατικά της ποιητικής ουσίας,

όσο είναι και τα γεγονότα της διήγησης. «Δέν είχαν ακόμη οι άνθρωποι τραβήξει γραμμή, που να χωρίζει την εικόνα από το όν που παρασταίνεται, το πρότυπο από το απείκασμα» (Buschor). Οι επικές λοιπόν εκείνες εκφράσεις για την τέχνη απαιτούν ιδιαίτερη μέθοδο εξέτασης, και βγαίνουν έξω από τα σύνορα της μελέτης τούτης. Τα πρώτα λόγια, που λένε άνθρωποι με σάρκα και οστά, για έργα που τα έχουν μπροστά στα μάτια-τους, λόγια «ηρωϊκά» (=επικά) στη μορφή, μα ανθρώπινα στο περιεχόμενο, τ' απαντούμε κατά τα τέλη του 7ου αιώνα.

Μερικές δεκαετίες πρωτύτερα οι τεχνίτες (άνθρωποι με πολύ χαμηλή θέση στην κοινωνική ιεραρχία, για τους ευπατρίδες απλοί δημιουργοί, που όμως άξιζαν όλο το πλούσιο και υψηλό νόημα που πήρε ο όρος αυτός σε νεώτερους χρόνους) είχαν τολμήσει να βάλουν τα ονόματα της αμφίβολης ύπαρξής-τους, που λαχταρούσε αναγνώριση, επάνω στα έργα-τους : Ἀριστόνοθος ἐποίησεν γράφει ένας Αργεῖος στον κρατήρα-του κατά τα 670 π. Χ., Καλικλέας ποίησε ένας Ἰθακήσιος σε μιά μικρή οينوχόη τον ίδιο καιρό επάνω-κάτω, ...ις ἐποίησε ένας Μήλιος στον ωραίο-του αμφορέα καμμιὰ πεννηνταριά χρόνια αργότερα· τέλος ένας Νάξιος γλύπτης στην επιβλητική τριγωνική βάση του κούρου-του κατά τα τέλη του αιώνα Εὐθυκαρίτης μ' ἀνέθηκεν ὁ Νάχσιος ποιέσας.

Στα ίδια χρόνια ο τύραννος της Κορίνθου Κύψελος (657—627 π.Χ.) ή ο γυιός-του Περίανδρος (627—585 π. Χ.) αφιέρωσε στην Ολυμπία ένα χρυσό άγαλμα του Διός, περίφημο στην αρχαιότητα, που είχε μιά επιγραφή όχι λιγώτερο περίφημη :

α εἰ μὴ ἐγὼ ναξὸς παγχρύσεός εἰμι κολοσσὸς
 ἐξώλης εἴη Κυψελιδῶν γενεά.

Ἄν δέν εἶμαι ἐγὼ ένας γεμάτος ολόχρυσος κολοσσός, ας χαθεί πέρα-πέρα των Κυψελιδῶν η γενιά.

Το ανάθημα μιλάει το ίδιο και ορκίζεται, για λογαριασμό του Κυψέλου, με μιά φοβερή κατάρρα για τη γενιά-του, πως είναι ατόφιο ολόχρυσο (το κολοσσός σημαίνει απλά εἰκόν, όχι ακόμη τεράστιο μέγεθος). Ανατριχίλα θα ένιωθε στο κορμί ο αρχαίος,

που, ξέροντας την τραγωδία του σπιτιού εκείνου, διάβαζε αργότερα το επίγραμμα τούτο· δέν θα του έκαναν όμως μικρότερη εντύπωση οι βροντηχτές λέξεις-του, που ετόνιζαν το υλικό του αγάλματος, βαριές κι αυτές από το νόημά-τους. Μα στον καιρό των Κυψελιδών την ανάγκη του τονισμού αυτού την αισθανόντουσαν, φαίνεται, ζωηρά οι άνθρωποι. Έχομε ένα, τουλάχιστο, ακόμη βέβαιο τεκμήριο. Στην τεράστια βάση του αγάλματος, που κατά τα 600 π. Χ. οι Νάξιοι αφιέρωσαν στον Απόλλωνα στη Δήλο (ενός μαρμάρινου κολοσσού που μονάχο το κορμί-του από τη μέση ως το κεφάλι έχει ύψος 2.20 μ.) έχουν γράψει :

β τ]δ ἄφυτὸ λίθο εἰμὶ ἀνδριᾶς καὶ τὸ σφέλας.

Από μιά πέτρα είμαι ο ανδριάντας και η βάση.

Τα λόγια αυτά — είτε θέλουν να πούν (όπως κ' εγώ πιστεύω) ότι από τον ίδιο τεράστιο όγκο μαρμάρου εσκάλισαν το άγαλμα με την πλίνθο και τη βάση-του, είτε (όπως υποστηρίζουν άλλοι) ότι και η βάση είναι από μάρμαρο και όχι από προστυχότερη πέτρα — δείχνουν πως το διαλεχτό υ λ ι κ ό ήταν στο αίσθημα των «ευγενών» των δαιδαλικών χρόνων απαραίτητος όρος για το τέλειο ανάθημα το άξιο να ευχαριστήσσει τους θεούς, απαραίτητος λοιπόν όρος και της ομορφιάς-του· η ομορφιά δέν χωρίζεται από το υλικό ούτε συλλαβαίνεται σαν ξεχωριστή ιδιότητα του έργου. Είναι έκφρασες που βγαίνουν κατάβαθα από την καρδιά των υπερήφανων εκείνων γενών, που για την αποκοτιά-τους έχομε τεκμήρια και τα ίδια-τους τα έργα και, στην Αττική τουλάχιστο, την κριτική που τους έκαμε λίγο αργότερα η Σολωνική φρονιμάδα.

Η σημασία του υλικού για την αξία και την ομορφιά του αναθήματος δέν έπαψε ποτέ εντελώς· θα ιδούμε όμως αργότερα με πόσο μετρημένες λέξεις την εκφράζουν στον 5ον αι. (πιά κάτω επίγρ. ξ) — όταν την εκφράζουν !

3. ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΚΑΙ ΜΕΣΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

Πρέπει να περάσουν μερικά χρόνια και να λείψουν οι εγωϊστικές εκείνες δαιδαλικές γενιές, για ν' απαντήσομε λόγια για την αξία του έργου της τέχνης που να τονίζουν την ομορφιά-του χωρίς να μιλούν καθόλου για το υλικό-του.

Στο Ηραίο της Σάμου βρέθηκε η ωραιότατη αριστερή κνήμη (έως και το γόνατο) ενός αγάλματος, που ήταν $1\frac{1}{2}$ — 2 φορές μεγαλύτερο από το φυσικό και από την τεχνοτροπία-του βλέπομε πως έγινε κατά τα 550—540 π. Χ. Επάνω-της διαβάζομε μέρος της αναθηματικής επιγραφής, το τέλος ενός εξάμετρου, που θ' άρχιζε κάτω από το χέρι και σταματώντας στη μέση της κνήμης θα είχε κάπου 0.70 μ. μάκρος :

γ . . . περικαλλ]ές ἄγαλμα.

Τη συμπλήρωση την επιβεβαιώνουν, δίνοντας μαζί και μίαν ιδέα για το τί έλεγε ολόκληρος ο στίχος, άλλα επιγράμματα των ίδιων χρόνων ή λίγο παλιότερα. Γιατι δέν μπορούν να είναι πάρα πολύ παλιότερα (ίσως ούτε μισόν αιώνα) τα επιγράμματα που είδε ο Ηρόδοτος γραμμένα με Καδμήια γράμματα στη Θήδα, στο ιερό του Ισμηνίου Απόλλωνος επί τρείποσί τισι έγκεκολαμμένα (5, 59ε.) Ένα-τους έλεγε :

δ Σκαίος πυγμαχέων με έκηβόλωι Ἀπόλλωνι
νικήσας άνέθηκε τεῖν περικαλλές ἄγαλμα.

Ο Σκαίος, στην πυγμαχία σα νίκησε, σε σένα τον Απόλλωνα, που χτυπάς μακριά, με αφιέρωσε πανέμορφο χαρούδι.

Και ένα δεύτερο :

ε Λαοδάμας τρίποδ' αὐτὸς ἐϋσκόπῳ Ἀπόλλωνι
μουνασχέων άνέθηκε τεῖν περικαλλές ἄγαλμα.

Ο Λαοδάμας τον τρίποδα ο ίδιος εϋσκόπῳ, σαν ήταν μόνος άρχοντας, σε σένα τον καλοσημαδευτή Απόλλωνα πανέμορφο χαρούδι.

Τέλος σ' ένα μικρό χάλκινον αρύδαλλο, από τη Σπάρτη (στο Λούβρο), που θ' ανήκει κι αυτός στα μέσα επάνω κάτω του 6ου αιώνα, είναι χαραγμένος με αργεία γράμματα ο στίχος :

ς Χαλκοδάμανς με άνέθεκε θυοῖν περικαλλές ἄγαλμα.

Ο Χαλκοδάμας με αφιέρωσε στους θεούς πανέμορφο χαρούδι.

Για να καταλάβομε σωστά την έκφραση αυτή πρέπει 1) να μήν ξεχάσομε το γνωστό γεγονός, ότι η λ. ἄγαλμα, όπως δείχνουν η ομηρική χρήση, τα επιγράμματα δ, ε και ς και πολλά άλλα μνημεία (βλ. πλ. και τα επιγρ. θ, ις), εδύμιζε τότε ακόμη ζωνηρά

την καταγωγή-της από το ἀγάλλομαι και δέν εσήμαινε αποκλειστικά τον ανδριάντα: στα ομηρικά ποιήματα ἄγαλμα είναι, όπως λέει ο αρχαίος σχολιαστής, γενικώτατα πᾶν ἐφ' ᾧ τις ἀγάλλεται (π.χ. τ 256, η Πηνελόπη για τα ρούχα του Οδυσσέως: *περόνην τ' ἐπέθηκα φαεινήν κείνῳ ἄγαλμ' ἔμεναι*. πιά αναλυτικά Δ 144/5 για το παρήιον ἵππων: *βασιλῇ δὲ κεῖται ἄγαλμα, ἀμφοτέρων, κόσμος θ' ἵππῳ ἐλατῆροί τε κῦδος*)*. Στην αρχαϊκή εποχή όμως, στον 6ον αιώνα δηλαδή, επειδή μόνο ο θεός εννοείται σαν υποκείμενο του ἀγάλλεσθαι, κατάντησε να σημαίνει κάθε όμορφο πράγμα που κάνει το θεό να χαίρεται, κάθε α φ ι έ ρ ω μ α. Πρέπει 2) να θυμηθούμε ότι και ολόκληρη την έκφραση *περικαλλές ἄγαλμα* τη βρίσκουμε στην Οδύσσεια για το στολίδι του λαιμού, που έστειλε ένας από τους μνηστήρες στην Πηνελόπη (σ 299ε.: *ἐκ δ' ἄρα Πεισάνδροιο Πολυκτορόδαο ἄνακτος Ἰσθμίων ἥνικεν θεράπων, περικαλλές ἄγαλμα*). Είναι βέβαια οι δύο αυτές λέξεις ένα βολικό τέλος για τον εξάμετρο, μα πολύ τριμμένη από τη χρήση δέν ήταν ακόμη στις αρχές του 6ου αιώνα η έκφραση αυτή. Βλέποντας μάλιστα την ασυνήθιστη ομορφιά της κνήμης, που έχει το επίγραμμα γ, διαπιστώνουμε με ανακούφιση, ότι για τους ανθρώπους εκείνους οι δύο αυτές λέξεις είναι ακόμη γεμάτες από το πράγμα που σημαίνουν (τουλάχιστο στον τόπο που τις εγέννησε, όχι βέβαια στο Ἄργος ή στη Σπάρτη). Πρέπει τέλος 3) να μήν παραδλέψουμε το γεγονός, ότι την έκφραση αυτή σε αναθηματικές μόνο επιγραφές την απαντούμε: δέν είναι δηλαδή γενική απόφαση, για οποιοδήποτε έργο τέχνης, παρά αναφέρεται μοναδικά στο αφιέρωμα που προσρίζεται για το θεό, πράγμα που τονίζεται στα επιγράμματα δ, ε και με την προσωπική αντωνυμία *τεῖν* (= σοί).

Οι τρεις αυτοί περιορισμοί καθορίζουν σε τί ψυχικό και πνευματικό έδαφος έχει φυτρώσει η έκφραση *περικαλλές ἄγαλμα*. Για

* Επειδή για μάς ἄγαλμα σημαίνει πιά μόνο τον ανδριάντα, αποφάσισα, ύστερα από πολύ δισταγμό, να το μεταφράσω *συμβολικά* με τη λ. «χαρούδι» (από τον παλαμικό στίχο: *ήρθες, χαρούδια...* Οι Πεντασύλλαβοι και τα Παθητικά Κρυφομιλήματα, 1925, σελ. 54), που θυμίζει κι αυτή άμεσα το «χαίρομαι» και τη «χαρά» και με την κατάληξη -οὔδι φέρνει εύκολα στο νού-μας ένα συγκεκριμένο πράγμα.

τον προσκυνητή, που έβαζε να τη χαράξουν στο αφιέρωμά-του, εκφράζει την πεποίθησή-του, ότι αυτό που δίνει στο θεό είναι, όπως και πρέπει, περίσσια όμορφο — «πανώριο» θα έλεγε το δημοτικό τραγούδι. 'Αν ελέγαμε, ότι η επιθυμία-του να ευχαριστηθεί ο θεός είναι τόσο δυνατή, ώστε εκφράζεται σ' αν αντικειμενική διαπίστωση, τούτο δέν θα ήταν αρκετό για τον ιδιαίτερο τύπο ανθρώπου που αποτελεί ο αρχαϊκός Έλληνας και που είναι πολύ δύσκολο σε μάς να τον συλλάβουμε. Η κατασκευή της αρχαϊκής κοινωνίας θα μας βοηθήσει ίσως να καταλάβουμε, ότι η βούληση του ανθρώπου εκείνου, καί όπως είναι στην πραγματικότητα καί όπως καθρεφτίζεται μέσα στο νού-του, τόσο λίγο πηγάζει από το άτομό-του (= συνειδητό υποκείμενο), ώστε αληθινά δέν υπάρχει ουσιαστική απόσταση απ' αυτήν ως την αντικειμενική κρίση που διαπιστώνει ένα γεγονός. Ούτε λάθος κάνει ούτε κομπάζει ο αρχαϊκός των χρόνων εκείνων, όταν βεβαιώνει την αντικειμενική ύπαρξη της ομορφιάς του δώρου-του, χωρίς να αποστρέφεται στη γνώμη άλλων ανθρώπων, άλλων «ατόμων»· η «υποκειμενική κρίση» δέν υπάρχει ακόμη. Απέναντι στους θεούς πάλι δέν είναι η φράση-του αυτή αλαζονεία, ὕβρις, αφού, άν το έργο είναι όμορφο, η αιτία της ομορφιάς και η πηγή-της είναι θεϊκή — αυτό θα το ιδούμε παρακάτω πιά καθαρά. «Μύθος» είναι η λέξη που διατυπώνει σφιχτά τον κόσμο, που άδιστα πασχίζουν να τον περιγράψουν οι παραπάνω φράσεις· έναν κόσμο, που όλα-του τα γεγονότα — σκιρτήματα της φύσης, της καρδιάς και του νού — έχουν δικαιολογία, επειδή τα πιστεύει πως υπάρχουν αντικειμενικά, έξω και ανεξάρτητα από τους ανθρώπους. Την έκφραση περικαλλές ἄγαλμα, καθώς και όσες είναι της ίδιας πηγής, μπορούμε, νομίζω, να την ονομάσουμε «μυθική κρίση».

Την έκφραση αυτή δέν την ξανασυναντούμε πιά ύστερα από τα 530 π. Χ., πράγμα που δέν το πιστεύω τυχαίο. Η Πυθία δέδικια, όταν διώχνει το Θεμιστοκλή, που πήγαινε ν' αφιερώσει τα λάφυρα από τα Μηδικά στο ναό του Απόλλωνος, μεταχειρίζεται μιάν ανάλ' γη φράση :

ξ *Μή μοι Περσῆος σκύλων περικαλλέα κόσμον
νηῶι ἐγκαταθῆις, οἰκόνδ' ἀπόλεμπε τάχιστα·*

Μήν απιθώσεις μέσ στο ναό-μου το πανέμορφο στρόλισμα από τα λάφυρα του Πέρση, στείλε-τα πίσω σπίτι το γρηγορότερο·

μα τούτο είναι αρχαϊσμός φυσικός στο ύφος του χρησμού.

Για να προλάβουμε κάθε παρεξήγηση, που οι έννοιες «μύθος», «μυθική κρίση» κ.τ.ό. μπορούν να προκαλέσουν στο νού του σημερινού προπάντων αναγνώστη, πρέπει να σημειώσουμε τα ακόλουθα: Με τις εκφράσεις αυτές εννοούμε, ότι σε ορισμένες εποχές της ιστορίας οι ψυχικές και πνευματικές λειτουργίες μιάς ανθρωπίνης κοινότητας είναι τέτοιες, ώστε τον κόσμο οι άνθρωποι εκείνοι τον συλλαβαίνουν μόνο με εικόνες και τον καταλαβαίνουν μόνο με ιστορίες (γενεαλογίες κλπ.). Οι εικόνες και οι ιστορίες αυτές, που τις γεννάει άμεσα η φαντασία, καθώς έρχεται σ' επαφή με τον κόσμο (φυσικό και ανθρωπινό), έχουν βέβαια μεταξύ-τους ψυχική και πνευματική αλληλουχία, μα κανένας ακόμη δέν αισθάνεται την ανάγκη να τις υποβάλει, όπως γίνεται αργότερα, στον αναλυτικό έλεγχο της πείρας, που δγαίνει από την απανωτή πράξη της ζωής — έλεγχο που γίνεται σύμφωνα με τους νόμους της συλλογιστικής λογικής, έστω κι αν οι νόμοι αυτοί δέν έχουν ακόμη διατυπωθεί. Στις εποχές αυτές (που μερικοί κοινωνιολόγοι τις ονομάζουν «προλογικές») αν η πείρα της ζωής έρθει σε σύγκρουση με τις «εικόνες» και τις «ιστορίες», πολύ δύσκολα θ' αλλάξουν αυτές για χάρη εκείνης· η πράξη της ζωής είναι που χρωστάει να συμμορφωθεί με τις «εικόνες» και τις «ιστορίες». Θεμέλιο-τους ατράνταχτο είναι η διήγηση για τη δημιουργία του κόσμου αυτού, ή, σωστότερα, οι διήγησες για τους δημιουργούς-του θεούς: ο μῦθος ή, καλύτερα, οι μῦθοι: είναι σωστότερος ο πληθυντικός αριθμός, όταν μιλούμε για εποχές που δέν αισθάνονται καθόλου την ανάγκη για μιάν ενότητα χωρίς αντιφάσεις. Στην κλασσική ελληνική περίοδο, ύστερα από τον 6ο αι. π. Χ., η λέξη μῦθος ξεχωρίζει σιγά σιγά από το λόγο: η πρώτη στενεύει για να σημάνει διήγηση που είναι ίσως ή και αναμφίβολα ψεύτικη (π. χ. τοῦτο δέ που [=ο μῦθος] ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἐνὶ δὲ καὶ ἀληθῇ, Πλάτ. Πολ. Β 377α), ενώ λόγος είναι διήγηση αληθινή. Παλιότερα όμως οι δύο λέξεις είναι συνώνυμες· και η αιτία είναι πως όλοι πιστεύουν στην αλήθεια του μῦθου, στην πραγματικότητα της διήγησής. Και τούτο είναι προπάντων που δέν πρέπει να ξεχνούμε: ο μῦθος έχει τέτοια τεράστια δύναμη επάνω στους ανθρώπους των εποχών αυτών κ' ενεργεί τόσο βαθιά μέσα στη ζωή-τους, επειδή ίσια ίσια κανένας δέν αμφιβάλλει για την αλήθειά-του κοῦδεις οἶδεν ἔξ' οἴου ῥάνη· κανένας δέν κάνει τότε συνειδητή μυθοπλασία (που την «ανάγκη»-της και τη «χρησιμότητά»-της για τη ζωή υποστηρίζουν ορισμένα νεώτερα φιλοσοφήματα με πολύ ειδικές τάσεις). Ίσια ίσια, το γνώρισμα της αλήθειας που είχε για τους πρώιμους Έλληνες ο μῦθος, η ακοίμητη έγνοια-τους για την αλήθεια, αυτή είναι που μεταμόρφωσε σιγά σιγά το μῦθο σε λόγο (που σημαίνει μαζί: λέξη, ομιλία, διήγηση, σκέψη, έννοια, λογικό).

* **

Έχουμε όμως μιάν άλλη, όμοια μυθική κρίση από τους ίδιους χρόνους.

Κατά τα 542 π. Χ., πιθανώτατα, ο Αθηναίος Αλκμεωνίδης, από το ξακουστό σπίτι των Αλκμεωνιδών (αδερφός ίσως του Μεγακλέους που πήρε την Αγαρίστη), αφιέρωσε στο ιερό του Απόλλωνος στο Πτώο ένα άγαλμα που, άν έφτασε ως εμάς, δέν εταυτίστηκε ακόμη με κανέναν από τους πολλούς κούρους που δρέθηκαν εκεί. Στο δωρικό κιονόκρανό της δάσης-του είναι γραμμένο το ακόλουθο ιαμβικό επίγραμμα :

η Φοί[βο μὲν εἰμ' ἄγαλ[μα Δ/α[τοί]δα καλ[όν],
[ho δ' Ἀ]λκμέονος ἡϋῖς Ἀλκμεονίδες
[h]ίποισι νικ[έσας μ' ἔ]θεκεν [δκέαις],
hás Κνωπ[ίονος παῖ]ς ἔλαν' ho[μόνυμος],
hότ' ἐν Ἀθάναις Παλάδος πανέ[γυρις].

Του Φοίβου του γιού της Λητώς είμαι χαρούδι ωραίος· ο Αλκμεωνίδης ο γιός του Αλκμέωνος μ' έστησε σαν νίκησε με τις φοράδες τις γρήγορες, που ο γιός του Κνωπίωνος ο συνονόματος τις πιλούσε, τότε που ήταν στην Αθήνα το πανηγύρι της Παλλάδος.

Για το άγαλμα ισχύουν πάντα όσα σημειώθηκαν παραπάνω από την αφορμή των επιγραμμάτων γ—ς και θα προσέξουμε πάλι τη στενότερη σύνδεση του άγαλμα καλόν με τη χτητική γενική Φοίβου.

Καμιά τριανταριά χρόνια παλιότερο είναι το ακόλουθο επίγραμμα, από το Πτώο πάλι, χαραγμένο σ' ένα μακρουλό πήλινο κομμάτι, που ίσως εχρησίμευε για να κρέμεται μ' αυτό στον τοίχο κάποιος αναθηματικός πίνακας :

θ ΚαλFὸν ἄγαλμα Fάνακτι F[εκαβόλοι Ἀπόλλωνι].
[;Δαμ]οσίδας ποίFεσέ μ' Ἐχέστροτος, αὐτὰρ ἔπεμψαν
[.]ον ΠτοιῒFι.

τὸς τύ, Fάναχς, φεφύλαχσο, δίδοι δ' ἄρ(ε)τάν [τε καὶ ὄλβον].

Όμορφο χαρούδι για τον αφέντη Απόλλωνα, που χτυπάει μακριά, ο Δαμοσίδας μ' έφτιασε ο Εχέστροτος, και το έστειλαν οι . . . , που σύ, αφέντη, φύλαγέ-τους και δίνε-τους προκοπή και πλούτο.

Στις αρχές ακόμη του 5ου αιώνα οι Λακεδαιμόνιοι αφιερώνουν

στην Ολυμπία ένα υπερφυσικό άγαλμα Διός, από ευγνωμοσύνη για τη νίκη-τους στον 3ο Μεσσηνιακό πόλεμο ίσως, και στη βάση-του γράφουν :

ι [δέξ]ο, *Φάναξ Κρον[ι]δα Ζεῦ Ὀλύνπιε, καλὸν ἄγαλμα
ἠιλέφο[ι θυ]μῶι τοῖ(ς) Λακεδαιμονίο[ις]*.

Δέξου, αφέντη γιέ του Κρόνου, Δία του Ολύμπου, τ'όμορφο χαρούδι με καλή καρδιά για τους Λακεδαιμονίους.

Στον « αγώνα Ομήρου και Ησιόδου », που, όποτε και να γράφτηκε, είναι γνωστό πως αποτελέστηκε από γνήσια αρχαϊκά στοιχεία, μνημονεύεται το επίγραμμα μιάς ασημένιας φιάλης που αφιέρωσε ο Όμηρος, τάχα, στους Δελφούς :

ια Φοῖβε ἄναξ, δῶρόν τοι Ὅμηρος καλὸν ἔδωκα
σῆισιν ἐπιφροσύναις· σὺ δέ μοι κλέος αἰὲν δπάζοις.

Φοῖβε αφέντη, δώρο ο Όμηρος όμορφο σου έδωσα [που το κέρδι-σα] με τη δική-σου στόχαση· κι άμποτε σύ· φήμη πάντα να μου δίνεις.

Έχει εντελώς το ύφος των επιγραμμάτων που είδαμε πρωτότερα και μπορεί πολύ καλά ν' ανήκει στην εποχή-τους· καθώς μάλιστα αντικατασταίνει το άγαλμα με το δῶρον φωτίζει καλύτερα και εκείνων το νόημα.

Τηλέξη περικαλλές την απαντήσαμε μόνο σε αναθήματα· αντίθετα η λ. καλὸν υπογραμμίζει την ομορφιά του έργου και σε άλλα μνημεία, που μας πηγαίνουν σε περισσότερο ανθρώπινες σχέσεις, στα επιτύμβια.

Γύρω στα 550 π. Χ. πρέπει να έγινε ένα ωραίο μνημείο, που δρέθηκε σ' ένα τύμβο στο Βουρβά της Αττικής. Τέσσερα σκαλιά αποτελούν τη βάση ενός γυναικείου αγάλματος (που μόνο τα πόδια-του σώθηκαν), και το κορφινό έχει το επίγραμμα :

ιβ [εἰκόν' Ἀρίστ]ον [τένδ]ε φίλες παιδὸς κατέθεκεν,
καλὸν ἰδὲν ἄφντάρ Φαίδιμος ἐργάσατο.

Ο Αρίστων την εικόνα τούτη της ακριβής-του κόρης έστησε, όμορφο να το βλέπεις· ο Φαίδιμος τη δούλεψε.

Την αγαπούσαν, φαίνεται, την τέχνη του Φαίδιμου στα Μεσόγεια της Αττικής· γιατί (εχτός από μιὰ δεύτερη δάση με τ' όνομά του στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης) στα Καλύδια του Κουδαρά βρέθηκε τελευταία το ακόλουθο επιτύμβιο επίγραμμα των ίδιων επάνω-κάτω χρόνων (ιαμβικό σαν τα *ς* και *λε*) :

ιγ τόδ' Ἀρχίο 'στι σῆμα κἀδελφές φίλες,
Εὐκοσμίδες δὲ τοῦτ' ἐποίησεν καλόν
στέλεν δ' ἐπ' αὐτῷ θέκε Φαίδιμο(ς) σοφός.

Τούτος του Αρχία είναι ο τάφος και της ακριβής-του αδερφής και τον έκαμε ο Ευκοσμίδης όμορφον· τη στήλη απάνω-του την έστησε ο Φαίδιμος ο έξυπνος.

Αφού καλλιτέχνης του μνημείου είναι ο Φαίδιμος, ο Ευκοσμίδης πρέπει να είναι ο πατέρας των πεθαμένων παιδιών· το έποίησεν εδώ δέν σημαίνει τίποτε διαφορετικό από το κατέθηκεν του επιγρ. *ιβ*, από το έστησε του *ιδ*, από το ποίησε, τέλος, ενός τριζηνιακού επιγράμματος. Το καλόν αναφέρεται στην ομορφιά ολόκληρου του μνημείου, όχι μόνο της στήλης.

Ακόμη κατά τα 500 π. Χ. έχομε ένα όμοιο επίγραμμα από τη Θάσο :

ιδ ἦ καλὸν τὸ μνήμα [πα]τήρ ἔστησε θανός[η]
Λεαρέτη· οὐ γὰρ [ἔτι] ζῶσαν ἐσοφσόμεθα.

Αλήθεια, όμορφο το μνήμα ο πατέρας τό 'στησε της Λεαρέτης σαν πέθανε· γιατί πιά ζωντανή δέ θα τη βλέπομε.

Στους στίχους τούτους ο πατέρας, που με το όμορφο μνημείο ήθελε να κρατήσει ζωντανή την ομορφιά της νεκρής, εκφράζει το ίδιο αίσθημα που φανερώνεται και σ' ένα αθηναϊκό επίγραμμα παλιότερο (από τα μέσα του 6ου αιώνα, γραμμένο στη δάση ενός καθιστού, πιθανώτατα, αγάλματος) πió καθαρά :

ιε παι[δός]ς [ἀπο]φθιμένοιο Κ[λεοί]το τῷ Μενεσαίχμο
μνῆμ' ἔσορὸν οἴκτιρ', ὃς καλὸς ὃν ἔθανε.

Του παιδιού που χάθηκε, του Κλεοίτα, γιού του Μενεσαίχμου, βλέποντας το μνήμα λυπήσου-τον, τί όμορφος που ήταν και πέθανε.

Με τα επιγράμματα αυτά (η-ιε) βλέπομε ότι την ανάγκη των αρχαϊκών Ελλήνων να χαρούν και με τα λόγια την ιδιαίτερη ομορφιά των έργων-τους, την εξυπηρετεί η λ. *καλόν* για καμμιά εδομηνταριά χρόνια, από το 510 έως το 500 π. Χ. επάνω κάτω, άν όχι και περισσότερο. Πρωτοπαρουσιάζεται ίσως λίγο αργότερα από το *περικαλλές* (γιατι δέν ξέρομε με ακρίβεια την εποχή των θηθαϊκών επιγραμμάτων δ και ε). Είναι λέξη πιό αδύνατη, ανταποκρινότανε λοιπόν περισσότερο στη μετριοφροσύνη των ανθρώπων που σιγά σιγά θα γινότανε πιό συνειδητή: έτσι μπόρεσε να ζήσει περισσότερο από το *περικαλλές* για τον ίδιο λόγο, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από τους ανθρώπους όχι μόνο στα δώρα-τους προς τους θεούς, παρά και στην πιό ταπεινή σφαίρα των έργων που εξασφάλιζαν τη μνήμη των πεθαμένων δικών-τους (είδαμε ότι κανένα επιτύμβιο μνημείο δέν λέγεται *περικαλλές*).

Μα η ψυχοπνευματική πηγή της, σχετικά νεώτερης, τούτης λέξης είναι η ίδια που είχε βγάλει και την πρώτη. Όπως το *περικαλλές*, έτσι και το *καλόν*, έκφραση γενική, για το σύνολο μιάς ομορφιάς που υπάρχει ανεξάρτητη και πρωτύτερα από τα στοιχεία-της, δείχνει την ίδια βέβαιη ομορφιά, που δέν μπορεί καν να την πεί κανένας αναμφίδολη — τόσο είναι έξω από την ατομική υποκειμενική κρίση. Το *καλόν ἄγαλμα* είναι κι αυτό μυθική κρίση, εκφράζει την ίδια θέση του ανθρώπου μέσα στη ζωή. Μόνο ίσως το γεγονός, ότι το φρόνημα της έκφρασής αυτής, ό τ α ν σ υ γ κ ρ ι θ ε ί μ ε τ ο *περικαλλές*, φανερώνεται πιό ανθρώπινο, δείχνει ότι ο «μυθικός» κόσμος αρχίζει πού και πού να μήν είναι τόσο σίγουρος.

4. Η ΑΠΟΚΡΙΣΗ-ΤΟΥΣ ΣΤΙΣ ΑΠΟΡΙΕΣ-ΜΑΣ

Από πού όμως αντλούσαν οι αρχαϊκοί Έλληνες τη βεβαιότητα αυτή; πώς ετολμούσαν να βεβαιώνουν το θεό, ότι το ανάθημα, που του αφιέρωναν, ήταν περίσσια όμορφο, χωρίς να φοβούνται πως ο θεός θα το έπαιρνε για ὕβριν, για αλαζονεία αξιοτιμώρητη; και, τόσο συχνά που μεταχειρίζονται τις εκφράσεις αυτές για τ' αφιερώματά-τους ή για τα μνημεία της ευλάβειάς-τους στους νεκρούς, δέν δείχνουν μ' αυτό ότι ούτε στους ανθρώπους εφοδόντουσαν πως

θα περάσουν για φαντασμένοι ; Αυτή την παράξενη για μάς σιγουριά ποιά αισθήματα και ποιές ιδέες τους την έδιναν ; (περιορίζομε έτσι τις απορίες-μας στο ψυχικοπνευματικό επίπεδο, γιατί θα χρειαζότανε θαυδειά και πλατειά έρευνα για να φτάσουμε στις κοινωνικές σχέσεις που αποτελούν τη βάση-του).

Στο επίγραμμα *ιγ* το παίνεμα του έργου έχει για ταίρι-του ένα παίνεμα του καλλιτέχνη : το μνήμα είναι καλόν κι ο τεχνίτης-του, ο Φαίδιμος, σοφός. Το ζευγάριωμα αυτό δέν είναι τυχαίο. Υπάρχουν ρητές απόδειξεις. Στη βάση ενός μεγάλου πήλινου αγγείου από την Ακρόπολη, που θα έγινε κατά τα 500 π. Χ., είναι χαραγμένος ο τελευταίος εξάμετρος ενός επιγράμματος, που η αρχή-του μαζί με τα ονόματα των τεχνιτών θα θρискότανε στα κομμάτια που χάθηκαν :

ις *ἄνδρες ἐποίησαν σοφίαισιν καλὸν ἄγαλμα*
 . . . ἄνθρωποι τό 'φτιασαν με την εξυπνάδα-τους όμορφο χαρούδι.

Δέν μπορεί να διατυπωθεί καθαρώτερα η ιδέα, που είχαν οι τεχνίτες του αγγείου αυτού, καί ο αγγειοπλάστης καί ο ζωγράφος-του, πως η ομορφιά του έργου-τους, που το αφιέρωσαν στην Αθηνά, είναι αποτέλεσμα της σοφίας-τους — θα ιδούμε τί εννοούν με αυτό.

Η ιδέα ή το αίσθημα τούτο είναι γενική πίστη στον αρχαϊκόν αιώνα, και μάλιστα όχι μόνο στο νού των απλοϊκών ανθρώπων. Ένας περίφημος γλύπτης από τη Χιό, ο Μικκιάδης, αφιέρωσε στο ιερό της Δήλου κατά τα 550 π. Χ. (στα χρόνια του Φαιδίμου) ένα άγαλμα, έργο του γιού-του Αρχέρμου· δρέθηκε η βάση-του με το ακόλουθο επίγραμμα :

ις *Μικκιά[δ]ηι τόδ' ἄγα]λμα καλῶν [προφερέστατον ἔργων]*
'Αρχέ[ρ]μο σο[φ]ίεισιν ἡεκηβό[λε] δέχσαι 'Απολλων]
[τ]οῖ Χιώι, Μέλανος πατρώϊον ἄσ[τ]υ νέμοντι].

Από το Μικκιάδη τούτο το χαρούδι, το πιο τρανό από τα όμορφα έργα της εξυπνάδας του Αρχέρμου δέξου-το, Απόλλων, που χτυπάς μακριά — το Χιώτη, που μένει στην πόλη του πατέρα-του Μέλανος.

Τα συμπληρώματα δέν είναι όλα βέβαια, το γενικό νόημα όμως και ο σύνδεσμος των εννοιών καθαρά.

Τί είναι η σοφία αυτή των αρχαϊκών καλλιτεχνών, θα το

καταλάβουμε, αν θυμηθούμε, ότι από τον Όμηρο ως τον Πίνδαρο τουλάχιστο, σοφία είναι η ιδιότητα και του καλού τεχνίτη (π.χ. του ξυλουργού, του γλύπτη) και του καλού παραδοκύρη και του καλού ηνίοχου και του καλού μουσικού και του ποιητή. Είναι η λέξη που στους αρχαϊκούς εκφράζει κάτι πολύ συγγενικό με το «τέχνη» της σημερινής αισθητικής (γιατί η δική-τους λ. τέχνη σημαίνει αποκλειστικά σχεδόν τους πραχτικούς κανόνες της δουλειάς): περιέχει και το φυσικό δώρο και την πείρα και την «έμπνευση» (μόνο που η έμπνευση δεν έχει τίποτε μανικό, όπως η ποιητική στον Πλάτωνα): είναι η γ ν ώ σ η, με το νόημα που έχει η λέξη, στο στόμα του λαού-μας, η προϋπόθεση των γνώσεων, που πλουτίζεται με μάθηση οδηγημένη από την εξυπνάδα. Την έννοια αυτή της λ. σοφία, που στην αρχαϊκή εποχή είναι η μόνη, τη διατυπώνει μ' έναν κοφτερό, όπως πάντα, ορισμό ο Αριστοτέλης: τὴν δὲ σοφίαν ἐν τε ταῖς τέχναις τοῖς ἀκριβεστάτοις τὰς τέχνας ἀποδίδομεν, οἷον Φειδίαν λιθουργὸν σοφὸν καὶ Πολύκλειτον ἀνδριαντοποιόν, ἐνταῦθα μὲν οὖν οὐδὲν ἄλλο σημαίνοντες τὴν σοφίαν ἢ ὅτι ἀρετὴ τέχνης ἐστὶν [=προκοπή της τέχνης] (Ηθικά Νικομ. 1141a12).

Έτσι λοιπόν μπορούσε ο Θέογνις να καμαρώνει για τη γνώση-του και την εξυπνάδα-του (19/23):

*Κύρνε, σοφιζομένωι μὲν ἐμοὶ σφρηγὶς ἐπικείσθω
τοῖσδ' ἔπειν, λήσει δ' οὔποτε κλεπτόμενα,
οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοῦσθλοῦ παρεόντος·
ὧδε δὲ πᾶς τις ἐρεῖ· «Θεύγνιδός ἐστιν ἔπη
τοῦ Μεγαρέος· πάντας δὲ καὶ ἀνθρώπους ὀνομαστός».*

Έτσι μπορούσαν και οι καλλιτέχνες να καμαρώνουν για την ίδια αρετή. Έξω από τα παραδείγματα που είδαμε (επιγρ. ιγ, ις, ιζ), υπάρχει, νομίζω, κ' ένα άλλο κρυμμένο στις πληροφορίες του Πλινίου για τους γιούς του Αρχέρμου, το Βούπαλο και τον Άθηνι, περίφημους κι αυτούς γλύπτες στο δεύτερο μισό του βου αιώνα:

ιη Archermus, cuius filii Bupalus et Athenis vel clarissimi in ea scientia fuere... complura enim in finitimis insulis simulacra fecerunt, sicut in Delo, quibus subiecerunt carmen non vitibus tantum

censeri Chion sed et operibus Archermi filiorum (Nat. Hist. 36, 11ε.).

... ο Ἀρχερμος, που οι γιοί-του Βούπαλος και Ἀθηνίς στάθηκαν πάρα πολύ ξακουστοί σ' αυτή τη γνώση... γιατί έφτιασαν πολλά αγάλματα στα κοντινά νησιά, όπως στη Δήλο, που αποκάτω-τους έβαλαν ένα επίγραμμα, πως όχι μονάχα για τ' αμπέλια-της ήταν τιμημένη η Χιό παρά και για τα έργα των γιών του Αρχέρμου.

Στο επίγραμμα λοιπόν, που παραφράζει ο Πλίνιος ή η πηγή-του, οι δυο γλύπτες έλεγαν πως η Χιό δέν ήταν τιμημένη μόνο για τ' αμπέλια-της, παρά και για τα έργα των γιών του Αρχέρμου (ο Beazley ξαναδρόηκε, πιστεύω, την πρωτότυπη ομορφιά των αρχαϊκών στίχων με την ακόλουθη δοκιμή-του: οὐκ οἴνησι μόνον κλέος ἄρνεται ἀλλὰ καὶ ἔργοις | Ἀρχέρμου παίδων παιπαλόεσσα Χίος). Μα και τα προηγούμενα λόγια του Πλινίου «clarissimi in ea scientia» θυμίζουν πάρα πολύ τους «τεχνικούς όρους» των αρχαϊκών στίχων, για να μήν είναι παρμένα από το μνημονευόμενο δηλιακό επίγραμμα ή από άλλο όμοιο· σύγκρινε τη σφραγίδα του Θεόγνιδος: σ ο φ ι ζ ο μ ε ν ω ι μ ἐν ξ ο ἰ ὁ μ ο ι . . . π ἄ ν τ α ς δ ἐ κατ' ἄ ν θ ρ ῶ π ο υ ς ὁ ν ο μ α σ τ ὁ ς.

Έτσι μπορούσαν και οι ποιητές να θαυμάζουν σ' ένα έργο τη σοφία του τεχνίτη-του. Κατά τα 510—500 π. Χ. ο Ανακρέων, όταν ήταν στη Θεσσαλία, έγραψε το ακόλουθο επίγραμμα για ένα κεντητό ρούχο, που η Δύσηρις, γυναίκα του ταγού Εχεκρατίδα από τα Φάρσαλα, αφιέρωσε σε κάποια θεά και που το είχε δουλέψει η ανυφάντρα Πρηξιδίκη (108 D.) :

ιθ Πρηξιδίκη μὲν ἔρξεεν, ἐβούλευσεν δὲ Δύσηρις
εἶμα τόδε· ξυνή δ' ἀμφοτέρων σοφία.

Η Πρηξιδίκη τό 'φτιασε, το μελέτησε η Δύσηρις το ντύμα τούτο· μα και των δυο ανταμική η γνώση.

Με το παρακάτω επίγραμμα προχωρούμε περισσότερο στην κατεύθυνση των αρχικών ερωτημάτων του κεφαλαίου τούτου. Βρίσκεται σε μιά βάση αναθήματος από την Ακρόπολη και ανήκει στο τρίτο τέταρτο του 6ου αι. :

κ [ἔσθλ' οὖν] τοῖσι σοφοῖσι σο[φ]ί' ἐσθ[αι κ]ατ[ὰ τέχρην]

[*ἡὸς γὰρ*] *ἔχει τέχνην, λóι[ο]ν' ἔχ[ει] βίον.*
[... *ἀνέθεν*]*ε Ἀθηναίαι δεκάτ[εν] ἡο . . .*].

Καλό είναι για τους γνωστικούς να κόβει το μυαλό-τους στην τέχνη· γιατί όποιος κατέχει την τέχνη έχει καλύτερη ζωή. Ο δεινός το αφιέρωσε στην Αθηνά για δέκατο.

Δέν ξέρομε ποιά ήταν η τέχνη του θεοσεβόμενου αυτού ανθρώπου· ένα όμως βγαίνει από την άμεση σύνδεση του τελευταίου στίχου, του αφιερωτικού, με τους δύο πρώτους: ότι ο τεχνίτης αυτός αισθανότανε πως τη σοφία-του, που τον βοήθησε να προκόψει και να διαθέσει το δέκατο από τα κέρδη-του για το αφιέρωμά-του, τη χρωστούσε στην Αθηνά. Το αίσθημα τούτο είναι πανάρχαιο και μένει ζωντανό πολύ ακόμη μετά τους αρχαϊκούς χρόνους. Τα τεκμήρια είναι πάρα πολλά.

Στην Ιλιάδα (Ε 59ε.) ο Φέρεκλος, ο τεχνίτης που έφτιαξε τα κακορίζικα καράδια (*ἀρχεκάκους νῆας*) του Αλεξάνδρου,

*χερσὶν ἐπίστατο δαίδαλα πάντα
τεύχων ἔξοχα γὰρ μιν ἐφίλατο Παλλὰς Ἀθήνη.*

Άλλοι στίχοι δείχνουν την Αθηνά να δασκαλεύει κιόλας τον Ξυλουργό (Ο 410ε.):

*Ἀλλ' ὥς τε στάθμη δόρυ νήϊον ἐξιθύνει
τέκτονος ἐν παλάμῃσι δαήμονος, ὅς ῥά τε πάσης
εὖ εἰδῆι σοφίης ὑποθημοσύνησιν Ἀθήνης . . .*

Και ο χρυσικός (χ ρ υ σ φ ό ς λέει ακόμα ο λαός) απ' αυτήν και από τον Ήφαιστο έχει μάθει τη χάρη της δουλειάς-του (ζ 232ε.):

*ὥς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνῆρ
ἴδῃσι, δν Ἥφαιστος δέδασεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελεεί . . .*

Αυτούς τους στίχους θα είχε στο νού-του ο Σόλων, εκφράζει όμως και των δικών-του χρόνων το αίσθημα (γύρω στα 600 π. Χ.), όταν στη μεγάλη-του ελεγεία «εἰς ἑαυτόν», εκεί που απαριθμεί τους τρόπους που οι θνητοί κερδίζουν τη ζωή-τους, μελετάει πλάι-πλάι τους τεχνίτες και τους ποιητές με λέξεις χαρακτηριστικές, που ταιριάζουν και στους δύο (απ. 1 D. στ. 49ε.):

*ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ Ἥφαιστου πολυτέχνεω
ἔργα δαεὶς χειροῖν ξυλλέγεται βίον,*

*ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδασχθείς,
ἡμερτῆς σοφίης μῆτρον ἐπιστάμενος.*

Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, όσο πιο περήφανοι ήτανε για την αξία της τέχνης-τους, τόσο περισσότερο ετόνιζαν το δασκάλεμά-τους από το θεό—τέτοια λόγια τους βάζουν στο στόμα οι ποιητές.

Υπήρχαν στην αρχαϊκή εποχή δυό περίφημοι ανυφαντάδες από τη Σαλαμίνα της Κύπρου, ο Ακεσάς και ο Ελικών, πατέρας και γιός, που μιά παράδοση έλεγε πως ύφαναν τον πέπλο της Αθηνάς για τὰ πρώτα μεγάλα Παναθηναία (566 π.Χ.). Του δεύ-τερου εσωζόταν ένα έργο στους Δελφούς με την επιγραφή :

κα *τεῦξ' Ἐλικὼν Ἀκεσᾶ Σαλαμίνιος, ὧι ἐνὶ χερσὶν
πότνια θεσπεσίην Παλλὰς ἔπνευσε χάριν.*

Το έφτιασε ο Ελικών του Ακεσά από τη Σαλαμίνα, που στα χέ-ρια-του η δέσποινα η Παλλάς θεϊκή φύσηξε χάρη.

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως ο δεύτερος στίχος υπαινίσσεται τον παναθηναϊκό πέπλο, πως δηλαδή η χάρη των χεριών του Ελικώνος είναι η ανταμοιβή-του από την Αθηνά για τον πέπλο-της. Μα δέν είναι ανάγκη και των Φαιάκων τις γυναίκες η Αθηνά τις είχε κάμει περίφημες ανυφάντρες (η 108ε.) :

*ὅσων Φαίηκες περὶ πάντων ἴδριες ἀνδρῶν
νῆα θοὴν ἐνὶ πόντῳ ἔλαννέμεν, ὥς δὲ γυναῖκες
ἰστῶν τεχνῆσαι πέρι γάρ σφισι δῶκεν Ἀθήνη
ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἔσθλας.*

Με το όνομα του Σιμωνίδη μας έχει παραδοθεί ένα επί-γραμμα για το έργο ενός Παριανού γλύπτη (κι άν δέν είναι του Σιμωνίδη, ανήκει όμως στα χρόνια-του [558—468 π. Χ.] και πι-θανώτερα στον βον αιώνα ακόμη) :

κβ *Ἀρτέμιδος τόδ' ἄγαλμα (δικηόσαι γάρ ὁ μισθὸς
δραχμαὶ ταὶ Πάριαι, τῶν ἐπίσημα τράγος),
ἀσκητὸς δ' ἐποίησεν Ἀθηναίης παλάμῃσιν
ἄξιος Ἀρκεσίλας, υἱὸς Ἀριστοδίκου (114 D.).*

Της Αρτέμιδος τούτο το χαρούδι — η πληρωμή διακόσιες δραχμές παριανές, που έχουν σημάδι επάνω τον τράγο — και το έφτιασε

δασκαλεμένος από της Αθηνάς τα χέρια ο άξιος Αρκεσίλας, ο γιός του Αριστοδίκου.

Η Αθηνά λοιπόν η ίδια με τα χέρια-της οδηγούσε τον Αρκεσίλα στη δουλειά-του. Η τεχνική έκφραση είναι επική (πρβλ. Ησιόδου Θεογον. 578ε. ἀμφὶ δέ οἱ στεφάνην χρυσέην κεφαλῇφιν ἔθηκε, |τὴν αὐτὸς ποίησε περικλυτὸς Ἀμφιγυήει|σάσκησας παλάμησι).

Το ίδιο πιστεύει και ο Πίνδαρος. Στα παινέματα της Ρόδου — αληθινά «παινέματα της νύφης» του Ηλίου — που περιέχει ο 7ος Ολυμπιονίκος-του (464 π.Χ.), θυμάται με λόγια βαθιού θαυμασμού τη φήμη των παλιών-της τεχνιτών και την υπερφυσική «αρετή» της τέχνης-τους (50ε.) :

κγ

αὐτὰ

δέ σοφισιν ὄπασε τέχναν
 πᾶσαν ἐπιχθονίων Γλαυκ-
 ὤπις ἀριστοπόνοις χερσὶ κρατεῖν.
 *Ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἐρπόν-
 τεσσὶ θ' ὁμοῖα κέλευσθαι φέρον
 ἦν δὲ κλέος βαθύ. Δαέν-
 τι δὲ καὶ σοφία μεί-
 ζων ἄδολος τελέθει.

Η ίδια η Γλαυκώπις τους έδωσε στην πάσα τέχνη να ξεπερνούν τους ανθρώπους με χέρια που από τον κόπο-τους έβγαιναν τα καλύτερα πράγματα. Κ' οι δρόμοι είχαν επάνω-τους έργα σαν ζωντανά, που περπατούσαν κ' ήταν η δόξα-τους βαθιά. Σ' όποιον δασκαλευτεί, σ' αυτόν η γνώση περισσότερο μεγαλώνει χωρίς δόλο.

Το γεγονός, ότι τα πινδαρικά λόγια αναφέρονται σε παλιά θαύματα, δέν μετριάζει τη σημασία-τους για το τί έβλεπαν οι αρχαϊκοί στην τέχνη-τους· αντίθετα φωτίζουν ζωηρά την πραγματικότητα του μυθικού κόσμου στα χρόνια εκείνα, τη μυθική βάση που κρατάει γερά επάνω-της ολόκληρη τη ζωή. Και δείχνουν ακόμη, μαζί με το επίγραμμα του Ανακρέοντος (ιθ), πως και οι ποιητές αναγνώριζαν πρόθυμα στους καλλιτέχνες το ίδιο χάρισμα και την ίδια άρετή, που αποτελούσε τη δική-τους αξία, πως η σοφία δέν ήταν αλαζονική αξίωση των καλλιτεχνών.

Τα τεκμήρια για το ζήτημά-μας δέν τελειώνουν με τον Πίνδαρο. Σκέψες όμοιες βρίσκομε και στον Ευριπίδη και στον Πλά-

των κ.α.· μα ο χαρακτήρας ίσα ίσα της σκέψης, που έχουν τέτοιες έκφρασες στους σωκρατικούς χρόνους, επιβάλλει να περιοριστούμε στα χρόνια, όπου το αίσθημα και η ιδέα βρίσκουν άμεσα το λεχτικό-τους ντύμα, χωρίς να περάσουν από το εργαστήρι του συλλογισμού.

Τώρα πιά είναι φανερό, πως οι αρχαϊκές εκείνες έκφρασες για τα έργα της τέχνης και τους καλλιτέχνες-τους δέν περιέχουν καθόλου ανευλάβεια μπροστά στο θεό ή κομπορρημοσύνη μπροστά στους ανθρώπους. Ο γνωστικός τεχνίτης, που με την εξυπνάδα-του είχε μάθει όλα τα μυστικά της έμπραχτης τέχνης, ώστε τα έργα-του να γοητεύουν με την ομορφιά-τους, χρωστούσε όλη-του την τελειότητα (=ἀρετή τέχνης=σοφία) στην αγάπη της Αθηνάς και τού Ηφαίστου· η αγάπη αυτή των θεών δέν τον είχε μόνο προικίσει μιά για πάντα με το χάρισμα τούτο, μα του παραστέκταν αληθινά κάθε φορά που έπιανε να φτιάσει ένα έργο και του οδηγούσε αληθινά το χέρι — αίσθημα που με συγκίνηση βλέπομε να το εκφράζουν συχνά οι τεχνίτες σε ανάγλυφα και αγγεία.

Πόσο μέρος άφηνε στην ατομική πρωτοβουλία του αρχαϊκού τεχνίτη ο θεός-του, είναι δύσκολο για μάς σήμερα να το συλλάβουμε με λόγια. Θα το αισθανθούμε όμως ευκολώτερα, άν συλλογιστούμε πως για τον αρχαϊκό Έλληνα κάθε πράξη-του είναι συν-έργεια, ποτέ όμως έργο του θεού. Ας θυμηθούμε, έξαφνα, την Αθηνά στη βίαιη σκηνή του Αχιλλέα με τον Αγαμέμνονα για τη Βρισηΐδα (Α 188ε.): η θεά δέν προστάζει τον Αχιλλέα από την αρχή να υποχωρήσει, όπως θα έκανε ένας ανατολικός θεός, παρά μπαίνει στη μέση να τον συμβουλέψει (αόρατη απ' όλους και μόνο σ' αυτόν φανερή) μόνον τη στιγμή που ο Αχιλλέας διστάζει και δέν ξέρει τί να κάμει, να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα ή να κρατηθεί· η θεά δείχνει το σωστό δρόμο, μα η απόφαση μένει στον άνθρωπο :

193 ἥος ὁ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
 ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη
 οὐρανόθεν...
 στῇ δ' ὀπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα,
 οἷω φαινομένη τῶν δ' ἄλλων οὔ τις ὁρᾷτο....

Τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἴ κε πίθῃαι,
 οὐρανόθεν...

Δέν ξαναγνώρισε ο κόσμος τέτοια θερμή σχέση του ανθρώπου με τους θεούς, δηλαδή με την πραγματικότητα που τον τριγύριζε, τέτοια ατμόσφαιρα σπιτιού να τους ενώνει — μόνο που στο «σπίτι» αυτό τα παιδιά (ἄνθρωπος νήπιος ἤκουσε πρὸς δαίμονος ὁκωσπερ παῖς πρὸς ἄνδρος, Ηράκλειτος) δέν αλλάζουν ποτέ την υποταχτική-τους θέση απέναντι στον πατέρα και νοικοκύρη, στους θεούς.

Ἄν θελήσουμε να διατυπώσουμε στη σημερινή θεωρητική γλώσσα τη σχέση αυτή της ελληνικής αρχαϊκής τέχνης με τον όλον αρχαϊκό κόσμο, καθώς και τ' αποτελέσματά-της στην τέχνη, το καλύτερο είναι να γυρίσουμε στο πάντοτε νέο βιβλίο του Riegl: «Η παράλληλη πορεία των εικαστικών τεχνών και της κοσμοθεωρίας της αρχαιότητας δείχνεται πολύ χτυπητά στο γεγονός ότι, όταν η τέχνη αρχίζει να προσέχει το ψυχικό στοιχείο των προσώπων-της [δηλαδή στην κλασσική εποχή], φανερώνεται τον ίδιον καιρό ένας έκδηλος δυαδισμός στην ελληνική διανόηση. Απότομη αντίθεση σ' αυτό παρουσιάζει η παλιά ανατολική και η αρχαϊκή ελληνική εποχή με τον υλιστικό-της μονισμό (η ψυχή = λεπτότατη ύλη) και με το ότι παρασταίνει αντικειμενικά την κάθε μιά υλική μορφή. Επιθυμεί ζωηρά και ακατανίκητα έναν κανόνα, που να είναι απόλυτος νόμος και ν' αποκλείνει, όσο γίνεται, κάθε τι υποκειμενικό: γι' αυτό η τέχνη-της είναι αντικειμενική και ανώνυμη και στενότατα δεμένη με τη λατρεία, και η σύγχρονη-της κοσμοθεωρία αυστηρά θρησκευτική ή, πιά σωστά, λατρευτική».

*
 * *

Η τελευταία «μυθική κρίση», που την ακούμε από ένα μεγάλο καλλιτέχνη για τον εαυτό-του, βρίσκεται στο επίγραμμα ενός έργου του χαλκοπλάστη Ονάτα από την Αίγινα. Ήταν μιά ομάδα αγαλμάτων στην Ολυμπία, αφιέρωμα των Αχαιών, που παράστανε εννιά ήρωες του Τρωϊκού πολέμου την ώρα του κλήρου για τη μονομαχία με τον Έκτορα: αποτελούσαν μισό κύκλο αντίκρυ στο

Νέστορα, που είχε του καθενός τον κλήρο μέσα στην περικεφαλαία. Στην ασπίδα του Ιδομενέως ο καλλιτέχνης είχε γράψει :

κδ Πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα καὶ τόδ' Ὀνάτα
Αἰγινήτεω, τὸν γείνατο παῖδα Μίκων.

Κι άλλα πολλά έργα και τούτο του έξυπνου είναι Ονάτα του Αιγινήτη, που τον γέννησε παιδί-του ο Μίκων.

Δυστυχώς δέν μας έχουν παραδοθεί τα χρονικά σύνορα της δράσης του Ονάτα, φαίνεται μόνο πως η ακμή-του πέφτει στην 78η Ολυμπιάδα (468 π.Χ.)· ούτε έχει κατορθώσει η έρευνα να συλλάβει συγκεκριμένα πράγματα για την καλλιτεχνική-του φυσιογνωμία : ήταν ακόμη αρχαϊκή ή αντιπροσώπευε ακέραιο τον καινούργιο ρυθμό ; Για το ίδιο το ανάθημα υπάρχει μόνο η αόριστη ένδειξη, πως ήταν παλιότερο από το ναό του Διός, που το χτίσιμό-του άρχισε κατά τα 470 π.Χ. — μπορεί λοιπόν να έγινε στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αιώνα. Τα λόγια του καλλιτέχνη για τον εαυτό-του είναι απλή επιδίωση των αρχαϊκών εκφράσεων ; ή χρησιμοποιώντας ο Ονάτας τη «μυθική» έκφραση, τη σοφία, ήθελε να σημάνει μιá καινούργια, ατομική-του επίτευξη : τον έξυπνο τρόπο που σοφίστηκε για να λύσει το επίκαιρο σ' εκείνα τα χρόνια θέμα της διάταξης μιás ομάδας αγαλμάτων που να συνδέονται και μορφικά (όχι μόνο διανοητικά) μεταξύ-τους ; γιατί ξέρομε ότι και αλλού το αντιμετώπισε, στους Δελφούς, με το ανάθημα των Ταραντίνων — που ίσως δείχνει, ότι συνειδητά επιζητούσε και του άρεσε να παλεύει με το καλλιτεχνικό αυτό πρόβλημα. Δέν μπορούμε να δώσουμε σίγουρη απάντηση.

5. ΟΙ ΥΣΤΕΡΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

Όχι ακόμη έξω από τον κύκλο του μύθου, όμως πάντα μακρύτερα από το κέντρο-του και κοντύτερα στην περιφέρειά-του πάμε με μιάν άλλη έκφραση, που παρουσιάζεται στις τελευταίες δεκαετίες του 6ου αιώνα.

Μιά οχτάγωνη στήλη από την Ακρόπολη, βάση κάποιας κόρης, έχει το ακόλουθο επίγραμμα :

κε Παλλάδι Ἀθαναίαι Δύσον ἀνέθεκεν ἀπαρχὲν

*hōn autō kt[εά]νον, tēi δὲ θεῷ χαρίεν.
Θεβάδες ἐπ[οίεσεν ἡο Τέρπ;]νο παῖς τόδ' ἄγαλμα.*

Στην Παλλάδα Αθηνά ο Λύσων το αφιέρωσε, *απαρχή* από τα δικά-
του πλούτη και στη θεά να είναι της *αρειάς*-της. Ο Θηβάδης
το έφτιασε του Τέρπνου ο γιός τούτο το χαρούδι.

Η ιδιότητα *ἄγαλμα* αναφέρεται πάλι στενά στη θεά που δέχεται
το αφιέρωμα, δέν είναι όμως η γενική ομορφιά-του που εξάίρεται,
παρά το *χαρίεν*. Πιο αναλυτικά δίνει το νόημα της έκφρασης
αυτής το ακόλουθο επίγραμμα μιάς κολόνας-βάσης από ανάθημα
στην Ακρόπολη, καμμιά τριανταριά χρόνια ύστερα από το προη-
γούμενο, κατά το 470 π.Χ. :

κς Ἀγγέλιτος μ' ἀνέθε[κε...
[πότνι'] ἈθENAΙΑ, χεχ[αρίσθο σοι τόδε δῶρον].
Εὐένου ἐποίησεν.

Ο Αγγέλιτος με αφιέρωσε... Δέσποινα Αθηνά, ας είναι της αρ-
ειάς-σου τούτο το δῶρο. Ο Ευήνωρ το έφτιασε.

Η ανάμνηση του Ομήρου είναι πάλι μέσα στις εκφρασεις αυτές (Θ
203ε. Ι 598ε. κλπ.). Τα αφιερώματα του Λύσωνος και του Αγ-
γελίτου είναι τέτοια που θ' αρέσουν στη θεά, που θα χαρεί η θεά
βλέποντάς-τα, όπως και στη θυσία του Νέστορος (γ 432ε.) :

*....ἦλθε δὲ χαλκεύς.... ἦλθε δ' Ἀθήνη
ἱρῶν ἀντιώσσα γέρον δ' ἱππηλάτα Νέστωρ
χρυσὸν ἔδωχ'· ὁ δ' ἔπειτα βοδὸς κέρασιν περιέχευεν
ἀσκήσας, ἔν' ἄγαλμα θεὰ κεχάροίτο ἰδοῦσα.*

Αλλά και στα μνημεία της ανθρωπίνης στοργής βρίσκει θέση
η έκφραση αυτή. Σε μιά βάση, που βρέθηκε όχι μακριά από τον
Κέραμεικό, διαβάζουμε :

κς παιδὸς Νέλονος Νελονίδο ἐστὶ τὸ σῆμα,
ὅς χυδοὶ τὸ ἀ[γα]θὸν μνῆμα ἐποίει χαρίεν.

Ἐνδοι[ος] κ[α]λὶ τ[ό]νδ' ἐπ[ό]ε.

Του Νηλωνίδη είναι ο τάφος, του παιδιού του Νήλωνος, που για
το γιό-του τον καλό μνήμα έφτιασε χαριτωμένο.—Ο Ένδοιος
έφτιασε και τούτον.

Επάνω στη βάση, που ήταν στολισμένη και με ζωγραφιά σφυρο-

κοπημένη αργότερα επίτηδες όπως και τα γράμματα, στεκόταν άλλοτε ένα επιτύμβιο άγαλμα κούρου. Το μνήμα τούτο φαίνεται πως έγινε ανάμεσα στα 514 και 508 π.Χ. : από τα ονόματα που διαδάζονται (δείχουν αρχοντικό σόι), από τον πλούτο του μνημείου (που το έκαμε ένας ονομαστός καλλιτέχνης της εποχής, ο Ένδοιος), από τη βίαιη καταστροφή-του τέλος, ένας ερευνητής έβγαλε το πιθανό συμπέρασμα πως πρόκειται για το επιτύμβιο ενός ευπατρίδη Αθηναίου (ίσως από τους Αλκμεωνίδες), που τον τάφο-του τον εχάλασαν στα πρώτα ταραγμένα χρόνια της Αθηναϊκής δημοκρατίας οι οπαδοί των τυράννων.

Το άλλο όμως τεκμήριο του «χαριτωμένου» επιτύμβιου μνημείου μας το προσφέρει η Σίκινος, το περιφρονημένο ξερονήσι των Σολωνικών στίχων· είναι ένα επίγραμμα του τέλους του 6ου αιώνα, που συνταιριάζει τη «μυθική κρίση» καλόν με την πύο σύγχρονη :

κη Ἀντίδο[τος μὲν τύμβον ἔχευ' αὐτὸ]ς καὶ παῖδες
Πασιδίκοι τὸ δὲ σᾶμ' Εὖνο[ος] ἔστασε,
καλὸν κεχαρισμένον ἔργον.

Ο Αντίδοτος τον τύμβο σώρισε ο ίδιος και τα παιδιά-του για τον Πασιδίκο· μα το μνήμα ο Εύνος το έστησε, όμορφο χαριτωμένο έργο.

Το πρώτο καινούργιο πράγμα στις έκφρασες αυτές είναι πως τονίζεται αποκλειστικά η πλευρά εκείνη της ομορφιάς του έργου, που φέρνει χαρά σ' όποιον το βλέπει, κερδίζει την αγάπη-του. Για τη μυθική αντίληψη όμως τα αισθήματα αυτά μόνο η Χάρις ή οι Χάριτες τα γεννούν, μόνο η χάρις που έχει φωλιάσει μέσα στο έργο και το κάνει χαρίεν. Ακόμη μία φορά, είναι πολύ δύσκολο για μάζ τους νεώτερους να περιγράψομε το πλούσιο, μα συνακόλουθο και συγκεκριμένο, αισθησιακό περιεχόμενο, που είχαν για την καρδιά και το νού του «μυθικού» ανθρώπου οι λέξεις αυτές. Η χάρις των Ελλήνων δέν έχει καμμιά σχέση με τους εννοιολογικούς ορισμούς που δοκίμασαν οι νεώτεροι αισθητικοί. Ούτε είναι ακόμη τότε ξεκαθαρισμένη η σχέση της χάρις με την ομορφιά, αν δηλαδή τούτη είναι το «μειζον» και κείνη το «έλασσον» — μ' όλο που οι Χάριτες είναι μονάχα σ υ ν τ ρ ό φ ι σ σ ε ς της Αφροδίτης ή του Ερμή. Ίσως δίνομε επάνω κάτω την εντύπωση,

που έχουμε από τον τρόπο που μεταχειρίζονται τη λέξη οι πρώτοι και οι αρχαϊκοί ποιητές, αν πούμε ότι: *χάρις* είναι η αυθυπόστατη, αποχωρισμένη από την ομορφιά δύναμη, που έχει το όμορφο πράγμα, να αρέσει, να μας κάνει να το αγαπούμε και, ακόμη περισσότερο, να θέλουμε να το έχουμε — δύναμη ερωτική στο βάθος, που προκαλεί αίσθημα σχεδόν ερωτικό. Έτσι στην *Ιλιάδα* (Ω 347ε.) ο Ερμής

*βῆ δ' ἰέναι κούρωι αἰσυμνητῆρι ἔοικώς,
πρῶτον ὑπηγήτηι, τοῦ περ χαριεστάτη ἦβη·*

ενώ αντίστροφα η Σαπφώ στο άγουρο για γάμο κορίτσι λέει (41 D.):

σμίκερα μοι πάις ἔμμεν' ἐφαίνεο κᾶχαρις.

Το δεύτερο καινούργιο στοιχείο, που φέρνει η έκφραση αυτή, είναι ότι μόνη-της διατυπώνει μιὰ σχέση: δέν υπάρχει το *χαρίεν* χωρίς εκείνον που θα το αιστανθεί. Ο πιο σύγχρονος ποιητής της εποχής των μνημείων που εξετάζουμε στο κεφάλαιο τούτο, ο Ανακρέων, το λέει με όλη την επιθυμητή καθαρότητα (29 D.):

ἔραμαι <δέ> τοι συνηβᾶν· χαρίεν γὰρ ἦθος ἴσχεις·

ή (32 D.):

*ἐμὲ γὰρ λόγων <ἐμῶν> εἵνεκα παῖδες ἄν φιλοῖεν
χαρίεντα μὲν γὰρ αἶδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι.*

Προβάλλει λοιπόν από το βάθος ο θεατής. Και μάλιστα ο θεατής αυτός είναι, έμμεσα τουλάχιστο, ο άνθρωπος: στον άνθρωπο άρεσε πρώτα το έργο που «άμποτε ν' αρέσει και στους θεούς». Στα επιγράμματα δα *κξ* και *κη* το πράγμα είναι αναμφίβολο.

Βέβαια, όπως είπαμε και στην αρχή του κεφαλαίου, δέν εδγήκαμε ακόμη έξω από το μυθικό κύκλο. Πρώτα πρώτα «μυθική» είναι η σιγουριά (όπως και στο *περικαλλές*), που εκφράζουν τα περισσότερα από τα επιγράμματα αυτά, για τη χάρη των έργων που συνοδεύουν — ας σημειωθεί ωστόσο ότι σ' ένα τουλάχιστο, στο *κς*, η σιγουριά αυτή μετριάζεται με την ευχτική σημασία της προσταχτικής. «Μυθική» είναι έπειτα, στο αίσθημα των ανθρώνων εκείνων, και η πηγή του χαρίσματος αυτού: το επίγραμμα του Ελικώνος (*κα*) και οι στίχοι της Οδύσσειας που μελετήσαμε παραπάνω (ζ 232ε.) λένε καθαρά, ότι στους θείκούς-τους δασκά-

λους, στην Αθηνά και στον Ήφαιστο, χρωστούν οι τεχνίτες την ικανότητά-τους να φτιάχνουν *χαρίεντα ἔργα*. Από τ' άλλο μέρος όμως τα τελευταία επιγράμματα τραβούν έξω από την αφάνεια τον άνθρωπο θεατή· ο κλειστός, αρκετός στον εαυτό-του κύκλος του μύθου σπάζει σ' ένα σημείο τουλάχιστο.

Ας φέρομε τέλος στο νού-μας την όψη της αρχαϊκής τέχνης στα χρόνια των επιγραμμάτων αυτών, στις τέσσερες τελευταίες δεκαετίες πριν από τα μηδικά (επάνω κάτω 520—480 π.Χ.) : τις εκλεπτυσμένες, λυγρές, απίθανες συχνά μορφές-της, το σοφό συνταίριασμα του σκόπιμα περίπλοκου ρούχου με τη ζωντάνια του κορμιού, τα πλουμίδια που σκορπίζονται επάνω-τους και τέλος το έξοχο δούλεμα της μαρμάρινης, επιδερμίδας — και θα καταλάβομε πώς τώρα πρώτη φορά μιλούν για «χάρη» τα επιγράμματα των έργων. Με τη μιά έννοια ή με την άλλη, με τον ένα τύπο ή με τον άλλο, η λέξη αυτή είναι τώρα πολύ αγαπητό στοιχείο και του ποιητικού ύφους. Αναφέρομε ακόμη ένα επίγραμμα του Ανακρέοντος, από τα θεσσαλικά-του χρόνια (510—500 π.Χ.), γραμμένο για κάποιο αφιέρωμα του ταγού Εχεκρατίδα, του συζύγου της Δυσήριδος, που την είδαμε στο επίγρ. ιθ', (107 D.) :

κθ *σάν τε χάριν, Διόνυσε, καὶ ἀγλαὸν ἄσπεϊ κόσμον
Θεσσαλίας μ' ἀνέθηξ' ἀρχὸς Ἐχεκρατίδας.*

Και για τη δική-σου αρσειά, Διόνυσε, και φωτερό στην πόλη στόλισμα ο άρχος της Θεσσαλίας μ' αφιέρωσε ο Εχεκρατίδας.

Αλλά ιδιαίτερο θέλγητρο έχει ένα επίγραμμα του Σιμωνίδη, γραμμένο σε μιά ερμαϊκή στήλη, που βρέθηκε στο Μαρκόπουλο και ανήκει στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αιώνα (101 D.) :

λ *Σ]τροίβο π[α]ῖ, τό[δ' ἄγαλ]μα, Λεό[κρατες, εὖτ' ἀνέθεκας]
Ἡερμῆι, καλλικόμῳ οὐκ ἔλαθες [Χάριτας].*

Του Στροίβου γιέ, Λεωκράτη, τούτο το χαρούδι σαν τ' αφιέρωσες στον Ερμή, οι εμορφομαλλούσες δέν σε ξέχασαν οι Χάριτες.

Υποστήριξαν πως ο δεύτερος στίχος θέλει να πεί, ότι ο Ερμής και οι συντρόφισσές-του Χάριτες θ' ανταμείψουν χωρίς άλλο το Λεωκράτη για το αφιέρωμά-του. Ίσως υπάρχει μέσα στο στίχο και η πανάρχαιη αυτή ιδέα, που και στον Όμηρο εκφράστηκε με

συγγενική λέξη (ο Πεισίστρατος του Νέστορος εύχεται στον Ποσειδῶνα, γ 55ε., αὐτὰρ ἔπειτ' ἄλλοισι δίδου χαρίεσσας ἀμοιβήν| σύμπασιν Πυλίοισιν ἀγακλειτῆς ἐκατόμβης). Μα, ύστερα από τα επιγράμματα που είδαμε παραπάνω, νομίζω πως και εδώ ακούμε να μιλάει προπάντων το καμάρι του Λεωκράτους για τον όμορφον ερμή που αφιέρωσε : εκάλεσε τον ποιητή να τον στολίζει με τους στίχους-του· και τούτος μπήκε μέσα στην καρδιά-του και εξέφρασε τη «χάρη» του καλλιτεχνήματος με περίπλοκη διατύπωση, που κάνει το ύφος πὸ γοητευτικό — τί άλλο είναι η αρχαϊκή χάρις ; δέν επιτρέπεται να φανταστούμε πως κι ο Λεωκράτης θα βρήκε το Σιμωνίδειο επίγραμμα πολύ χαρίεν ;

*
* *

Στον ίδιο κύκλο ιδεών ανήκει ένα ελευσινιακό επίγραμμα, με μιὰ ενδιαφέρουσα λεχτική παραλλαγή :

λα δέμοι Ἀθηναίων ἄρχον| στέλας καδέθεκεν
 Ἀλκίφρον καὶ τόνδε δρόμον ποίεσεν ἔραστον
 Δέμετρός τε χάριν [καὶ Φερσεφόνες τ]ανυπέπλο.

Του λαού των Αθηναίων άρχοντας σαν ήταν ο Αλκίφρων έβαλε τις στήλες και τούτον το δρόμο έφτιασε τον αγαπητερό, για της Δήμητρος την αρεσιά και της Περσεφόνης με το μακρύ πέπλο.

Στα χρόνια ίσως που ο Πεισίστρατος ή οι γιοί-του έχτισαν επισημότερο το Τελεστήριο, κατά τα 530—514 π. Χ., ο Αλκίφρων εσυμμόρφωσε κι αυτός ή και για πρώτη φορά έφτιασε την πομπική οδό ή ένα στάδιο (η σημασία του δρόμου δέν είναι βέβαιη), για να τιμήσει τη Δήμητρα και την Κόρη. Η λέξη χάρις, που συνδέει με τα προηγούμενα τεκμήρια, δέν λείπει πάλι· αλλά για επίθετο, που να εκφράζει την ομορφιά του χώρου και του ιδρύματος του Αλκίφρονος, ενός άψυχου πράγματος, επροτιμήθηκε η λέξη έραστός : λέει και αυτή ό,τι και το χαρίεις, μα και στον αττικό-της τύπο θυμίζει ότι και το επικό ύφος επροτιμούσε για τους τόπους το έρατός ή έρατεινός (ύμν. Απόλ. 380 χῶρον έρατόν, 477 πόλιν έρατήν, 179 Μηιονήν έρατεινήν· πρβλ. πκ. το επίγρ. **λβ** έρατοῖς· ἀγλαίην προθύροις).

Στα ίδια χρόνια παρουσιάζονται και άλλες εκφράσεις, που είναι ακόμη περισσότερο «από τούτον τον κόσμο», έχουν περισσότερο ανθρώπινο χρώμα. Τέτοια είναι η λέξη *ἀγλαός*, που τη συναντήσαμε κιόλας μιά φορά στο θεσσαλικό επίγραμμα του Ανακρέοντος κθ : το ανάθημα του Εχεκρατίδα ήταν όχι μόνο για να χαρεί ο Διόνυσος, παρά και «λαμπρό στολίδι» για την πόλη. Την εχρησιμοποίησε και σ' άλλο-του επίγραμμα, για μιά ερμαϊκή στήλη, που στόλιζε το πρόπυλο κάποιου γυμνασίου (106 D.) :

λβ *εὖχεο Τιμώνακτι θεῶν κήρυκα γενέσθαι
ἥπιον, ὅς μ' ἔρατοϊδ' ἀγλαῖην προθύροισι
Ἐρμῇ τε κρείοντι καθέσσατο· τὸν δ' ἐθέλοντα
ἄστων καὶ ξείνων γυμνασίῳ δέχομαι.*

Εὖχου ο μαντατοφόρος των θεών να είναι όλο καλωσύνη για τον Τιμώνακτα, που σ' αγαπητερά πρόθυρα και στον Ερμή τον άρχοντα φωτερό στολίδι μ' έστησε· κι όποιος θέλει από τους πατριώτες και τους ξένους τον δέχομαι στο γυμνάσιο.

Ένα άλλο όμως επίγραμμα μας συναρπάζει περισσότερο και για τη σφιχτή-του διατύπωση καί για το πρόσωπο εκείνου που το έκαμε : είναι μιά από τις ερμαϊκές στήλες, που έστησε σε διάφορα μέρη της Αττικής ο Ίππαρχος ο Πεισιστρατίδης ανάμεσα στα 528 (που διαδέχτηκε τον πατέρα-του) και στα 514 (που τον εσχότωσαν ο Αρμόδιος κι ο Αριστογείτων), και ξαναδρέθηκε τελευταία στο Κορωπί :

λγ *ἐ]ν μῆεσοι Κεφαλῆς τε καὶ ἄστεος ἀγλαὸς Ἡερμῆς.*

Ένας ερευνητής θυμήθηκε, σωστά, πως ο Ερμής και στον ομηρικόν ύμνο είναι *Διὸς ἀγλαὸς υἱός*· όπως δείχνουν όμως τα τεκμήρια που εξετάζομε εδώ, στον ερμή του Ιπάρχου το επίθετο στολίζει όχι τόσο το θεό όσο την εικόνα-του.

Σε επιτύμβια επιγράμματα δέν το απαντούμε· και άν ο Πίνδαρος είπε πως οι Καδμείοι εστεφάνωσαν ένα αιγινήτικο παιδί, τον Τιμάσαρχο, *Ἀμφιγύωνος ἀγλαὸν παρὰ τύμβον* (Νεμ. 4, 20ε.), δέν είναι ίσως χωρίς σημασία το ότι εδώ πρόκειται για τον τάφο του μυθικού ήρωα των Θηδών, όχι κανενός κοινού θνητού.

Την ομορφιά υπογραμμίζει και ο καινούργιος τούτος χαραχτη-

ρισμός· μα την παρουσιάζει ιδιαίτερα σαν αστραφτερή ομορφιά, που φαντάζει από μακριά, καμάρι για όποιον την έχει, για όποιον τη βλέπει θάμπωμα. Αυτή τη λέξη διαλέγει ο Όμηρος για να δείξει τον Πάρι σε μιάν αξέχαστη εικόνα (Ζ 506ε.) :

ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος, ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ,
δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίῳ κροαίνων,
εἰωθὼς λούεσθαι ἐν ῥεῖος ποταμοῖο,
κυδιόων· ὑποῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
ὤμοις αἰσσοῦνται ὁ δ' ἀγλαΐῃ πεποιθώς,
δίμφοι εὐροῦνα φέρει μετὰ τ' ἥθεα καὶ νομὸν ἵππων —
ὥς υἱὸς Πριάμοιο Πάρις...

Το χρώμα-της η λέξη αυτή το παίρνει από τα ανθρώπινα αισθήματα, που έχουν όμως πάντα δυό όψεις, την καλή και την ανάποδη : η λέξη μπορεί να γείρει περισσότερο κατά την άλλη μεριά και να σημάνει μονάχα τον φαντασμένο (ρ 244, 310). Στα τελευταία αρχαϊκά χρόνια ο άνθρωπος παρουσιάζει, όχι χωρίς κάποιαν αλαζονεία, τον εαυτό-του ρητά σαν το υποκείμενο, που μπορεί να δημιουργήσει την ιδιότητα της *ἀγλαΐας*, μεταχειρίζεται το ρήμα *ἀγλαΐζω* σχεδόν σαν το «τιμώ» ή το «στολίζω». Στο χρονικό του ναού της Αθηνάς της Δίνδου περιγράφεται «*πίναξ [παν-αρχ]αῖκός, ἐν ᾧ ἦν ἐξωγραφημένος φύλαρχος καὶ δρομεῖς ἐννῇ πάντες ἀρχαῖκῶς ἔχοντες τοῖ(ς) σχήμασι*» με το (ιαμβικό, πρβλ. η και ιγ) επίγραμμα :

λδ *Νίκας τόδ' ἐστὶ σᾶμα τῶν Αὐτοχθόνων*
φυλὰ κρατήσας ἀγλαΐξε τὰν θεόν.

Της νίκης τούτο είναι σημάδι· των Αυτοχθόνων η φυλή σαν ξεπέρασε τις άλλες στόλισε φωτερά τη θεά.

Οι φανταχτερές λέξεις των ακόλουθων στίχων του Βακχυλίδη είναι, θαρρείς, διαλεγμένες επίτηδες για να μήν αφήσουν καμμιάν αμφιβολία για το φρόνημα που περιέχεται στα τελευταία αρχαϊκά αναθήματα και στα λόγια που τα συνοδεύουν (3, 17ε.) :

λε *λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός,*
ὕψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων
παρῳθε ναοῦ, τόθι μέγιστον ἄλλος

Φοῖβον παρὰ Κασταλίας ῥεέθροισι

Δελφοὶ διέπουσι. Θεὸν θεόν τις

ἀ γ λ α ῖ ζ έ τ ω, ὁ γὰρ ἄριστος ὄλβων.

Και λάμπει ἀπὸ τ' αστραποδόλημα το χρυσάφι, σαν στήθηκαν οἱ φιλοπλουμισμένοι τρίποδες μπροστά στο ναό, ἐκεῖ που οἱ Δελφοὶ φροντίζουν το μεγαλότατο ἄλσος τοῦ Φοῖβου δίπλα στῆς Κασταλίας τα νερά. Το θεό, το θεό ο καθένας φωτερὰ να στολίζει, γιατί αὐτός εἶναι ὁ καλύτερος πλούτος.

Τὴν ἐκφραση θα τῇ συναντήσουμε καὶ πιά, κάτω, στο ἐπίγραμμα τῆς Ἀλικαρνασσού (λθ: βωμὸν ἐπαγλαῖσας).

Ἡ ἀγλαῖα εἶναι ἡ λέξη που φέρνει ἀδιάστα στο νού-μας τῇ φανταχτερῇ, τῇ λουλουδένια ὄψη τῆς ομορφιάς, ἐκεῖνη που μας γοητεύει στα ἔργα τῆς ὑστερης ἀρχαϊκῆς τέχνης καὶ που εἶναι τόσο καινούργια στὴν ἱστορία, ὥστε ξεγελιόμαστε καὶ παίρνουμε τὴν τέχνη αὐτὴ γιὰ ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος, ξεχνώντας πως στὴν πραγματικότητα δέν ἔχομε μπροστά-μας παρὰ μιὰ φάση ἐνός τέλους.

*
* *

Μα καὶ ἡ ἄλλη πλευρά τῆς ὑστερης ἀρχαϊκῆς ομορφιάς (τῆς μελετούμε μιὰ-μιὰ χωριστά, ἐνὼ στο βάθος ἡ ρίζα-τους εἶναι κοινὴ βέβαια), δηλαδή τὸ ἀφάνταστα λεπτὸ καὶ περίπλοκο δούλεμα τῶν ἔργων-τῆς, δέν ξυπάζει τὸ δικό-μας νού μόνο, παρὰ εἶχε ἀνάγκη καὶ τότε νὰ κηρύξει τὴν ἀξία-τῆς. Στὸ χρονικὸ τῆς Δίνδου ἀναφέρονται ἀγάλματα ἀφιερωμένα ἀπὸ ἓναν τύραννο τῶν Συρακουσῶν κατὰ τὸ τέλος τοῦ βου αἰῶνα, που εἶχαν τὴν ἐπιγραφή :

λς [Πόλ]λις ὁ Σωσίλα υἱὸς Ἀθάνα[ι Λι]νδί[αι εὐχὰν]
[αὐτός τ' ἦδ' υ]ἱὸν τάδε δαιδάλε' ἔργ' ἀνέθηκε.

Ὁ Πόλλης, τοῦ Σωσίλα ὁ γιός, στὴν Ἀθηνά τῆς Δίνδου τάμα, αὐτός κ' οἱ δυό-του γιοί, τούτα τα πλουμιστά ἔργα ἀφείρωσε.

Με τὴν ἴδια λέξη κοσμεί ὁ Σιμωνίδης τὸν τρίποδα, που ἡ φυλὴ Ἀντιοχίς τὸ 476 π. Χ. τὸν κέρδισε με χορικὸ τραγούδι δικό-του (77 D.) :

λς ἦρχεν Ἀδείμαντος μὲν Ἀθηναῖος, ὅτ' ἐνίκα
Ἀντιοχίς φυλὴ δ α ι δ α λ ε ο ν τρίποδα.

Ξεινοφίλου δὲ τόθ' υἱὸς Ἀριστείδης ἐχορήγει
 πεντήκοντ' ἀνδρῶν καλὰ μαθόντι χορῶ.
 ἄμφι διδασκαλίῃ δὲ Σιμωνίδῃ ἔσπετο κῦδος
 ὀγδωκονταέτει παιδὶ Λεωπρέπεος.

Ἀρχοντας ἦταν ὁ Ἀδεύμαντος, στους Ἀθηναίους, ὅταν νίκησε ἡ Ἀντισίχης φυλή καὶ πήρε τὸν πλουμιστὸ τὸν τρίποδα. Τοῦ Ξενοφίλου τότε ὁ γιὸς, ὁ Ἀριστείδης ἦταν χορηγὸς σὲ πενήντα ἀντρῶν χορὸ ὁμορφα δασκαλεμένον. Μὰ γιὰ τὴ διδασκαλίᾳ ὁ Σιμωνίδης δοξάστηκε, πού ἦταν οὐδ'ὄντα χρόνων, ὁ γιὸς τοῦ Λεωπρέπου.

Για το Βακχυλίδη πιά οι τρίποδες είναι ύψιδαίδαλτοι! (λε).

Ἄν θυμηθούμε πώς χρησιμοποιεῖ το δαιδάλεος, τὸ δαίδαλον, το δαιδάλῳ ὁ Ὅμηρος (πρῶτα πρῶτα βέβαια γιὰ τὸ θεῖκό τεχνίτη, τὸν Ἥφαιστο, μα καὶ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ ἔργα-τοὺς) καὶ πῶς ἡ λέξη ἐγίνε κύριο ὄνομα γιὰ τὸν τύπο τοῦ γλύπτη τοῦ 7ου αι., τὸν πολυῦμνητο Δαίδαλο, θὰ καταλάβομε ἀμέσως πού δείχνει με τὸ δάχτυλο ἡ ἐκφραση αὐτή, ὅταν συνδυεῖ τὰ καλλιτεχνήματα: στὴν πραγματοποίηση τῆς τεχνικῆς τελειότητος, στὴν εκπληκτικὴ μαστοριά τοῦ χεριοῦ. Ὅπως τὸ χαίρεις καὶ τὸ ἀγλαός, ἔτσι καὶ ἡ λέξη τούτη εἶναι στὴν ποίηση τῶν χρόνων ἐκείνων τόσο συχνό καὶ ζωντανό στοιχεῖο τοῦ ὕφους-τῆς, ὥστε θ' ἀναφέρω μόνο ἓνα χωρίο τοῦ Πινδάρου, ἰδιαίτερα παραστατικό, πού δείχνει κιόλας πόσο κοινοὶ εἶναι ἀκόμη οἱ «τεχνικοὶ ὅροι» γιὰ τὸ ποιητικό καὶ τὸ καλλιτεχνικό ἔργο: πέποιθα, λέει στὸν Ἰέρωνα τῶν Συρακουσῶν γιὰ τὸν ὕμνο πού τοῦ κάνει: (Οἶ. 1, 103ε.).

λη *πέποιθα δὲ ξέρον
μή, τιν' ἀμφοτέρω καλῶν τε
ἕδριν ἅμα καὶ δύναμιν
κυριώτερον
τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδα-
λωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.*

Έχω την πεποίθηση πως κανέναν άλλο φίλο, που να είναι και τα δυό, να ξέρει καί τα όμορφα καί αντάμα να ξεπερνάει στη δύναμη τους σημερινούς, δέν θα πλουμίσω με τις ξακουστές δίπλες των ύμνων-μου.

Στα δύο τελευταία επιγράμματα (λς, λξ) και στους πινδαρικούς στίχους (λη) βλέπομε το καμάρι για την τέχνη του έργου να εκφράζεται με λέξη, που, αν το νόημά-της είναι καθαρά εγκόσμιο, το χρώμα-της όμως είναι ακόμη μυθικό. Σ' ένα επίγραμμα της Αλικαρνασσού, γραμμένο στη βάση ενός χάλκινου αγάλματος (χαμένου), σύγχρονο επάνω-κάτω με το επίγραμμα του Σιμωνίδη (λξ), γίνεται κ' η ίδια η λέξη ολότελα βέβηλη και διάφανη :

λθ *Αὐδὴ τεχνήεσσα λίθο λέγε, τίς τόδ' ἄγαλμα*
 στήσεν Ἀπόλλωνος βωμὸν ἐπαγλαῖ[σας] ;
 — *Παναμύης υἱὸς Κασβώλλιος, εἴ μ' ἐπ[οτρύνεις]*
 ἔξειπέν, δεκάτην τήνδ' ἀνέθηκε [θεῶι].

Φωνή της πέτρας τεχνική, λέγε, ποιός τούτο το χαρούδι το έστηκε και φωτερὰ στόλισε του Απόλλωνος το βωμό ; — Ο Παναμύης, ο γιός του Κασβώλλιος, σαν μου ζητάς να το φανερώσω, το αφιέρωσε για δέκατο στο θεό.

Είπαν πως «φωνή της πέτρας τεχνική» είναι οι στίχοι οι ίδιοι· πως δηλαδή η ερώτηση απευθύνεται στο επίγραμμα, αλλά την απάντηση τη δίνει το άγαλμα. Είναι δύσκολο να παραδεχτούμε τη στριμμένη αυτή ερμηνεία, που δέν στηρίζεται σε κανένα ανάλογο παράδειγμα και που δέν θα ερχότανε, φαντάζομαι, σε κανενός το νού, αν το άγαλμα δέν ήταν χάλκινο· ούτε το τέχνη ειπώθηκε ποτέ για το στίχο. Αντίθετα, η σταθερή χρήση της λέξης και τα συγγενικά και σύγχρονα τεκμήρια, που είδαμε, δέν επιτρέπουν, νομίζω, να αμφιβάλλομε πως με το *αὐδὴ τεχνήεσσα λίθου* χαρακτηρίζεται πολύ ζωηρά, μα κανονικά, το έργο της τέχνης, το άγαλμα· η ασυμφωνία της λ. *λίθου* με το *χάλκινο άγαλμα* της βάσης μπορεί να οφείλεται σε ποιητική κατάχρηση (αποβλέποντας σ' ολόκληρο το μνημείο) ή στη βολική για τον εξάμετρο φράση· ή μπορεί ο ποιητής να μήν είχε πληροφορηθεί με ακρίβεια, για τί έργο ήταν οι στίχοι-του· θα ιδούμε αργότερα κι άλλη όμοια κατάχρηση (απάντηση του Σιμωνίδη στον Κλεόβουλο, ν). Το *ἐπαγλαῖσας* του δεύτερου στίχου δένει ακόμη πió πολύ το επίγραμμα της Αλικαρνασσού με τα άλλα τεκμήρια του κεφαλαίου τούτου.

Όλα τα τεκμήρια αυτά δείχνουν καθαρά με τις λέξεις-τους,

πως και οι ίδιοι οι αρχαῖοι αιστάνθηκαν ἐγκαιρα τη σιγανή, μα σταθερή απομάκρυνση της τέχνης-τους από το δαιμονικό κόσμο του μύθου και το όλο και μεγαλύτερο πλησίασμά-της στους ανθρώπινους σκοπούς — μιὰ αλλαγή που εκφράστηκε στην ύστερη αρχαϊκή τέχνη μορφικά με την άσωτη χλιδή, τον αφάνταστο εκλεπτυσμό και την τελειότητα των μέσων-της.

6. ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΜΙΑΟΥΝ

Είναι κοντά στο νού, ότι σιγά-σιγά μαζί με τους χαρακτηρίσμούς των έργων αλλάζουν και τα παινέματα των τεχνιτών, είτε οι ίδιοι τα λένε για τον εαυτό-τους είτε τα βάζουν στο στόμα-τους οι ποιητές των επιγραμμάτων. Στο 4ο κεφάλαιο είδαμε δείγματα τέτοιων επαίνων, όπου η «μυθική κρίση» που περιέχουν, χρωματίζει ζωηρά και τη φράση. Υπάρχουν κι άλλα φυτρωμένα στο ίδιο έδαφος μ' εκείνα, μα πολύ πιό απλά στην έκφραση. Τέτοια είναι τα αυθόρμητα και συμπαθητικά λόγια των αγγειοπλαστών και αγγειογράφων. (Η υπογραφή του ζωγράφου σ' έναν Κορινθιακό πίνακα του Βερολίνου, των πρώτων δεκαετιών του βου αι., *Τιμωνίδ[α] ἔγραψε βία*, είναι για την ομηρική-της διατύπωση μοναδική και πρέπει να παραμεριστεί). Ο μεγάλος Εξηκίας έχει υπογράψει κατά τα 550—540 π.Χ. σε μιὰ κύλικα του Λούδρου: *Ἐχσεκίας μ' ἐποίησεν εὔ*. Έτσι στα ίδια χρόνια ή λίγο αργότερα κι άλλοι λιγώτερο σπουδαίοι, όπως: *Χαριταῖος ἐποίησεν ἐμὲ εὔ* (κύλικα στη Ρώμη, Τορλόνια), *Λυσιάδης μ' ἐποίησεν εὔ* (πυξίδα στο Λούδρο). Άλλοι πάλι προτιμούσαν να γυρίσουν τον έπαινο στο έργο-τους: σε μιὰ κύλικα του Λούδρου διαβάζομε: *καλόν εἰμι τὸ ποτήριον καλ(όν)*, σε μιάν άλλη της Ρόδου: *καλόν εἰμι ποτέριον, Εὐχ(ει)ρος ἐποίησεν ἐμέ*. Το ίδιο απλός είναι ο καλός λόγος, που στολίζει τα ονόματα των τεχνιτών ενός χάλκινου αγάλματος του Διός στην Ολυμπία, που ήταν απάνω από 5 μέτρα ψηλό και θα έγινε γύρω στα 500 π. Χ.:

μ *Κλειτόριοι τόδ' ἄγαλμα θεῶι δεκάταν ἀνέθηκαν
πολλᾶν ἐκ πολλίων χερσὶ βιασάμενοι
καί με Τρεῖτ[— — υἱοὶ] Ἀρίστων ἡδὲ Τελέστας
αὐτοκασίγνητοι καλὰ Λάκωνες ἔθεν.*

Οι Κλειτόριοι τούτο το χαρούδι· στο θεό για δέκατο το αφιέρωσαν από πολλές πολιτείες, σαν τις έβαλαν κάτω με τα δυνατά-τους χέρια· και μένα του Τρειτ[. . .] οι γιοί Αρίστων και Τελέστας τα δυό αδέρφια από τη Λακωνία όμορφα μ' έκαμαν.

Αλλά τα μετρημένα τούτα λόγια δέν ήταν πιά αρκετά στα τελευταία αρχαϊκά χρόνια. Ο αγγειογράφος Ευθυμίδης υπογράφει έναν ψυκτήρα-του (στο Τουρίνο): *Εὐθυμίδες ἔγραψεν ἡ Πολίῳ εὖ γε ναίχι*. Και δέν του φτάνει να δυναμώσει έτσι τον αυτοέπαινό-του, παρά στον περίφημο αμφορέα του Μονάχου, έργο της τελευταίας δεκαετίας του 6ου αι., φωνάζει να τον μετρήσουν με τους συντεχνίτες-του και προεξοφλώντας το αποτέλεσμα της σύγκρισης υπογράφει: *ἔγραψεν Εὐθυμίδες ἡ Πολίῳ, ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος*. Είμαστε πολύ μακριά από το αρχοντικό φρόνημα των «μυθικών» εκφράσεων των παλιότερων τεχνιτών, που βέβαιοι για τον εαυτό-τους αγνοούν τη συζήτηση. Η υπογραφή του Ευθυμίδα δέν μας πάει μόνο βαθιά μέσα στα ανθρώπινα ξεσυνερίσματα, παρά υποδηλώνει και μιά πιό ανθρώπινη μέθοδο για να βρεθεί το καλό: τη σύγκριση με άλλα ανθρώπινα έργα, όχι πιά την αυτονόητη αναγωγή σε μυθικά πρότυπα· πράγμα που πρέπει να εχτιμηθεί και θετικά, από την άποψη του ξετυλιγμού του ανθρώπινου στοχασμού, σαν προάγγελος του κατοπινού του-δρόμου.

Οι γλύπτες, τεχνίτες πολύ σπουδαιότεροι και πιό περήφανοι, δέν μπορούσαν βέβαια να μείνουν πίσω. Μιά ιωνική κολόνα από την Πάρο, βάση ενός αναθήματος που χάθηκε, των ίδιων επάνω κάτω χρόνων, έχει το επίγραμμα:

μα Ἄρτεμι, σοὶ τόδ' ἄγαλμα Τελεστο[δίκη ἀνέθηκεν]

Ἄσφαλίῳ μήτηρ, Θερσέλεω θυγάτηρ.

Τὸ Παρίο ποίημα Κριτωνίδεω εὐχομαι εἶναι.

Ἄρτεμι, σε σένα τούτο το χαρούδι η Τελεστοδίκη το αφιέρωσε, η μητέρα του Ασφαλίου, η θυγατέρα του Θερσέλεω. Του Κριτωνίδα έργο του Παριανού έχω να λέω πως είμαι.

Εδώ το έργο καμαρώνει για τον τεχνίτη-του ζωηρά, μα χωρίς κανένα «μυθικόν» υπαινιγμό, όπως και στον Όμηρο ο γιός για τον πατέρα-του.

Και από τη Μήλο έχομε ένα τεκμήριο ανάλογο με τα φωναχτά του Ευθυμίδα και σύγχρονό-τους επάνω κάτω. Σε μιά

δωρική κολόνα, βάση πάλι κάποιου αναθήματος, ίσως στην Αθηνά, ο τεχνίτης-του, που το αφιέρωσε κιόλας, έγραψε :

μβ Παῖ Διός, Ἐκπῆάντοι δέκσαι τόδ' ἄμ[ε]νπῆδς ἄγαλμα·
σοὶ γὰρ ἔπευκλόμενος τοῦτ' ἐτέ[λ]εσσε γρόπῃον.

Παιδί του Δία, από τον Έκφαντο δέξου τούτο το αφεγάδιαστο χαρούδι· γιατί σε σένα ευχόταν όταν το ιστόριζε και το τέλιωσε.

Ο Έκφαντος, ζωγράφος ή γλύπτης ή και τα δυό, στήνει μπροστά στη θεά και σε μάς το «αφεγάδιαστο» έργο-του. Παραξενεύτηκαν πολλοί νεώτεροι μελετητές με την τόση αλαζονεία-του και προσπάθησαν με λογής-λογής ερμηνείες να τη βγάλουν από τη μέση· δέν θυμήθηκαν όμως πόσο βαθιά ο αυτοέπαινος τούτος είναι ριζωμένος μέσα στις αρχαϊκές ανάγκες — και μάλιστα σε ωρισμένη-τους φάση : η έκφραση *ἄμεμφές*, και με την αρνητική-της μορφή, αναγνωρίζει την *ανθρώπινη κριτική*, όπως οι περισσότερες του κεφαλαίου τούτου. Απ' αυτήν ξεκινάει μιά μεγάλη σειρά παραλλαγές, που οι δημιουργοί αγαπούσαν αργότερα να παίζουν επάνω στο θέμα *μωμεῖσθαι* — *μιμείσθαι* (από τους κλασσικούς κιόλας χρόνους), για ν' αμυνθούν ενάντια στους κριτικούς-τους,

εκείνους τους κακόγλωσσους, που φέγουν ό,τι δούσι
κι απόκει ας μὴν κατέχουσι την Ἄλφα σκιάς να πούσι...

Και το γύρισμα του τεχνίτη προς τη μεριά των ανθρώπων πάει όλο και δυναμώνοντας. Μιά «τρανή λαλιά ρητή» στο θεατή είναι τα λόγια, που έγραψε ο Ναξιώτης τεχνίτης Αλξήνωρ στο αγνό και καλό επιτύμβιο ανάγλυφο, που έκαμε κατά τα 480 π.Χ. για κάποιον Βοιωτό του Ορχομενού :

μγ Ἀλχρήνωρ ἐποίησεν ἡο Νάχσιος· ἄλλ' ἐσίδεσθε.

Ο Αλξήνωρ τό 'φτιασε ο Ναξιώτης· μα για κοιτάχτε-το !

Θα τολμούσε τάχα να τα πεί αυτά και έξω από τη Βοιωτία ; Όπως και νά 'ναι, είναι τα τελευταία που ακούστηκαν — τουλάχιστο στα πιο κεντρικά μέρη της καλλιτεχνικής ζωής· γιατί στην περιφέρεια ο αντίλαλός-τους ακούεται πολύν καιρό ακόμη ; στο βάθρο κάποιου επιτύμβιου μνημείου από τα γύρω της Ελασσώνας,

μερικά χρόνια μετά τα μέσα του 5ου αιώνα, μιά Θεσσαλή γράφει:

μδ Ἐππεδόμη ἀνέθηκε ἘΦΦηθίδαι μνᾱμ[α] θανόντι,
θα[υμ]αστὸν προσιδῆν καὶ [ᾱ]νώνυμον ὧι τ' ἐποίησε,

Η Εππεδόμη το αφιέρωσε μνήμα στον Ευηθίδα που πέθανε, να το
θωρείς και να το θαμάζεις...

όπου το διάδασμα και το νόημα των τελευταίων λέξεων δέν είναι
πέρα-πέρα σίγουρο, φανερό όμως είναι η ανάγκη να τονιστεί η
ομορφιά του μνημείου με το βέβαιο θαυμασμό του θεατή.

Και από άλλη λοιπόν πλευρά, από τη μεριά του δημιουργού
τα τεκμήρια αυτά επικυρώνουν τον εξανθρωπισμό, που όλο και
δυναμώνει, της εμφάνισης της τέχνης και του τρόπου της αποδο-
χής-της, την όλο και μεγαλύτερη αναγνώριση των ανθρώπινων
μέτρων και ανταποκρίνονται ωραία στα επιγράμματα του προη-
γούμενου κεφαλαίου. Τον κύκλο τον κλείνει, φωτίζοντας ζωηρά
την αλλαγή που έγινε, το ακόλουθο επίγραμμα:

με Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τάδε ἔργα τέλεσσαν,
Ἀργεῖοι, τέχνην εἰδότες ἐκ προτέρων.

Ο Ευτελίδας και ο Χρυσόθεμις τούτα τα έργα τα έκαμαν, οι Αρ-
γίτες, που έμαθαν την τέχνη απ' τους παλιότερους.

Ήταν γραμμένο στην Ολυμπία στη βάση των αγαλμάτων
δυό αθλητών, του Δαμαρέτου και του γιού-του Θεοπόμπου, που
έγιναν κατά το πρώτο τρίτο του 5ου αιώνα. Ένας νεώτερος είπε,
ότι με το δεύτερο στίχο οι δυό καλλιτέχνες θέλησαν να δώσουν
ιδιαίτερη αξία στο γεγονός, ότι αυτοί έμαθαν την τέχνη κοντά
στους δασκάλους-τους και να τονίσουν έτσι τη διαφορά-τους από
τους ασπούδαχτους κακοδουλευτές ή τους νεωτεριστές. Όταν όμως
θυμηθούμε, από τη μιά, πόσο οι έκφρασες των ύστερων αρχαϊκών
χρόνων επιμένουν στο δαιδάλεον, στο τεχνῆεν, στο τεχνικό δού-
λεμα των έργων (λε-λθ) κι από την άλλη θυμηθούμε, πως οι
παλιότεροι, στον καιρό των «μυθικών κρίσεων», όσο περισσότερο
ήθελαν να υψώσουν την τέχνη-τους, τόσο περισσότερο ετόνιζαν,
έμμεσα και άμεσα, πως την είχαν μάθει από τους θεούς (ιγ, ις-
κγ), μπορούμε να μὴν αιστανθούμε το καινούργιο ίσα-ίσα, «βέ-
δηλο» φρόνημα του καλλιτέχνη, που ξύπνησε η συνείδησή-του για

την ατομική-του αξία και που ο «μύθος» των παλιών τεχνιτών του φαίνεται σιγά-σιγά παραμύθι; Ο Σιμωνίδης τον ίδιο πάνω-κάτω καιρό, σ' ένα ποίημά-του για το Μελέαγρο, κατονομάζει των πληροφοριών-του την πηγή, που δέν είναι πιά η Μούσα: οὕτω γὰρ Ὅμηρος ἡδὲ Στασίχορος ἄεισε λαοῖς (32 D.)· έτσι και οι Ευτελίδας και Χρυσόθεμις, τους αρέσει να πούν καθαρά πως οι δάσκαλοι-τούς ήτανε άνθρωποι.

Μπορούμε να πούμε, ότι τέτοια τεκμήρια είναι σημάδια μιάς νοστροπίας ανάλογης με τη διϋστική (deismus): δέν αρνιούνται ποτέ οι ύστεροι τούτοι αρχαῖκοί τη θεϊκή πρώτη αρχή, μα σάμπως να μή χρειάζονται πιά τόσο πολύ το θαύμα, τη θεϊκή επέμβαση στην πορεία των γεγονότων του κόσμου.

7. ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΑΝΤΙΜΙΛΟΥΝ

Μόλις όμως βρεθούμε ανάμεσα στους ανθρώπους, κάθε λόγος έχει και αντίλογο: αἶ κ' εἴπηις, τὰ θέλῃς, καὶ κεν ἀκούσαις τὰ κεν οὐ θέλοις, λέει κι ο Αλκαίος. Σε μερικά τεκμήρια του προηγούμενου κεφαλαίου τον είδαμε κιόλας τον αντίλογο να προδίνει την ύπαρξή-του, έστω και έμμεσα, δηλαδή με το να παρασταίνεται σαν ανύπαρχτος ή να αποκρούεται. Αλλά ακούστηκε και πολύ πιό ρητός. Ερχόταν όχι μόνο από τους κύκλους των αντιτέχνων (για να μεταχειριστούμε την πλατωνική λέξη): πολύ συχνά τον είπαν και οι ποιητές και οι φιλόσοφοι: όλα σχεδόν τα αυθόρμητα εκείνα αισθήματα, που εκφράζονται στις επιγραφές των έργων της τέχνης, έδιναν εύκολα χέρι για κριτική με την παλιά και απλή σιγουριά-τους — παλαιϊκή και απλοϊκή, θα έλεγαν τώρα οι επικριτές, ἀρχαίως καὶ λίαν ἀπλῶς, ο Αριστοτέλης.

Μιά από τις πιό βαθιά ριζωμένες ανάγκες της αρχαϊκής καρδιάς ήταν να εξασφαλιστεί σ' όλες τις μέλλουσες γενιές η μνήμη εκείνου που αφιέρωσε κάτι στους θεούς και εκείνου που πέθανε. Και ο πόθος αυτός έπαιρνε εντελώς αδιάστα τη μορφή του βέβαιου πράγματος. Μιά, χαμένη σήμερα, έσχατα στην Κρίσσα, του τέλους του 7ου ή του πρώιμου 6ου αιώνα, είχε το επίγραμμα:

μς τάσδε γ' Ἀθαναίαι δραφεὸς Φα[Φά]ριτος ἔθηκε
 Ἡέρα τε, ἥος καὶ κέ[ν]ος ἔχοι κλέφος ἄπθιτον αἶφεϊ.

Τούτες τις εσχάρες στην Αθηνά ο Φαθάριστος τις αφιέρωσε και στην Ήρα, για να είναι πάντα και κεινού το ξάκουσμα άσωστο.

Συλλογιζόντουσαν βέβαια καμμιά φορά, ότι το μνημείο, το υλικό βάθρο της μνήμης, μπορούσε να κιντυνέψει, και τούτο τους αναστάτωνε. Σ' ένα ροδιακό επιτύμβιο επίγραμμα, των αρχών του βου αιώνα, διαβάζουμε :

μζ *σᾶμα τόζ' Ἰδαμενεὺς ποίησα, ἥινα κλέος εἴῃ·
Ζεὺ(δ) δέ νιν ὅστις πημαῖνοι λειόλη θείῃ.*

Το μνήμα τούτο ο Ιδομενεύς το έφτιασε για να είναι ένα ξάκουσμα· μα ο Ζεύς όποιοι το χαλάσει άμποτε να τον αφανίσει ολότελα.

Πόσες φορές, σ' αυτά ίσα-ίσα τα χρόνια των κοινωνικών και πολιτικών αγώνων, τα αντίπαλα γένη και οι τάξεις δέν αναποδογύρισαν τους τάφους και δέν εξέθρυναν ύπέρ τούς ὅρους τα κουφάρια των εχτρών-τους· τέτοιο ενδεχόμενο θέλει να προλάβει η κατάρρα του δεύτερου στίχου.

Μ' όλο τούτο, η ψυχική-τους ανάγκη ήταν τόσο δυνατή, ώστε ξεχνούσαν τα καιρικά περιστατικά, όταν έγγραφαν τους στίχους των μνημείων. Τη σταθερότητα, το ακλόνητο της επιτύμβιας στήλης είχε διαλέξει ο Όμηρος για να παραστήσει τα άλογα του Αχιλλέα, που τα κάρφωσε στον τόπο ο πόνος-τους για το θάνατο του Πατρόκλου με τους συγκλονιστικούς εκείνους στίχους (Ρ 432ε.):

*τῷ δ' οὔτ' ἄψ ἐπὶ νῆας ἐπὶ πλατὺν Ἑλλήσποντον
ἠθέλετ' ἰέναι οὔτ' ἐς πόλεμον μετ' Ἀχαιοὺς,
ἀλλ' ὥς τε στήλη μένει ἔμπεδον, ἥ τ' ἐπὶ τύμβῳ
ἄνερ' ἑστήκει τεθνηὸς ἢ γυναικός,
ὥς μένον ἀσφαλέως περικαλλέα δίφρον ἔχοντες,
οὔδ' ἐνισκίμπαντε καρῆατα δάκρυα δέ σφι...*

Την ιδέα αυτή για τη στήλη την ξαναβρίσκομε, δυναμωμένη όμως πολύ, σ' ένα ερετριακό επιτύμβιο επίγραμμα κατά το τρίτο τέταρτο του βου αιώνα :

μη *χαίρετε τοὶ παριόντες, ἐγὼ δὲ θανὸν κατάκειμαι·
δεῦρο δ' ἰὸν ἀνάνειμαι, ἀνὲρ τίς τῆδε τέθαιπται·
ξένος ἅπ' Αἰγῖνες, Μνεσίθεος δ' ὄνυμα·*

καί μοι μνῆμ' ἐπέθηκε φίλε μέτερ Τιμαρέτε
τύμ(β)οι ἐπ' ἀκροτάτοι στέλεν ἀκάματον,
^ἡάτις ἐρεῖ παριῶσι διαμ(π)ερὲς ἅματα πάντα
Τιμαρέτε μ' ἔσστεσε φίλοι ἐπὶ παιδὶ θανόντι.

Γεια χαρά-σας όσοι διαβαίνετε, μα εγώ πέθανα και κείτομαι στο χώμα· μα έλα κοντά και διάβασε ποιός είναι εδώ θαμμένος· ξένος, από την Αίγινα, Μνησίθεος τ' όνομά-μου· και μνήμα από πάνω-μου έβαλε η ακριβή-μου μάνα, η Τιμαρέτη, κατάκορφα στον τύμβο μιά στήλη ακατάλυτη, που θα λέει στους διαβάτες όλα τα χρόνια πέρα-πέρα: η Τιμαρέτη μ' έστησε επάνω στον ακριβό-της γιό σαν πέθανε.

Πόσο μεγάλο είναι το δυνάμωμα φαίνεται, άν σκεφτούμε, ότι το ἀκάματος στον Όμηρο είναι επίθετο της φωτιάς και το συγγενικό ἀκάμας του ποταμού, του ήλιου, αργότερα και του χρόνου, του ανέμου κλπ. Στην Αττική ἀκάμαντες είναι οι ήρωες, αυτοί που και πεθαμένοι κρατούν τη δύναμή-τους αντίθετα με τους κοινούς νεκρούς, τους καμόντας. Στην τελευταία τούτη λέξη σκόπιμη και απότομη αντίθεση αποτελεί η ἀκάματος στήλη, που στέκεται επάνω από τον αδύναμο νεκρό. Και, σαν να υπήρχε φόβος να μὴν εχτιμηθεῖ αρκετά η λέξη, ο προτελευταίος στίχος επεξηγεί: διαμπερές ἅματα πάντα.

Αλλά τα «υπερβολικά» αυτά λόγια φαίνονται σχεδόν αθώα, όταν συγκριθούν μ' εκείνα που έγραψε στο πρώτο μισό του βου αιώνα ο Κλεόβουλος, ένας από τους επτά σοφούς και τύραννος της Αίνδου, στο περίφημο επιτύμβιο επίγραμμα-του για κάποιον Μίδα. Μιλάει η επιτύμβια σειρήνα ή σφίγγα:

μθ χαλκή παρθένος εἰμί, Μίδεω δ' ἐπὶ σήματι κεῖμαι:
ἔστ' ἂν ὕδωρ τε νάηι καὶ δένδρεα μακρὰ τετλήλη,
ἥελιος δ' ἀνιὼν λάμπηι λαμπρὰ τε σελήνη
καὶ ποταμοὶ γε ῥέωσιν, ἀνακλύζηι δὲ θάλασσα,
αὐτοῦ τῆιδε μένουσα πολυκλαύτωι ἐπὶ τύμβωι
ἀγγελέω παριοῦσι, Μίδας ὅτι τῆιδε τέθαιπται.

Ότι το είδος τούτο των επιτυμβίων επιγραμμάτων, που πυρήνας-τους είναι ο ποιητικός «τόπος» για την αιωνιότητα του επιτάφιου μνημείου, ήταν πολύ δημοτικό στην ώριμη αρχαϊκή εποχή (στο δεύτερο και τρίτο τέταρτο του βου αιώνα), το εγγυάται το

ερετριακό επίγραμμα και μερικά ακόμη ανάλογα. Από χρονολογική άποψη δέν είναι βέβαιη η σχέση του ερετριακού με το επίγραμμα του Κλεοδούλου, ίσως εκείνο είναι νεώτερο από τούτο. Αλλά λογικά, το επίγραμμα του Κλεοδούλου ολόκληρο είναι ξεδίπλωμα των δυό προτελευταίων στίχων του ερετριακού, ξεδίπλωμα όμως που, για έναν άνθρωπο έξω από τους χρόνους εκείνους, φτάνει ως την τερατωδία.

Έτσι τουλάχιστο το αιστάνθηκε, δέν ξέρομε ακριβώς πότε, ο Σιμωνίδης· και απάντησε στον ποιητή-του θυμωμένος (48 D.) :

ν τίς κεν αἰνήσειε νόῳ πίσυρος Αἰνδου ναέταν Κλεόβουλον
 ἀεναίους ποταμοῖς ἄνθεσ' ἑταίρινοῖς
 ἀελίου τε φλογὶ χρυσέας τε σελάνας
 καὶ θαλασσαίαισι δίναισ' ἀντία θέντα μένος στάλας ;
 ἅπαντα γάρ ἐστι θεῶν ἥσσω λίθον δὲ
 καὶ βρότεοι παλάμαι θραύοντι μωροῦ φωτὸς ἅδε βουλά.

Ποιός που θαρρεύεται στο νού μπορεί να παινέσει της Αἰνδου τον κάτοικο τον Κλεόβουλο, που στα αστέρευστα ποτάμια και στα λουλούδια τ' ανοιξιάτικα και στου ήλιου τη φλόγα και της χρυσής σελήνης και στης θάλασσας την ταραχή έβαλε αγνάντια τη δύναμη της στήλης ; γιατί όλα είναι πιο αδύνατα απ' τους θεούς· την πέτρα όμως και ανθρώπινες παλάμες τη σπάζουν. Άμυαλου ανθρώπου τούτη η γνώμη.

Η επίθεση αυτή του Σιμωνίδη ειδικό αντικείμενο έχει τον Κλεόβουλο· στην πραγματικότητα όμως αντικείμενό-της είναι ολόκληρη εκείνη η αρράγιστη αρχαϊκή κοσμοθεωρία, που επέτρεπε στους ανθρώπους (σε μερικούς τουλάχιστο) να χαίρονται ξένοιαστοι για τα όμορφα μνημεία, στους τεχνίτες να καμαρώνουν για την αξία-τους και στους ποιητές να διατυπώνουν το καμάρι αυτό τόσο σίγουρο. Και αυτό μεν είναι το αρνητικό περιεχόμενο της επίκρισης του Σιμωνίδη· μα δέν είναι λιγώτερο ενδιαφέρον το θετικό : πόσο καινούργιο πράγμα είναι το κατέδασμα των έργων εκείνων μέσα σε ολότελα ανθρώπινους όρους και πόσο απότομη η ορμήνια, πως και χέρι ανθρώπου ακόμη μπορούσε να τα χαλάσει. Πιο μνημείο οι καινούργιες γενιές, εκείνες που βάσταξαν τη μπόρα των Μηδικών, επίστευαν αθάνατο, το είπε ο Σιμωνίδης

πάλι, με τους στίχους που έγραψε για τους νεκρούς των Θερμο-
πυλών (5 D.) :

τῶν ἐν Θερμοπύλαισι θανόντων
εὐκλεῆς μὲν ἂ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότιμος,
βωμὸς δ' ὁ τάφος,
πρὸ γόων δὲ μνᾶσις, ὁ δ' οἴκτος ἔπαινος·
ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον
εὐρὺς οὐθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμανρώσει χρόνος
ἀνδρῶν ἀγαθῶν...

Αυτῶν που πέθαναν στις Θερμοπύλες δοξασμένο το τυχερό, όμορφη
η μοίρα, βωμός ο τάφος· αντί για θρήνους η θύμηση, κ' η συμπό-
νια παίνεμα· σάβανο τέτοιο ούτε η μούχλα ούτε ο παντοκαταλύτης
χρόνος θ' αφανίσει των αντρεωμένων...

Η απάντηση του Σιμωνίδη στον Κλεόβουλο είναι ίσως και ένα
από τα πρώτα σημάδια κάποιας απόστασης, που δημιουργείται
τώρα ανάμεσα στους ποιητές και στους τεχνίτες (που κι αν υπήρχε
παλιότερα, δέν ήταν τόσο δυνατή για να εκφραστεί). Γιατι έχει
αρκετή πιθανότητα η υπόθεση ενός σημερινού, ότι στη συνέχεια
των στίχων-του εκείνων ο Σιμωνίδης έλεγε, πως μονάχα το ποίημα
μπορεί να εξασφαλίσει στον υμνούμενο την αθανασία· είναι η αγα-
πημένη ιδέα του Πινδάρου, που για το θέμα αυτό μεταχειρίστηκε
κιόλας εικόνα από τον κόσμο των εικαστικών τεχνών, για να στή-
σει όμως ψηλότερα τη λαμπρότητα των στίχων-του : το τραγούδι-
του για τον Αιγινήτη Καλλικλή το ονομάζει

να στάλαν Παρίου λίθου λευκοτέραν (Νεμ. 4, 81).

Πραγματικά, οι ποιητές των ύστερων αρχαϊκών χρόνων είχαν
αρχίσει να μιλούν συχνά για τα έργα της τέχνης σαν έργα
τέχνης και αυτοί σαν θεατές-τους (είδαμε μερικά παραδεί-
γματα από τον Πίνδαρο και το Βακχυλίδη στο 5ο κεφάλαιο, και
υπάρχουν πολύ περισσότερα). Τους αρέσει μάλιστα να πλουτίζουν
το ύφος-τους με τεχνικές έκφρασες· ο Σιμωνίδης π. χ. αρχίζει το
σχόλιό-του στο Σκόπια (4 D.) :

Ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι
χαλεπὸν χερσίν τε καὶ ποσὶ καὶ νόωι
τετράγωνον, ἄνευ ψόγου τετυγμένον,

όπου οι λέξεις του τελευταίου στίχου είναι τεχνικοί όροι, και το *ἄνευ νόγου* μας πάει αμέσως στα ζωηρά ξεσυνερίσματα του προηγούμενου κεφαλαίου.

Παράλληλα όμως πληθαίνουν τα σημάδια για την κατώτερη αξία που δίνουν στα έργα της τέχνης και στους δημιουργούς-τους. Είναι γνωστοί οι στίχοι που έγραψε ο Ιππώναξ (στο τρίτο τέταρτο του 6ου αιώνα) ενάντια στο «ζωγράφο» Μιμνή και προπάντων το άγριο μάλωμά-του με τον Ἀθηγι και το Βούπαλο, τους Χιώτες γλύπτες που συναντήσαμε στο 4ο κεφάλαιο (ιη). Απ' όσα τους ελάλησε (πολύ λίγα έχουν σωθεί) μας ενδιαφέρει εδώ η ακόλουθη έκφραση (10 Bergk II) :

νβ ἀνδριάντα τὸν λίθινον ἔφη Ἰππῶναξ Βούπαλον ἀγαματοποιόν,
δηλαδή δλάκα, όπως καταλάβαιναν την παρομοίωση οι αρχαίοι.
Αλλά και του Πινδάρου οι στίχοι (Νεμ. 5, 1ε.) :

γγ οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ',
ὥστ' ἑλινύσοντα ἐργά-
ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος
ἐσταότα...

Δέν είμαι ανδριαντοποιός για να δουλεύω αγάλματα που θα σκνεύουν
στέκοντας στην ίδια πάντα βάση...

δείχνουν πόσο ανώτερο θεωρεί το τραγούδι-του, που μιλάει σε τό-
σους ανθρώπους και τόπους, από τα ακαμάτικα αγάλματα, που δέν
ξεκολλούν από το βάθρο-τους.

Θα τολμήσω μάλιστα να υποδείξω, ότι και κάποια άλλα περι-
φημα λόγια του Σιμωνίδη δέν πρέπει να τα εξετάζουμε έξω από το
πνεύμα τούτο των ύστερων αρχαϊκών χρόνων. Πρόκειται για το
πασίγνωστο *ut pictura poësis*, απ' όπου ξεκινούν οι θεωρητικές
αναζητήσεις του «Λαοκόοντος» του Lessing :

νδ Πλὴν ὁ Σιμωνίδης—λέγει ο Πλούταρχος—τὴν μὲν ζωγρα-
φίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν
λαλοῦσαν (Πότ. Ἀθην. κατὰ πόλ. ἢ κατὰ σοφ. ἐνδοξ. 346f)· και
αλλοῦ : ...καὶ μὴ μόνον ἐκείνο τὸ θρυλούμενον ἀκηκοὺς ἔστω,
ζωγραφίαν μὲν εἶναι φθεγγομένην τὴν ποίησιν, ποίησιν δὲ σιγῶ-
σαν τὴν ζωγραφίαν (Πῶς δεῖ ποιημ. ἀκούειν 17f).

Το κακό είναι που δέν ξέρομε ούτε ποιά ήταν ακριβώς τα λόγια-του ούτε από ποιά αφορμή ή σε ποιά αλληλουχία τα είπε. Δυό πράγματα μπορούμε να τα θεωρήσομε βέβαια: 1) ότι δέν έχουν μεγάλη σημασία για το νόημα του αρχαϊκού λόγου η ερμηνεία και η εφαρμογή που του κάνουν ο Οράτιος (Ars poet. 361ε.) και ο Πλούταρχος· και 2) ότι το πρόβλημα, που απασχόλησε τον Lessing και τον έκαμε να προσέξει τα λόγια αυτά του «Έλληνα Βολταίρου» (δηλαδή το ποιά είναι τα σύνορα της ζωγραφικής και της ποίησης, πώς επενεργούν τα δυό αυτά είδη της τέχνης και ποιά τα εκφραστικά-τους μέσα), είναι απιθανώτατο πως μπορούσε να παρουσιαστεί έτσι απομονωμένο στο νού ενός Έλληνα των αρχαϊκών και των κλασσικών ακόμη χρόνων. Αν όμως συνδυάσομε τα λόγια αυτά του Σιμωνίδη με τ' άλλα τεκμήρια, που είδαμε τώρα δα στο κεφάλαιο τούτο, και με το πνεύμα, που αυτά φανερώνουν, έρχεται φυσική η υποψία, ότι και ο Σιμωνίδης, που, όπως κ' οι άλλοι σύγχρονοί-του ποιητές, παρακολουθεί με ενδιαφέρον το φαινόμενο της τέχνης, θέλησε με τα λόγια εκείνα να τονίσει πόσο ανώτερο θεωρεί κι αυτός το ποίημα από τη βουδή ζωγραφιά — ενώ αλλιώς (ίσως στα μέσα και στο αποτέλεσμα;) δέν έχει τίποτα να ζηλέψει από τη ζωγραφική η ποίηση.

Το σπουδαιότερο πόρισμα που βγαίνει απ' όλα τα παραπάνω είναι η αναμφισβήτητη εντύπωση, ότι στα ύστερα αρχαϊκά χρόνια τα έργα της τέχνης και οι δημιουργοί-τους έχουν γίνει για τη συνείδηση, που αρχίζει να ξυπνά, ζήτημα πύλινον (έστω κι αν το συναίσθημα και το υποσυνείδητο καταφεύγουν πάντα στην αγκάλη της «μυθικής ζωής»)· αλλά αυτό ύστερα απ' όσα είδαμε στα κεφάλαια 5 και 6 δέν μας παραξενεύει πιά.

8. ΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ

Έως τώρα τη συνείδηση αυτή την είδαμε να μιλά με το στόμα των ποιητών, ανθρώπων δηλαδή που η ιδιοφυΐα-τους είναι να μεταμορφώνουν τα ψυχικοπνευματικά γεγονότα σε άμεσο ζήσιμο. Την ελαφρή ανησυχία-μας από το γεγονός αυτό (για το αν δηλ. ξύπνησε πραγματικά η συνείδηση) την καθησυχάζει το ότι emίλησαν και οι φιλόσοφοι, οι άνθρωποι δηλαδή που έργο-τους είναι να παρουσιά-

σουν τη συνείδηση σαν άδολη σκέψη (τούτο, φυσικά, μόνο με πολλούς περιορισμούς ισχύει για τους αρχαϊκούς φιλοσόφους). Ποιοί μίλησαν πρώτοι, οι ποιητές ή οι φιλόσοφοι, δέν μπορούμε να το εξακριβώσουμε· εμείς σήμερα τους βλέπομε να προβάλλουν με την κριτική-τους τον ίδιον επάνω-κάτω καιρό.

Η σοφία, που όχι μόνο την αξίωναν για τον εαυτό-τους οι αρχαϊκοί καλλιτέχνες, παρά όλος ο κόσμος την έδλεπε και τους την αναγνώριζε, είναι φυσικό ότι προκάλεσε την κριτική των ανθρώπων ίσα-ίσα, που στα χρόνια τούτα με το στοχασμό-τους έκαμαν να πλουτιστεί το σημασιολογικό περιεχόμενο της λέξης και σιγά-σιγά ν' αλλάξει. Ένα αρχαίο σχόλιο της Ιλιάδας στους στίχους Ο 411-12 (τέκτονος εν παλάμησι δαήμονος, ὅς ῥά τε πάσης εὖ εἰδήμι σοφίης ὑποθημοσύνησιν Ἀθήνης) μας πληροφορεῖ ότι :

νε Πυθαγόρας τούτο μεμνόμενος σοφὸν μὲν μόνον τὸ θεῖον εἶπεν ὀνομάζεσθαι.

Εἶναι πάντα επικίντυνὸ να σφίγγομε πολύ τα αποσπάσματα των αρχαϊκῶν φιλοσόφων και να θέλομε να εξαντλήσουμε ολόκληρο το νόημά-τους. Στην περίπτωση τούτη μάλιστα η παράδοση της γνώμης του Πυθαγόρα είναι αμφίβολη. Εἶναι ὅμως γεγονός, ὅτι στα χρόνια τούτα συχνά φιλόσοφοι και ποιητές κατονομάζουν ή και επικρίνουν παλιότερούς-τους. Και το γενικό τουλάχιστο νόημα των λόγων του «Πυθαγόρα» είναι φανερό: σαν άνθρωπος που συλλογίζεται βλέπει πως δέν μπορεί να ταυτιστεί η ανθρώπινη εξυπνάδα και ικανότητα, και η συνέπειά-τους, η ανθρώπινη επιτυχία, με τις αντίστοιχες αρετές των θεῶν.

Δυὸ αποσπάσματα του Ξενοφάνους εἶναι πιὸ αποκαλυπτικά (Diels⁵ 21 B 15]16 = I 132ε.):

*ν5¹ ἄλλ' εἰ χεῖρας ἔχον βόες <ἵπποι τ'> ἢ ἔ λείοντες
ἢ γράφαι χεῖρεσσι καὶ ἔργα τελεῖν ἄπερ ἄνδρες,
ἵπποι μὲν θ' ἵπποισι βόες δέ τε βουσὶν ὁμοίας
καὶ <κε> θεῶν ιδέας ἔγραφον καὶ σώματ' ἐποίουν
τοιαῦθ' οἷόν περ καὶ τοὶ δέμας εἶχον <ἐκαστος>.*

*ν5² Αἰθίοπες τε <θεοὺς σφετέρους> σιμοὺς μέλανάς τε
Θρηϊκὲς τε γλαυκοὺς καὶ πυρροὺς <φασι πέλεσθαι>.*

Μα ἂν εἶχαν χέρια τα βόδια και τ' ἄλογα και τα λιοντάρια ἢ μπορούσαν να ζωγραφίσουν με τὰ χέρια-τους και να κάμουν ἔργα ὅπως οἱ ἄνθρωποι, τ' ἄλογα βέβαια με ἄλογα και τα βόδια με βόδια ὅμοια θα ζωγράφιζαν την εἰδὴ των θεῶν και θα ἐφτιαναν τα σώματά-τους τέτοια ὅ,τι λογῆς σκαρί κι αὐτὰ εἶχαν το καθένα.

Και οἱ Αἰθίοπες λένε πως οἱ θεοί-τους εἶναι πλακουτσομύτες και μαύροι, κ' οἱ Θράκες γαλανομάτηδες και κοκκινομάλληδες.

Για το δεύτερο απόσπασμα χρήσιμη εἶναι και η παράφραση του Κλήμεντος: τὰς μορφὰς αὐτῶν (δηλ. των θεῶν) ὁμοίαις ἑαυτοῖς ἕκαστοι διαζωγραφοῦσιν, ὥς φησιν ὁ Ξενοφάνης: Αἰθιοπὲς τε μέλανας σιμούς τε Θραϊκὲς τε πυρροὺς καὶ γλανκοὺς.

Με τους στίχους του Ξενοφάνη εἰπώθηκε τέλος το ἕως τότε ἀνάκουστο. Στους στίχους των ποιητῶν και στα λόγια των τεχνιτῶν, που εἶδαμε πρωτύτερα, η βαθμιαία απομάκρυνση του καλλιτεχνικοῦ φαινομένου ἀπὸ το «μῦθο» και η εἰσοδός-του μέσα στους ἀνθρώπινους ὁρους φανεωνότανε ἑμμεσα μόνο ἢ σαν συμπέρασμα ἀπὸ ἐκφρασες μερικές, σχετικές με τη μιὰ ἢ την ἄλλη πλευρά-του. Μα τώρα ο Ξενοφάνης κοιτάζει το καθολικὸ φαινόμενο στη βάση-του και φαίνεται πως ἀρνιέται την ευθύνη της θεϊκῆς συμμετοχῆς μέσα στα ἔργα των καλλιτεχνῶν — ἀλλιῶς, πῶς θα μπορούσαν τα ἔργα αὐτὰ να εἶναι τόσο σχετικῆς πέρασης, ὥστε και τα ζῶα ἀκόμη, ἂν εἶχαν χέρια, να παρασταίνουν τους θεοὺς «κατ' εἰκόνα»-τους; με το τελευταῖο τοῦτο μέλος της σύγκρισης η τόλμη της σκέψης ξεπερνάει κάθε ὥς τότε γνωστὸ σύνορο. Τί ἔβαζε ο Ξενοφάνης στη θέση της θεϊκῆς συνέργειας ἢ πόσο την περιόριζε, δέν μπορούμε να ξέρομε. Ἴσως και σ' αὐτὸ το ζήτημα η ιδέα-του δέν ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη που εἶχε για ολόκληρο τον ἀνθρώπινο πολιτισμὸ (21 B 18 = I 133):

οὔ τοι ἀπ' ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖσ' ὑπέδειξαν,
ἀλλὰ χρόνῳ ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον.

Με ἄκρα συγκίνηση διαπιστώνομε, ὅτι για τα ἔργα της τέχνης ἐμίλησε και ο Ηράκλειτος (22 B 5 = I 151):

νξ καθαίρονται δ' ἄλλοι αἵματι μαινόμενοι οἷον εἴ τις εἰς πηλὸν ἐμβὰς πηλῶι ἀπονίζοιτο· μαίνεσθαι δ' ἂν δοκοίη, εἴ τις αὐτὸν ἀνθρώπων ἐπιφράσαιτο οὔτω ποιέοντα. καὶ τοῖς ἀγάλμασι δὲ του-

τέοισιν εὖχονται, ὁκοῖον εἴ τις δόμοισι λεσχηνεύοιτο, οὐ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ' ἥρωας οὔτινές εἰσι.

Αλλά η συγκίνηση γυρίζει στην ταραχή μόλις θελήσουμε να συλλάβουμε την έχταση και το βάθος του λόγου-του. Για το ειδικό πρόβλημα, που μας ενδιαφέρει εδώ, θα γράφει τουλάχιστο, νομίζω, ότι ο Ηράκλειτος δέν πιστεύει πως στα έργα της τέχνης, έργα ἀνθρώπινα, υπάρχει τίποτε από την αληθινή ουσία του θεού (ὅπως πιστεύουν οι «πολλοί») — ας προσέξουμε την εικόνα που διαλέγει: «και στ' αγάλματα τούτα προσεύχονται, ὅπως ἂν ἐπιανε κα- νένας κουδέντα με χίτριά, μήν ξέροντας καθόλου τί εἶναι οι θεοί οὔτε οι ἥρωες». Ἄν οι ἐπίμονες προσπάθειες, που γίνονται τελευταία, να κερδηθούν καινούργια τεκμήρια για τη σκέψη του Ηρακλείτου και να συνταιριαστούν μαζί με τα γνωστά σ' ένα πιθανό σύνολο, μας πληροφορήσουν, ἔμμεσα ἔστω, και για το πώς εἶδε ο μοναδικός εκείνος την τέχνη, τούτο θα εἶναι ανεχτίμητο ἀπόχτημα.

Σε πολύ σταθερώτερο ἔδαφος πατούμε με τον Εμπεδοκλή, το γοητευτικό φιλόσοφο της γενιάς του αυστηροῦ ρυθμοῦ, που μας βγάζει κιόλας ἀπό τους ἀρχαῖκούς χρόνους και μας πάει κοντά στους κλασσικούς. Ὅπως οι λυρικοί που εἶδαμε στο 7ο κεφάλαιο, συχνά και ο Εμπεδοκλής μεταχειρίζεται τεχνικούς ὁρους και μιλά για την τέχνη και για τους τεχνίτες. Οι ἐκφραστές-του αὐτές εἶναι βέβαια περισσότερο «μέσα του ὕφους»-του, εἰκόνες, ὄχι σκέψες εἰδικές για το φαινόμενο της τέχνης· ἀλλά κ' ἔτσι εἶπε ο Εμπεδοκλής τί ἐπίστευε. Θ' αναφέρομε ἕνα μόνο χαρακτηριστικό κομμάτι (31 B 23 = I 321):

νη ὥς δ' ὁπότεν γραφῆες ἀναθήματα ποικίλλωσιν
ἀνέρες, ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε...

Κι' ὅπως ὅταν ζωγράφοι ιστορίζουν πολύχρωμα ἀφιερώματα, ἄνθρωποι που για την τέχνη τους ἔχει καλὰ δασκαλέψει η φρονιμάδα-τους...

Εδώ, στην ἀπουσία κάθε «μυθικής» σκέψης ἀντιστοιχεί η ἀπουσία των γνωστών-μας «μυθικών» ὁρων: της σοφίας τη θέση την ἐπῆρε η *μήτις*, τους τεχνίτες, που εἶχαν μάθει την τέχνη-τους ἀπὸ τους θεοὺς, τους αντικατάστησαν ζωγράφοι, που δάσκαλός-τους ἦταν η δική-τους ἐξυπνάδα.

Με τον Εμπεδοκλή θα κλείσουμε την επισκόπηση της υστερο-αρχαϊκής συνείδησης τοποθετημένης μπροστά στο φαινόμενο της τέχνης. Ο εξανθρωπισμός των ιδεών για την τέχνη είναι γεγονός τελειωμένο πιά : επήγε παράλληλα με το δρόμο που είχαν πάρει στα χρόνια εκείνα η ίδια η τέχνη και τα συναισθήματα που την παρακολουθούσαν. Τώρα μόνο, ύστερα από τη συναισθηματική και ιδεολογική ζύμωση των τελευταίων αρχαϊκών χρόνων, παρουσιάστηκε η τέχνη σαν ένα ανθρώπινο γεγονός γεμάτο ανεπάρκειες και απορίες· τώρα μόνο είναι έτοιμο το έδαφος για να προβάλουν οι τολμηρές ερμηνείες του Δημοκρίτου και οι θεωρητικές αναζητήσεις του Σωκράτη και του Πλάτωνα για τα προβλήματα της ομορφιάς και της τέχνης.

9. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

Λίγα μόνο ακόμη τεκμήρια θα εξετάσουμε, νεώτερα, για να ιδούμε καλύτερα τη νέα στάση των ανθρώπων μέσα στη ζωή, εκείνη που χαρακτηρίζει τους μεταρχαϊκούς και τους κλασσικούς χρόνους.

Οι καλλιτέχνες έχουν πάψει πιά να υπογράφουν με τους χαρούμενους εκείνους και γεμάτους αυτοπεποίθηση στίχους, που γνωρίσαμε πρωτότερα. Υπογράφουν τώρα πεζά : *Πυθαγόρας Σάμιος έποίησε*. Πότε-πότε τους αρέσει ακόμη να πλέξουν με την υπογραφή-τους ένα στίχο, που όμως δέν λέει άλλο παρά τ' όνομά-τους, τον πατέρα-τους και τον τόπο-τους : κάτω από τα πόδια του Διός της Ολυμπίας ο εξαγνισμένος από το θέαμά-του προσκυνητής εδιάβαζε μόνο : *Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖος μ' έποίησε*.

Καμμιά φορά ωστόσο βρισκόταν ακόμη κανένας καλλιτέχνης, νησιώτης βέβαια, εραστής των λόγων, που πώς μπορούσε να ικανοποιηθεί μ' ένα όνομα γυμνό ; πώς να ξεχάσει τί όμορφο στολίδι ήταν άλλοτε στις λέξεις τα επίθετα ; ν' απιστήσει στη φύση-του, ήταν ανώτερο από τη δύναμή-του — να προσέξει όμως να μή γίνει γελοίος στους νέους, αυτό ναί ! μπορούσε να το κάμει. Σε μιá βάση λοιπόν (ερμαϊκής στήλης ;) από τον Πειραιά, κατά τα μέσα του 5ου αιώνα ή και λίγο αργότερα, διαδάζομε :

νθ Πύθων Ἑρμῇ ἄγαλμα Ἑρμοστράτο Ἀβδηρίτης
 ἔστησεν πολλὰς θησάμενος πόληας.
 Εὐφρων ἐξεποίησ' οὐκ ἄδαῆς Πάριος.

Ο Πύθων στον Ερμή χαρούδι το ἔστησε, ο γιός του Ερμοστράτου ο Αβδηρίτης, που πολλές τα μάτια-του είδαν πολίτειες. Ο Εὐφρων τό 'φτιασε, που ακάτεχος δέν είναι, ο Παριανός.

Δέν έχει τόση σημασία το ποιός εβρήκε τη διατύπωση του τελευταίου στίχου, ο ίδιος ο Παριανός, ο όχι πολύ διαφορετικός Αβδηρίτης ή κανένας «πιό μυαλωμένος» Αθηναίος στιχουργός («ώστε ασυγχρόνιστοι δέν είμεθα θαρρώ», μπορεί να είπτε στο τέλος ο ένας του άλλου). Σημασία έχει το ότι οι λέξεις οὐκ ἄδαῆς θυμίζουν πολύ το εὖ δεδαώς του Εμπεδοκλέους, που είδαμε· και ακόμη περισσότερη σημασία το γεγονός, ότι το παίνεμα του τεχνίτη μόνο με το σχήμα της «λιτότητας» ετόλμησε να εκφραστεί. Τα κλασσικά χρόνια επιβάλανε τη μορφή της μετριοφροσύνης και στον, περισσότερο ασυλλόγιστο, νησιώτη.

Με την ίδια «λιτότητα», με έκφρασες γεμάτες ταπεινοσύνη, υποδηλώνει κατά τα 45ῷ π. Χ. μιά ιέρεια της Δήμητρος την υλική αξία του αφιερώματός-της, δυό χρυσών στεφάνων :

ξ [᾽Α]ρρήτο τελετῆς πρόπολος σῆς, πότνια Διοῖ,
 και θυγατρὸς προθύρο κόσμον ἄγαλμα τόδε
 ἔστησεν στεφάνω Λυσιστράτῃ· οὐδὲ παρόντων
 φείδεται, ἀλλὰ θεοῖς ἄφθονος ἐς δύναμιν.

Εκείνη που της ανείπωτης ιερουργίας είναι δουλεύτρα, της δική-σου, Δέσποινα Διῷ, και της θυγατέρας-σου, η Λυσιστράτη, το χαρούδι τούτο στόλισμα του προθύρου το ἔστησε, δυό στεφάνια· και δέν λυπάται τα βρισκόμενα, παρά για τους θεούς είναι απλόχερη κατά τη δύναμή-της.

Δέν λυπάται, λείει η Λυσιστράτη, το έχει-της, παρά, όσο της επιτρέπουν τα δυνάματά-της, δέν τσιγκουνεύεται στους θεούς — πόσο αλλιώςτικα φωνάζουν τα επιγράμματα α-β.

Η λιτότητα και η μετριοφροσύνη, που βλέπομε στα τεκμήρια αυτά, θα ήταν αδύνατο να υπάρξουν, άν δέν είχε προηγηθεί ο εξανθρωπισμός των ύστερων αρχαϊκών, που τον διαπιστώσαμε από πολλές πλευρές διαδοχικά στα προηγούμενα κεφάλαια (5 - 8)· στο

«μυθικό» έδαφος των πρώιμων και ώριμων αρχαϊκών χρόνων δέν μπορούσαν νά βλαστήσουν. Δείχνουν όμως κιόλας τα νέα τούτα τεκμήρια (μαζί με άλλα γεγονότα), ότι θα γελιόταν πολύ όποιος ήθελε φανταστεί, πως η εξέλιξη θα προχωρούσε από τη φάση του υστεροαρχαϊκού εξανθρωπισμού ο λ ό ι σ α στην τέλεια αποξένωση από το μύθο, στην τελειωτική προσγείωση της τέχνης και της σκέψης. Στην πραγματικότητα έγινε ίσα ίσα το αντίθετο : η σοδαρότητα, η απλότητα, η μετριοφροσύνη, που χαρακτηρίζουν τα χρόνια του αυστηρού ρυθμού και τα πρώτα κλασσικά, σημαίνουν συνειδητή αντίδραση ενάντια στην πρόχειρη και πολύ βιαστική λύση; που νόμισαν πως βρήκαν τα τελευταία αρχαϊκά χρόνια, για το πρόβλημα της σχέσης ανθρώπου και θεών, και ενάντια στους φορείς αυτής της λύσης, που ήταν πιθανώτατα οι πλουτισμένοι από τις εμπορικές επιχειρήσεις ευγενείς γεωχτήμονες. Έχουμε απότομο γύρισμα της σπείρας της εξέλιξης σε άλλη κατεύθυνση : τα γνωρίσματα εκείνα είναι σημάδια μιάς καινούργιας θρησκευτικότητας και πνευματικότητας, που όμως δέν είναι πισωδρομισμό, γιατί δέν αγνοείται πιά τώρα η συνείδηση του ατόμου (μεγάλος κίντυνος τούτο για την κλασσική ισορροπία, που και δέν θα κρατήσει περισσότερό από τριάντα χρόνια). Πίσω από τις απλές αυτές και μετρημένες έκφρασες για την τέχνη και για τους τεχνίτες στέκουν η αττική τραγωδία με τις ορμήνιες-της και οι μορφές της αυστηρής και της κλασσικής τέχνης (480—420 π.Χ.).

10. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Εξετάσαμε καμμιά εκατόν εικοσαριά χρόνια της ελληνικής ιστορίας, ας πούμε από τα 600 έως τα 480 π. Χ. — δίχως τις παρέκδασες που χρειάστηκε να κάμομε προς τα επάνω και προς τα κάτω. Και, για να ξαναθυμίσουμε λίγο σχηματικά τα πορίσματα της επισκόπησης, νομίζω πως διαπιστώσαμε τα ακόλουθα :

Λίγα ή αμφίβολα είναι τα τεκμήρια που φτάνουν έως τους πρώιμους αρχαϊκούς χρόνους, το πρώτο τρίτο του βου αιώνα. Στα χρόνια όμως του ώριμου αρχαϊσμού, στο δεύτερο τρίτο του αιώνα, βλέπομε κυρίαρχη τη «μυθική» ψυχικότητα και πνευματικότητα, που δέν αγνοεί τον άνθρωπο—κάθε άλλο—δέν ξεχωρί-

ζει όμως το άτομο, και όπου ο άνθρωπος έχει τόσο τρυφερή και οικεία σχέση με τους θεούς, ώστε αισθάνεται πολύ σίγουρος μέσα σ' αυτή. Ένα πολύ παράξενο σμίξιμο του δαιμονικού και του ανθρώπινου θερμαίνει από τη μιά μεριά τη σχέση αυτή και από την άλλη της δίνει ωστόσο απόκοσμη όψη. Οι ειδικές εκφράσεις της σχέσης αυτής είναι για την ομορφιά του έργου της τέχνης το *περικαλλές* ή *καλόν ἄγαλμα*, για την αξία του τεχνίτη η *σοφία* και το ρητό ονομάτισμα του θεϊκού-του δασκάλου. Στους ύστερους αρχαϊκούς χρόνους, στα τελευταία σαράντα χρόνια πριν από τα Μηδικά, ο άνθρωπος βγαίνει όλο και πιο πολύ στο πρώτο επίπεδο, τα καθαυτό δικά-του αισθήματα προβάλλουν όλο και πιο ζωηρά, ώσπου στο τέλος παθαίνεται με την ομορφιά, τη χλιδή, τη λεπτότητα του κόσμου που πλάθει. Εκφράσεις της νέας αυτής κατάστασης είναι το *χαρίεν*, το *ἀγλαόν*, το *δαιδάλεον*, το *τεχνῆεν* των έργων, το *ἄμεμφές* και το *φωναχτό* καμάρι των τεχνιτών-τους —μα και τα ξεσυνερίσματά-τους και οι επίκρισες και οι θυμοί των ποιητών και των φιλοσόφων. Ολόκληρο το γοητευτικό, αλλά και παρδαλό και (από την άποψη των υστερωτέρων) ελαφρόν αυτό κόσμο τον παραμερίζει τέλος η σοβαρότητα των αυστηρών και κλασικών χρόνων, που τόσο συλλογισμένοι έσχυφαν επάνω στη μοίρα του ανθρώπου.

*
* *

Το λογικό τέρμα μιάς προεργασίας για την πνευματική ιστορία της αρχαϊκής τέχνης θα είναι να ξαναγυρίσουμε στην τέχνη την ίδια και να σχετίσουμε τα πορίσματά-μας με τον κόσμο της καθαρής μορφής, χωρίς να προδικάσουμε τίποτε για το είδος της σχέσης που θα διαπιστώσουμε: παραλληλισμός ή διασταύρωση ή αιτιακή εξάρτηση; μόνιμη θέση των δύο κόσμων, του πνεύματος και της τέχνης, ή μεταβλητή; Η συσχέτιση αυτή πρέπει να γίνει άλλοτε, με καινούργια και πολυμερέστερη προσπάθεια. Γιατι τα τεκμήρια, που συγκεντρώσαμε και εξετάσαμε εδώ, είναι, σχετικά, λίγα και πολύ άνισα σπαρμένα μέσα στο χρόνο και στον τόπο: ώστε αποτελούν μεν σίγουρα σημάδια για το δρόμο-μας, όχι όμως αρκετές σταθερές ουσίες, που να τις συγκρίνομε με τα χεροπιαστά

γεγονότα της τέχνης· αυτά είναι πολύ πλουσιώτερα, με συχνούς και περίπλοκους αρμούς, που μπροστά-τους τα πνευματικά δείχνουν μιάν απλότητα ανησυχητική και ανάγλυφο όχι δυνατό (τούτο οφείλεται και στο ότι δέν εξετάσαμε εδώ καθόλου σχεδόν το κοινωνικό-τους υπόστρωμα). Μα την απάντηση στις απορίες-μας δέν μπορούμε να την περιμένομε μόνο από καινούργια τεκμήρια «που θα μιλούν μόνα-τους»· γιατί κι αυτά ακόμη για να φανερωθούν χρειάζονται λιγώτερο τύχη και πολύ περισσότερη πνευματική εργασία δική-μας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΣ

Δέν ξέρω καμμιά εργασία σχετική με το θέμα-μας, συνολική ή μερική. Το ανταμώνουν κάπου κάπου οι ακόλουθες μελέτες: W. B ö r n e r, Die Künstlerpsychologie im Altertum, Ztschr. f. Aesthetik u. allgem. Kunstwiss. 7 (1912) 82ε., B. S' c h w e i t z e r, Der bildende Künstler und der Begriff des künstlerischen in der Antike, Heidelberg 1925 (από τα N. Heidelb. Jahrb. 1925, 28ε.), Ίδιου, Zum antiken Künstlerbild στην Corolla Curtius 35ε. (πρβλ. τον ίδιον στο Handbuch der Archäologie I, München 1939, 370ε.), P. S c h a e r e r, 'Επιστήμη et τέχνη, étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon, Macon (Protat) 1930. Απ' αυτές γόνιμες είναι προπάντων οι εξαίρετες μελέτες του B. S c h w e i t z e r. Δέν μπόρεσα να ιδώ τα βιβλία: E. K r i s - O. K u r z, Die Legende vom Künstler, Wien 1934 (πρβλ. Gnomon, 12, 1936, 278 και Rev. Arch. 13, 1939, 173) και A. K l e i n - g ü n t h e r, Πρώτος εδρετής, Philologus Supplembd. 26, 1, 1933 (πρβλ. Gnomon 14, 1938, 613ε.), πού ίσως περιέχουν κάτι σχετικό και με το θέμα-μας.— Τα επιγραφικά τεκμήρια, που αποτελούν την πιό σίγουρη βάση της έρευνας, προσπάθησα να τα συγκεντρώσω όλα, δέν είμαι όμως βέβαιος ότι το κατόρθωσα' ελπίζω τουλάχιστο να μή μου ξέφυγε κανένα πολύ σπουδαίο.

Σελ. 1 αρχή. H. W ö l f f l i n, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1923^ε), σελ. 246, 254. Πρβλ. και σελ. IX.

Σελ. 5 αρχή. E. B u s c h o r, AM. 55, 1930, 1.

Σελ. 5 στ. 16ε. Αριστόνοθος: P f u h l, MuZ. 1, 110ε. E. B u s c h o r, Gr. Vasen (1940) 47. Καλλικλέας: AA. 48, 1933, 236. JHS. 53, 1933, 283. B u s c h o r, ό. π. π. 27... ις: P f u h l, ό. π. π. 1, 134. Mon. Linc. 32, 1927, 306. B u s c h o r, ό. π. π. 58. Ευθυκαρτίδης: BCH. 12, 1888, 463ε. IG. XII 5 test. 1425. O. K e r n, Inscr. Graecae (1913) πίν. 6. F. D u r r b a c h, Choix d'inscr. de Délos (1921) I αρ. 1.

Σελ. 5. α: O v e r b e c k SQ. αρ. 295-301. P r e g e r αρ. 53. G e f f c k e n αρ. 36 και σελ. XI. Πρβλ. W. v. M a s s o w, AM. 41, 1916, 15ε. 117. H. P a y n e, Necrocorinthia 350ε. Για τη σημασία του χ ο λ ο σ σ ο υ τελευταία: C h. P i c a r d, Rev. Phil. 59, 1933, 351ε. S. L a u f f e r, AM. 62, 1937, 94. IG. XII Supplem. (1939) σελ. 91.

Σελ. 6. β: IG. XII 5 test. 1425. F. D u r r b a c h, ό. π. π. αρ. 3.

Πρ6λ. W. D é o n n a, Les Apollons archaïques σελ. 191 αρ. 81. A. G o t s m i c h, Probleme d. frühgr. Plastik σελ. 28 σημ. 39.

Σελ. 9 στ. 25. Σολωνική κριτική: Σ. Κ α ρ ο ύ ζ ο υ, AM. 62, 1937, 130.

Σελ. 6 στ. 29. Για το «σιμωνίδειο» επίγρ. 106 b (Diehl) ο W i l a m o w i t z, Sappho u. Simonides 199ε. υποστηρίζει πως οι στίχοι, που τονίζουν ζωνηρά τη μεγάλη υλική αξία του αφιερώματος του Γέλωνος των Συρακουσών, είναι υστερώτερο πλάσμα.

Σελ. 7. γ: E. B u s c h o r, Altsamische Standbilder σ. 12 εικ. 17/δ.

Σελ. 7. δ-ε: Ηρόδ. 5, 59ε. P r e g e r 80. Πρ6λ. A. Κ ε ρ α - μ ό π ο υ λ ο, AD. 3, 1917, 61ε. R h. C a r p e n t e r, AJPh. 56, 1935, 5ε.

Σελ. 7. ς: IG. V 1, 231 (πίν. 1). G e f f e k e n 21, A. de R i d d e r, Bronzes ant. du Louvre II αρ. 2918 πίν. 102. J. D. B e a z l e y, B.S.A. 29, 1927/8, 196 σημ. 1.—Το παλιότερο (απ' όσα έφτασαν ως εμάς) παράδειγμα, όπου περικαλλές χαρακτηρίζεται το σύγχρονο καλλιτέχνημα που έχει την επιγραφή, φαίνεται πως είναι το όστρακο του Σοφίλου από το μυκηναϊκό τάφο του Μενιδιού, κατά τα 570 π.Χ.: JdI 13, 1898, 19 πίν. 1, 3 (P. W o l t e r s). J. C. H o p p i n, Gr. black fig. vas. 334ε. CVA. Αθήνας III H f π. 1, 1. Πρ6λ. Σ. Κ α ρ ο ύ ζ ο υ, AM. 63, 1937, 113, 1. 134. 32.

Σελ. 7 στ. 31ε. άγαλμα: W i l a m o w i t z, Euripides Herakles² (1909) 225. B. S c h w e i t z e r, D. bild. Künstler κλπ. 37 σημ. 9. Ν. Π α π α δ ά κ η ς, AE. 1925, 129 σημ. 2.

Σελ. 9. ζ: Πausan. 10, 14, 5.—Πρ6λ. και το επίγρ. του βωμού του Διός στη θρακική Χερσόνησο, [Δημοσθ.] Περὶ Ἀλονήσου 39ε. (=P r e g e r 39), που όμως η χρονολογία-του δέν είναι γνωστή.—Ολοφάνερος αρχαϊσμός είναι και το επίγρ. του περγαμηνού αντίγραφου του (αρχαϊστικού!) Έρμη του Αλκαμένη, από το 2ο αι. μ.Χ.: Εἰδήσεις Ἀλκαμένεος περικαλλές ἄγαλμα | Ἐρμῆν, τὸν πρό πύλων εἶσατο Περγάμιος (AM. 29, 1904, 179ε. O. K e r n, Inscr. Gr. πίν. 46 σελ. XVII. E. S c h m i d t, Archaist. Kunst in Griechenland u. Rom 46, 5. AM. 55, 1930, 207ε.). Πόσο εξωτερικά όμως μιμήθηκε ο επιγραμματοποιός το γνήσιο αρχαϊκό φαίνεται στο ότι γι' αυτόν «περικαλλές ἄγαλμα» είναι ρητά τ ο έ ρ γ ο τ ο υ κ α λ λ ι τ έ χ ν η, του Αλκαμένη (ἄγαλμα εδώ = άνδριάς), όχι το αφιέρωμα που με την ομορφιά-του θα κάμει το θεό να χαρεί: την αρχαϊκή έκφραση τη συν-τρόφειε πάντα δοτική προσωπική, η αρχαϊστική έχει δίπλα-της γενική του υποκειμένου. Πρ6λ. και του Λουκιανού το επίγρ. 31 = Ανθ. Πλαν. 164 = Overbeck SQ. 1236.

Σελ. 10. μύθος—(αλήθεια—μυθοπλασία)—λόγος: W. N e s t l e, Vom Mythos zum Logos (A. Kröner, Stuttgart 1940), εισαγωγή. Δ. Α λ ε - ξ ά ν δ ρ ο υ, Εισαγωγή στο Σοφιστή του Πλάτωνος (έκδ. Ζαχαρόπουλου 1940) 50ε.

Σελ. 11. **η** : Bizard, BCH. 44, 1620, 227ε. SEG. I 143. Wilamowitz, Pindaros 155. Hiller αρ. 4. IG. I² 472 (σημ.). X, K ἄρ ο υ ζ ο υ, Μουσείο Θήβας σελ. 18. Πρβλ. H. Schrader, D. arch. Marmorbildw. d. Akrop. 34 σημ. 22 (E. Langlotz).

Σελ. 11. **θ** : C. D. Buck, Cl. Ph. 4, 1909, 76ε. 437ε. Ἴδιου, Greek Dialects³ 196 αρ. 35. E. Schwyzer, Dialect. graec. exemp. epigr. αρ. 538.

Σελ. 12. **ι** : Πausan. 5, 24, 3. Inschr. v. Olymp. αρ. 252. Geffcken 37. Hiller 13.—Πρβλ. το κομμάτι IG. I² 810.

Σελ. 12. **ια** : [Ἀγών Ουμ. και Ησ., έκδ. Allen 260ε., έκδ. Wilamowitz (Kleine Texte 137) § 15.—Πρβλ. IG. V 1, 1521 και add. σελ. 306.

Σελ. 12. **ιβ** : IG. I² 1012. F. Eichler, OeJh. 16, 1913, 86ε. Πρβλ. H. Payne—G. Young, Arch. marble sculpt. Acrop. 9, 2. A. Rumpf, Critica d' Arte 14, 1938, 47.—Το επιγρ. ΠΑΕ 1933, 42ε. διαβάσσεται από τον J. H. Oliver, Hesperia 5, 1936, 230, 1 εικ. 4 : Σέμα τόδ' εἰμι κρι[τόν] Τέλεφο Ἀφι[δναίο] («the adjective κριτόν may refer to the pretentiousness of the marble base»)· μα το διάβασμα δέν εἶναι βέβαιο.

Σελ. 13. **ιγ** : E. Πεζόπουλος, AE. 1937, 538ε.—Βάση N. Υόρκης : Metr. Mus. Bull. 20, 1925, 269. A. Rumpf, Crit. d' Arte 14, 1938, 47 σημ. 57.—Ἐποίησε = ἔστισε κ.τ.ό. : A. Raubitschek, OeJh. 31, 1938, Beibl. 33. G. Welter, AA. 1939, 12. Τροϊζηνιακό επιγρ. : IG. IV 1, 800. A. Wilhelm, BCH. 29, 1905, 416. Geffcken 58.

Σελ. 13. **ιδ** : IG. XII 8, 398.

Σελ. 13. **ιε** : IG. I² 982. M. Collignon, Stat. funér. 35 εικ. 13. Πρβλ. Wilamowitz, D. Glaube d. Hellenen II 106, 1. A. Raubitschek, Bull. de l' Inst. arch. Bulgare 12, 1938, 146.

Σελ. 14 στ. 3ε. Την έκφραση *μνήμα καλόν* τη βρίσκουμε στην Αθήνα ακόμη και στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, αλλά στο απλοϊκό επιγρ. του τάφου ενός υλοτόμου από τη Φρυγία : A. Wilhelm, Beiträge 35ε. IG. I² 1084 (για το επιγρ. αυτό, παράξενο και από άλλες πλευρές, βλ. και B. Schweitzer, Studien zur Entstehung d. Porträts bei d. Griechen, 1940, 24 σημ. 64). Πρβλ. και IG. XII Supplem. (1939) σελ. 89.—Στο όστρακο IG. VII 3598 (= P. Wolters—G. Bruns, Das Kabirenheiligtum b. Theben I 77 αρ. 356) απαντούμε και *ναόν καλόν*.

Σελ. 15. **ις** : IG. I² 522. Geffcken 2. Graef—Langlotz, Akrop. Vas II αρ. 1348 πίν. 93. J. Kirchner, Imag. Inscr. Attic. πίν. 7, 15.

Σελ. 15. **ιζ** : IG. XII 5, 147. O. Kern, Inscr. Gr. πίν. 7. Geffcken 29. F. Durrbach, Choix d'inscr. de Délos I 4. Hiller

σχόλ. στον αρ. 48. Πρβλ. A. G ö t s m i c h, Probleme d. frühgr. Plastik 112s. A. R a u b i t s c h e k, OeJb. 31, 1938, Beibl. 26s.

Σελ. 15 τέλος - σελ. 16. σοφία : βλ. το Ομηρ. Δεξ. του Ebeling, το Liddel-Scott, το λεξιλόγιο του Diels, Vorsokratiker⁵ III. Πρβλ. B. S c h w e i t z e r, D. bild. Künstler κλπ. 66s. R. S c h a e r e r, Ἐπιστήμη et τέχνη κλπ. 3s. W. J a e g e r, Paideia 287s. C. M. B o w r a, AJPh. 59, 1938, 259s — σοφία—μανία αργότερα : Πλάτ. Απολ. 22 b-d. ὁλος ο «Ἴων». Πρβλ. και Γοργία, Παλαμήδους Απολογία 25 (Diels Vorsokr. ⁵ II 300).—Για τον αριστοτελικό ορισμό : B. S c h w e i t z e r ό.π.π. 68s.

Σελ. 16 στ. 20. «σφραγίς» Θεόγνιδος : C. M. Bowra, Early Gr. Elegists 143s.

Σελ. 16. ιη : απόδοση J. D. Beazley, JHS. 59, 1939, 284.—Βούπαλος - Αθηνίς : R. Heidenreich, AA. 1935, 667s. A. R u m p f, AA. 1936, 52s.

Σελ. 17. ιθ : C. M. B o w r a, Greek Lyric Poetry 396.

Σελ. 17. κ : IG. I² 678. Πρβλ. H i l l e r v. G ä r t r i n g e n, Hermes 54, 1919, 329s.

Σελ. 18 τέλος. Στίχοι Σόλωνος : ο B. S c h w e i t z e r, D. bild. Künstler κλπ. 64s. υποστηρίζει πως οι σολωνικές λέξεις διατυπώνουν μία λεπτή ποιοτική διαφορά ανάμεσα στους ποιητές, που διδάσκονται από τις Μούσες τις ίδιες (Μουσέων πάρα διδαχθεῖς), και στους τεχνίτες, που μαθαίνουν μόνο ο ένας από τον άλλον Ἀθηναίης καὶ Ἡφαίστου ἔργα. Νομίζω ότι η ερμηνεία αυτή ανασκευάζεται από όλα τα τεκμήρια που μελετούμε στο κεφάλαιο τούτο· πρβλ. και Ιλ. E 49 (... Σκαμάνδριον ἐσθλὸν θηρητήρα, δίδαξε γὰρ Ἀρτεμις αὐτὴ βάλλειν ἄγρια πάντα...). Βλ. και T. B. L. W e b s t e r, Greek art and literat. σελ. VI. Μου φαίνεται απίθανο πως τέτοιο ξεχώρισμα για όφελος των ποιητῶν μπορούσε να γίνει πρὶν από τους σωκρατικούς χρόνους.

Σελ. 19. κα : Αθην. 2, 48b. P r e g e r 180. O v e r b e c k S Q. 385-387. Πρβλ. F. v. L o r e n t z, RM. 52, 1937, 211.

Σελ. 19. κβ : O v e r b e c k, S Q. 482. Πρβλ. B. S c h w e i t z e r, D. bild. Künstler κλπ. 53s. K. S c h e f o l d, BPhW. 1937 σελ. 1279 σημ. 4.

Σελ. 20. κγ : πρβλ. B. S c h w e i t z e r, ό. π.π. 67. R. S c h a e r e r, Ἐπιστήμη et τέχνη κλπ. 4.

Σελ. 21 στ. 16s. Παράσταση της συμμετοχής των θεών στην καλλιτεχνική δημιουργία : B. S c h w e i t z e r, Zum antiken Künstlerbild στην Corolla Curtius 37.—Πολύ διδαχτική η ελληνιστική μεταμόρφωση της έκφρασης για τη θεϊκή συμμετοχή : Ηρώδης Μιμ. 4,57s. καὶ νὴν ταῦτ' ἐρεῖς Ἀθηναίην γλῦψαι τὰ καλὰ—χαιρέτω δὲ δέσποινα : Ὅ,τι στον αρχαϊκό είναι πραγματικό αἶσθημα, γίνεται στον ελληνιστικό ποιητὴ αφορμὴ για το λογοτεχνικό σχῆμα της παρομοίωσης.

Σελ. 21 στ. 22ε. Ιλ. Α 188ε.: η ερμηνεία αυτή των ομηρικών στίχων είναι του W. F. Otto, D. Götter Griechenlands 61ε.

Σελ. 22 στ. 14ε. A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie³ 405,1. Πρβλ. και 104,1.

Σελ. 23. κδ: Πausan. 5,25,8-10. Preger 175. Hiller σχόλ. στον αρ. 48. Πρβλ. H. Bulle, Antike Plastik (Amelung-Festschrift) 48. W. Technau, Antike 15,1940,282.—Στην κατηγορία των τεκμηρίων του κεφαλαίου τούτου ανήκουν και τα κομμάτια IG. I² 691, 764, ίσως και 805 (όχι το IG. XII 5, 611, Geffcken 74, Πρβλ. Hermes 54, 1919, 332 σ. 1 και IG XII Supplem.³ σελ. 116).

Σελ. 23. κε: IG I² 499.

Σελ. 24. κς: IG I² 495. Πρβλ. A. Raubitschek, Bull. Inst. arch. Bulgare 12, 1938, 177.

Σελ. 24. κζ: IG I² 983+OeJh. 31, 1938 Beibl. 62ε. (A. Raubitschek). BCH. 46, 1922, 26ε. πίν. 7. Πρβλ. A. Rumpf, Critica d'Arte 14, 1938, 41. H. Schrader, D. arch. Marm. d. Akrop. σελ. 111 αρ. 60 (E. Langlotz).

Σελ. 25. κη: IG XII Supplem. (1939) σ. 100 αρ. 178. A. Keramopoulos, ΠΑΑ. 6, 1931, 457ε. και 7, 1932, 84ε. Hiller v. Gärtringen, BPhW. 1932 αρ. 35/33 (25^ο Αυγ.), 77ε.

Σελ. 26 στ. 12. Βλ. όσα σημειώνει ο Diehl² στο σαρκικό απόσπασμα.

Σελ. 27. κθ: η ιδέα και η έκφραση, τροποποιημένη, ζούν ακόμα στους κλασσικούς χρόνους, όμως όχι σε κεντρικά μέρη π. χ. Inscr. Creticae I 244 αρ. 9 (αναθηματική). ΑΔ. 5, 1919, 123ε. (Θεσσαλίας, επιτύμβια).

Σελ. 27. λ: IG I² 821. A. Wilhelm, OeJh. 2, 1899, 238ε. Geffcken 63. Wilamowitz, Sappho u. Simonides 145, 2. Πρβλ. J. F. Grome, AM. 60/1, 1935/6, 307. ε

Σελ. 28 στ. 2. χαρίεσσαν ἀμοιβήν: την ίδια έκφραση απαντούμε και στο επίγρ. του χάλκινου Απόλλωνος του Μαντίκλου (από τη Θήβα, αρχές Του αι.) π.χ. F. Schwyzer, Dialect. Graec. exemp. epigr. σχόλ. στον αρ. 538, καθώς και σε επιγρ. των κορινθιακών πινάκων, IG. IV 212, 213.

Σελ. 28. λα: IG I² 817. A. Wilhelm, Beiträge 24ε. Βλ. και A. Raubitschek, OeJh. 31, 1938, Beibl. 33.—Πρβλ. κάλλος ἐ[ρανόν;] IG. V 1, 219.—Πρβλ. IG VII 3598 (=P. Wolters-G. Bruns, D. Kabirenheiligtum κλπ. I 77 αρ. 356): [σοὶ φέρ]ω Κάβριε τόνδε τ[όν ν-ν]-ν-ν-ν-ν πρός] ναόν καλόν.

Σελ. 29. λβ: C. M. Bowra, Greek Lyric Poetry 305ε. Πρβλ. το δρατοῖς προθύροις με το δρόμον ἐραστὸν του λα' σύγκρινε αντίθετα το ἀγλαῖην προθύροις με το ἀπλό προθύρου κόσμον του ξ.

Σελ. 29. λγ: (IG. I² 837). W. Peek, Hermes 70, 1935, 461ε. J. Kirchhner-St. Dow, AM 62, 1937, 1ε. Πρβλ. J. D. Beazley

Pan—maler 13 σημ. 20. J. F. Crome, AM. 50/61, 1935/36, 305ε.

Σελ. 30. λδ: Chr. Blinkenberg, D. Lindische Tempelchronik (Kl. Texte 131) B 88ε. (XV).

Σελ. 30. λε: Εδώ ίσως ανήκει και το κομμάτι IG. I² 673.

Σελ. 31. λς: Lind. Tempelchronik C 60ε. (XXXI).

Σελ. 31. λζ: Geffcken 100. Hiller 33. Πρβλ. E. Reisch, Griech. Weihgeschenke 7, 2. 21ε. 64.

Σελ. 32. λη: Πρβλ. F. Dornseiff, Pindars Stil 63.

Σελ. 33. λθ: Wilamowitz, AM. 45, 1920, 157ε. H. J. Rose, Cl. Rev. 37, 1923, 162ε. SEG: I σ. 111 αρ. 424.

Σελ. 34. στ. 16ε. Πίνακας Τιμωνίδα: AD. I πίν. 8, 13. Pfuhl, MuZ. III εικ. 182. Πρβλ. Wilamowitz, Euripides Herakles² (1909) 387, 1. H. Payne, Necrocorinthia 104.

Σελ. 34 στ. 19ε. Κύλικα Εξηκίου: J. C. Hoppin, Gr. bl. fig. vas. 102ε. CVA. Louvre III He pl. 77, 1-3. Πρβλ. Pfuhl ό. π.π. II § 748. Beazley, JHS. 52, 1932, 178.—Χαριταός: Pfuhl I § 241. Hoppin 75. Beazley 175.—Λυσιάδης: Pfuhl I § 300. Hoppin 166.—Κύλικα Δούδρου F 66: E. Pottier, Vases ant. du Louvre II πίν. 68. Beazley 178 και σημ. 21.—Εύχ(ε)ρος: Clara Rhodos III 34. Beazley 178. E. Kunze, AM. 59, 1934, 106 σ. 1.—Δέν λογαριάζω αγγεία που οι επιγραφές-τους είναι χ α ρ α γ μ ε ν ε ς, δηλ. τις έγγραφε πιθανώτατα ο κάτοχός-τους, όχι ο τεχνίτης: πχ. IG. XII 1, 719 (Ρόδου). P. Kretschmer, Griech. Vaseninschr. 4 σημ. 3 (Θίσσης, πρβλ. Beazley ό.π.π. 178 σημ. 21). IG. XI 1, 303 (Λοκρίδος πρβλ. Kretschmer ό.π.π. Schwyzer, Dial. Graec. κλπ. αρ. 361) κ.τ.ό.

Σελ. 34. μ: Πausan. 5, 23, 7. IG. V 2 σελ. 85. Πρβλ. A. A ρ β α ν ι τ ό π ο υ λ ο, Πολέμων 1, 1929, 158ε. G. M. A. Richter, AJA. 43, 1939, 200ε. K. A. Neugebauer, AA. 53, 1938, 330ε. Ch. Picard, REG. 52, 1939, 102.

Σελ 35 στ. 6ε. Ευθυμίδης: Pfuhl, MuZ. I § 463ε. Ψυκτήρας Τουρίνου: Pfuhl III εικ. 367. Αμφορέας Μονάχου 2307: Pfuhl III εικ. 364/65.—Αυτοθauμασμό εκφράζει ίσως και το επιφώνημα ΟΔΟΡΙ = ὁ Δούρι, το γραμμένο στην κύλικα Τρικούπη του Εθνικού-μας Μουσείου, JHS. 10, 1889 πίν. 1, CVA. Αθήνας III IC πίν. 4/5, ζωγραφισμένη από τον ίδιο το Δούρι (Beazley, Att. Vasenmal. 201, 19). Τα τεκμήρια του κεφαλαίου τούτου αφαιρούν, νομίζω, τη βάση από τις παλιές αντίρρησης του K. Ρωμαιοῦ, AE 1907, 224ε. («είναι απίθανον ότι την προσαγόρευσιν ταύτην μετά της κύλικος έγγραφεν ο Δούρις, επειδή το να χαιρετίσῃ εαυτὸν θα ἦτο τις ευτελής αυτοθauμασμός, εἰς ὃν δέν δικαιούμεθα να καταδικάσωμεν τον παλαιὸν τεχνίτην»).

Σελ. 35. μα: IG. XII 5, 216. Geffcken 33.

Σελ. 36. μβ: IG. XII 3, 1075. Geffcken 19. O. Kern,

Inscr. Gr. πίν. 4. Πρβλ. SEG. III 135 αρ. 738. RE. λ. Melos (τ. 29, 1 σελ. 584ε.). IG. XII Suppl. (1939) σελ. 91 και 211.—Εδώ ανήκει ίσως και το IG. I² 679 ;

Σελ. 36 στ. 17ε. *μωμείσθαι—μυμείσθαι* : δέν είναι απόλυτα βέβαιη η χρονολογία ούτε του επιγράμματος των « έργων » του Απολλοδώρου (*μωμήσεται τις μάλλον ἢ μυμήσεται*, Πλούτ. πότερον Ἀθην. κατὰ πόλ. ἢ κατὰ σοφ. ἐνδοξ. 346α = Overbeck SQ. 1645. Preger 193. Recuei Milliet I 194) ούτε των Θεογνιδείων στίχων 369ε. (*μωμῶνται δέ με πολλοί, ὁμῶς κακοί ἤδ' καί ἐσθλοί· μμείσθαι δ' οὐδείς τῶν ἀσώφων δύναται*). Πρβλ. ὅσα παράλληλα σημειώνει ο Nachstädt στην ἐκδ. των Ἡθικῶν τ. II (Teubner 1935) και Παλ. Ἀνθολ. XVI 84 (= Overbeck 379. Rec. Mill. 66) και « Σμωνίδου » 154 D. (= Overbeck 1971. Rec. Mill. 68).

Σελ. 36. *μγ* : IG. VII 3225. XII 5 testim. 1426. Geffcken 66. Χρονολογία : J. D Beazley, Lewes House Gems σελ. 22. X. Κάρο υ ζ ο ς, BCH. 42, 1938, 101.

Σελ. 37. *μδ* : Α. Α ρ β α ν ι τ ὀ π ο υ λ ο ς, AE. 1917, 135ε. Πρβλ. Α. Κ ε ρ α μ ο π ο ὕ λ ο υ, Ἐκθεσις περὶ των έργων των υποψηφίων καθηγητῶν εἰς τὴν κενὴν α' ἐδρὰν τῆς Αρχαιολογίας (Ἀθήνα 1926) 21ε.—Στὴν κατηγορία των τεκμηρίων που τονίζουν το θέας ἄξιον τοῦ μνημείου πρέπει ίσως να τοποθετηθεῖ και το IG. VII 1670 (πρβλ. W. Peek, Hermes 72, 1937, 233). Βλ και Α. W i l h e l m, Beiträge 15ε.

Σελ. 37. *με* : Πausan. 6, 10, 5 (με τα σχόλ. των Hitzig—Blümner II B σελ. 583). Preger 174. Πρβλ. H. B r u n n, Gesch. d. Griech. Künstler² I 61.—Εδώ πρέπει να μνημονευτεῖ μιὰ διήγηση τοῦ Πορφυρίου, Περί ἀποχῆς ἀπὸ τῶν ἐμψύχων 2, 18, γιὰ τον Αἰσχύλου : τὸν γοῦν Αἰσχύλον φασι τῶν Δελφῶν ἀξιούντων εἰς τὸν θεὸν γράφαι παιᾶνα εἰπεῖν, ὅτι βέλτιστα Τυννίχῳ πεποιήται· παραβαλλόμενον δὲ τὸν αὐτοῦ πρὸς τὸν ἐκείνου ταῦτον πείσεσθαι τοῖς ἀγάμμασι τοῖς καινοῖς πρὸς τὰ ἀρχαῖα· ταῦτα γὰρ καλύτερ ἁπλῶς πεποιημένα θεῖα νομίζεσθαι, τὰ δὲ καινὰ περιέργως εἰργασμένα θαυμάζεσθαι μὲν, θεῖον δὲ δόξαν ἥτιον ἔχειν (W i l a m o w i t z, Aeschyli Tragoediae ed. maj. 16, 46. Πρβλ. A. J. B. W a c e, An Approach to Greek Sculpture 51, 1). Η σημασία του ἀνεκδότου θα ἦταν μεγάλη, ἀν μπορούσαμε να εἶμαστέ βέβαιοι γιὰ τα λόγια του Αἰσχύλου. Ο Wilamowitz θεωρεῖ πηγὴ τοῦ Πορφύριου κ' ἐδὼ το Θεόφραστο· μα πρέπει να σημειωθεῖ η συγγένεια τῆς διήγησῆς τοῦ Πορφύριου με τα λόγια του Πausanias 2, 4, 5, γιὰ τα ἀγάλματα του Δαίδαλου : Δαίδαλος δὲ ὅποσα εἰργάσατο, ἀτοπώτερα μὲν ἐστὶν ἐς τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὁμῶς τι καὶ ἐνθεον τούτοις (γ' αὐτὰ 6λ. Schweitzer, D. bild. Künstler 81).

Σελ. 38. *μς* : K a i b e l, Epigr. gr. ex lapid. conl. 742. Sammlung griech. Dialektinschr. 1537. Geffcken 28.

Σελ. 39. *μξ* : IG. XII 1, 737. Geffcken 17. C. D. B u c k, Gr. Dial.² 251, 93. Πρβλ. C. M. B o w r a, Early gr. elegists 175.—Γιὰ

το αναποδογύρισμα των τάφων βλ. και G. M. Richter, *Metr. Mus. Stud.* 5, 1934, 46 σημ. 80.

Σελ. 39 στ. 16ε. στήλη : Πρβλ. και Ιλ. N 437.

Σελ. 39. **μη** : IG. XII 9, 285. SEG. I 107, 409. W. Pj e k, *Philologus* 87, 1938, 229. Για το *ἀνάνειμαι* (του *ἀνανέμομαι*) βλ. Allen—Halliday—Sikes, *The Hom. Hymns* (1936) σελ. 171.

Σελ. 40 στ. 15. *ἀκάμαντες* : Wilamowitz, *D. Glaube d. Hell.* I 315, 2.

Σελ. 40. **μθ** : Διογέν. Λαέρτ. 1, 89. Ἀγών Ὅμ. καὶ Ἡσ. 260ε. (§ 15). Preger 233. B. Snell, *Die Sieben Weisen* (Heimeran, 1938) 36ε. Πρβλ. W. Schmid—O. Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.* (1929) 225, 3. E. Dutoit, *Le thème de l' adynaton dans la poésie ant.* (Paris 1936) 36ε. C. M. Bowra, *Early gr. eleg.* 174ε.—Οἱ μεταβολές του πνευματικού περιεχόμενου και του χρώματος της έκφρασης *σῆμα ἢ μνημα ἀθάνατον* στους κλασσικούς χρόνους και αργότερα πρέπει να μελετηθούν χωριστά (ας σημειωθεί μονάχα εδώ ο ιδιαίτερος εξευγενισμός της έννοιας *ἀθάνατον σῆμα* στο επίγρ. των Αθηναίων για τους νεκρούς της Ποτειδαίας του 432 π.Χ. IG. I² 945, Hiller 53, που με τη λεπτότητα της ποιήσής-του φέρνει στο νού τον Ευριπίδη).—Πολύ χαρακτηριστικό είναι ότι οι υστερότεροι χρόνοι της αρχαιότητας τονίζουν το φθαρτό του υλικού μνημείου πχ. Preger 133 (*χαλκός ἐμῆς χειρὸς πολλὸν ἀφανρότερος*) και 166 (*γηράσκει καὶ χαλκός ὑπὸ χρόνου κλπ., τήκει καὶ πέτραι ὁ πολὺς χρόνος κλπ.*).

Σελ. 41. **ν** : πρβλ. C. M. Bowra, *Gr. lyr. poetry* 399ε. B. Snell, *ό.π.π.* 175.

Σελ. 42 τέλος. Σκόλιο στο Σκόπα : πρβλ. B. Schweitzer, *Xenokrates v. Athen* 14, 2. P. Wolters, *Münch. Jahrb. d. bild. Kunst*, N.F. 11, 1934, 11. W. Jäger, *Paideia* I 12.

Σελ. 43. **νβ** : πρβλ. όσα σημειώνει στο χωρίο αυτό ο Bergk (και ο Diehl² στο απ. 11) και R. Heidenreich, *AA.* 50, 1935, 669, 7.

Σελ. 43. **νγ** : πρβλ. F. Dornseiff, *Arch. Mythenersählung* 74. P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps* 88ε.—Ίσως και Πλάτ. Σοφιστ. 248ε.

Σελ. 43. **νδ** : πρβλ. Wilamowitz, *Sappho u. Simonides* 149. G. v. Lücken, *AM.* 44, 1919, 122ε. και όσα σημειώνονται στο W. Schmid—O. Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.* I 516, 6.—Ενδιαφέρον είναι ότι και ο Lionardo da Vinci τη σύγκριση αυτή ποιήσης και ζωγραφικής την κατάλαβε για κατηγορία· βλ. πρόχειρα *Traité de la peinture*, trad. Péladan (Paris, Delagrave, 1921) σελ. 28 § 66 (μυλάει στον ποιητή) : si tu appelles la peinture une poésie muette, le peintre dira de ton écriture que c'est une aveugle peinture. Quel est le pire : aveugle ou muet? πρβλ. και §§ 73, 76. W. v. Seidlitz,

L. da Vinci² (Wien, Phaidon—Verl., 1935) 219.—Ίσως την ίδια αδυναμία κατηγορεί της ζωγραφικής και ο Αισχύλος, Αγαμ. 241ε.; Αργότερα πύο κατηγορηματικός ο Πλάτων, Φαίδρ. 275 d: τὰ ἐκείνης (=ζωγραφίας) ἔκγονα ἐστίηκε μὲν ὡς ζῶντα· ἔαν δ' ἀνέρηι τι, σεμνῶς πάντ' αἰγᾷ.

Σελ. 45. νε: Schol. graeca in Hom. Iliadem (ed. G. Dindorfius, Oxonii 1875) II σ. 79.

Σελ. 46 στ. 27ε. Ο Ξενοφάνης για τον πολιτισμό: πρβλ. W. U x k u l l—G y l l e n b a n d, Griech. Kulturentstehungslehren 3ε.

Σελ. 46. νζ: πρβλ. H. G o m p e r z, Hermes 58, 1923, 31ε. H. F r ä n k e l, AJPh. 59, 1938, 323ε.

Σελ. 47. νη: βλ. και του ίδιου το απ. Α 86 (D i e l s⁵ I 303).

Σελ. 43 στ. 10 Δημόκριτος: για την εξαιρετική σημασία-του στις θεωρίες για τη γένεση του πολιτισμού βλ. W. U x k u l l—G y l l e n b a n d, ὁ.π.π. 25ε., της τέχνης ειδικώτερα B. S c h w e i t z e r, Xenokrates v. Athen 22ε.

Σελ. 48 στ. 20ε. Πυθαγόρας: Inschr. v. Olymp. αρ. 144. Φειδίας: Πausan. 5, 10, 2. H i l l e r 48 (η ανασύσταση του επιγράμματος με τέσσερες στίχους, που δοκίμασε ο E. P e t e r s e n, Rhythmus 68 και 103, δέν έχει αρκετό στήριγμα).

Σελ. 49. νθ: IG. I² 826 (πρβλ. Hesperia 9, 1940, 99 σημ. 6). Πρβλ. Αισχύλου Επτά (467 π.Χ.) 491ε.: ὁ σηματουργός δ' οὐ τις εὐτελὲς ἄρ' ἦν, ὅστις τόδ' ἔργον ὤπασεν πρὸς ἀσπίδι.—Η συμπλήρωση του αρχαϊκού επιγρ. IG. I² 1021 [οὐκ ἀνεπ]ιστήμων τόδ' ἐποίει Ἰππό[στρα]το(ς) σῆμα δέν είναι σίγουρη και σκοντάφτει και σε μετρικές δυσκολίες· πρβλ. E. L ö w y, Inschr. Griech. Bildh. 13.—Η χρονολογία του Παλ. Ανθολ. XVI 84 (=O v e r b e c k S Q. 379, Recueil Milliet 66) δέν είναι γνωστή.

Σελ. 49. ξ: Hesperia 9, 1940, 97ε.

Σελ. 51 στ. 22ε: δοκιμή μορφικού παραλληλισμού των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας των υστερόαρχαϊκών και κλασσικών χρόνων αποτελεί το βιβλίο του T. B. L. W e b s t e r, Greek art and literature (Oxford 1939).

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΑΥΤΟ ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΣΤΑ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ Α. ΣΙΔΕΡΗ
ΚΑΙ Γ. ΜΠΑΝΤΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚ-
ΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ “ΙΚΑΡΟΣ”,
ΤΟ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ 1945

ΧΡΗΣΤΟΣ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΣ

Οἱ Ἀκαδημίες σχηματίζουν τὴν αἴγλη καὶ τὸ μεγαλεῖο τους ὄχι ὡς κτίρια ἢ ὡς θεσμός, ποὺ προστατεύεται ἀπὸ τὸ κράτος, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ μέλη τους, παλαιὰ καὶ πεθαμένα ἢ παρόντα καὶ ἐνεργά. Πολλές φορές ἡ κοινὴ γνώμη τὶς κατακρίνει ἐπειδὴ δὲν περιέλαβαν στὶς τάξεις τους πρόσωπα ποὺ κρίνονταν ἄξια νὰ γίνουν ἀκαδημαῖκοί. Πρόχειρο καὶ μέγα παράδειγμα ἡ δική μας Ἀκαδημία καὶ οἱ περιπτώσεις Γρυπάρη, Καζαντζάκη, Σικελιανοῦ, παραλείψεις ποὺ δίκαια τὴ βαρύνουν. Αὐτὸ συμβαίνει καὶ ἄλλοῦ. Ἡ Académie française ἐξέλεξε τὸν Corneille μὲ τὴν τρίτη ὑποψηφιότητά του καὶ τὸν Victor Hugo μὲ τὴν τέταρτη. Ὁ Benjamin Constant παρὰ τὶς 11 φορές ποὺ ἦταν ὑποψήφιος δὲν ἐξελέγη, ὅπως δὲν ἐξελέγη ποτὲ ὁ Balzac.

Τὰ τελευταῖα χρόνια ὑπῆρξαν καὶ σὲ μᾶς περιπτώσεις ποὺ ἀστοχήσαμε. Μία τέτοια περίπτωση παρὰ λίγο νὰ ἦταν τοῦ Χρήστου Καρούζου, ποὺ στὶς 30 Μαρτίου 2017 συμπληρώθηκαν, κι ὅλας, 50 χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατό του.

Ὑποθέτω ὅτι ἐδῶ μέσα ἐλάχιστοι γνωρίζουν τὸ ὄνομά του καὶ τὸ ἔργο του, δηλαδή οἱ ἀρχαιολόγοι καὶ οἱ φιλόλογοι, καὶ ἐλάχιστοι ἦταν κοντά του. Ἄν ζοῦσε θὰ ἦταν 116 ἐτῶν, πέθανε στὰ 67 του χρόνια σὲ πλήρη πνευματικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ ἀκμή. Εἶχα τὴν τύχη νὰ τὸν γνωρίσω, ὅταν ὑπηρετοῦσα στὴν Ἐφορεία Ἀρχαιοτήτων Ἀττικῆς, ποὺ στεγαζόταν στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.

Εἶχε γεννηθεῖ στὴν Ἀμφισσα στὶς 14 Μαρτίου 1900 καὶ πατέρας του ἦταν ὁ γιατρὸς Ἰωάννης Καροῦζος ποὺ σκοτώθηκε τὸ 1913 στὴ μάχη τοῦ Κιλκίς. Συμπατριώτης, ἀπὸ τὴν Ἀμφισσα, ἦταν ὁ Ἀλέξανδρος Δελμοῦζος, μεγαλύτερος κατὰ 20 χρόνια ἀπὸ τὸν Χρήστο Καρούζο. Μὲ τὸν Δελμοῦζο, γνωστότατο τότε, σχετίστηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1916, φοιτητὴς καὶ δημοτικιστὴς ἀπὸ τὰ 14 χρόνια του, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος σὲ κείμενό του γιὰ τὸν παιδαγωγό.

Καθηγητές του στο Πανεπιστήμιο ἦσαν πρόσωπα ἄγνωστα σήμερα ἢ μυθικά: Σωκράτης Κουγέας, Γεώργιος Χατζιδάκης, Νικόλαος Πολίτης, Γεώργιος Σωτηριάδης, Παναγιώτης Καββαδίας, Ἰωάννης Σβορώνος, Γρηγόριος Βερναρδάκης. Ὁ πιὸ σημαντικὸς ὅμως γιὰ τὴ διαμόρφωση καὶ τὴν ἐξέλιξή του ἦταν ὁ Χρῆστος Τσουντας, ὁ ὁποῖος ἄσκησε εὐεργετικὴ ἐπίδραση σὲ πλῆθος ἀρχαιολόγων. Οἱ περισσότεροι ἀπ' ὅσους ἀνέφερα ὑπῆρξαν διορισμένοι ἀκαδημαϊκοί, Χατζιδάκης, Σωτηριάδης, Καββαδίας, Τσουντας. Ὁ Τσουντας ὅμως ὑπερεῖχε ὅλων γιὰ τὸν τρόπο διδασκαλίας, τὴ μέθοδο καὶ τὴν ἀντίληψη ποὺ εἶχε γιὰ τὰ πράγματα. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τὰ τρία κύρια βιβλία του ἐξακολουθοῦν νὰ διαβάζονται ἀκόμη, ἔστω κι ἂν τὸ τελευταῖο του, ἡ *Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς Τέχνης* ἐκδόθηκε πρὶν ἀπὸ 90 χρόνια. Στὴν ἐπανέκδοση τοῦ βιβλίου τὸ 1957 ὁ Καροῦζος κάνει στοχαστικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου τοῦ δασκάλου του.

Εἶπα πὼς ἐξ ἀρχῆς, ἀπὸ μαθητῆς, ἦταν δημοτικιστής. Στὰ 23 του, ἐπηρεασμένος ἀπὸ ὁμιλίες τοῦ Δημητρίου Γληνοῦ γράφει ἓνα δοκίμιο, δὲν δημοσιεύτηκε, γιὰ τὴν πορεία τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ζητήματος, τοῦ δημοτικισμοῦ, συνδέοντας τὶς ιδέες του καὶ μὲ τὴν ψεύτικη παράδοση ποὺ δημιουργήθηκε γιὰ ὀρισμένα θέματα, θὰ τὰ ἔλεγα μεγαλοϊδεατικά, ποὺ φυσικὰ μᾶς ταλαιπωροῦν καὶ σήμερα καὶ μᾶς ἐμποδίζουν νὰ γνωρίσουμε τὸν ἑαυτό μας, καὶ δὲν μᾶς ἀφίνουν νὰ προχωρήσουμε ὡς ἄτομα καὶ ὡς σύνολο. Εἶναι οἱ ἐγγενεῖς ἀυταπάτες μας.

Φοιτητῆς ἀκόμη τὸ 1919, εἶχε διοριστεῖ Ἐπιμελητῆς Ἀρχαιοτήτων Β' τάξεως στὴν Ἐφορεία Ἀρχαιοτήτων Θηβῶν μὲ Ἐφορο τὸν Νικόλαο Παπαδάκι, ἀρχαιολόγο ἀλλὰ καὶ δεινὸ ἑλληνιστῆ, ἀπὸ τοὺς πρῶτους ἑλληνιστὲς τοῦ Ἀριστοτελείου. Ὁ Παπαδάκης, φωτεινὴ ἀλλὰ λησμονημένη μορφή, ἔδωσε μετὰ τὸν Τσουντα στὸν νεαρὸ Καροῦζο ὥθηση πρὸς τὴν ὀρθὴ ἐπιστήμη τῆς ἀρχαιολογίας, ἐκείνην ποὺ ἔχει πνευματικὸ περιεχόμενο καὶ δὲν εἶναι τεχνολογία, ὅπως ἀσκεῖται σήμερα σὲ μεγάλο βαθμό.

Πολὺ νωρὶς ἔγινε μέλος τοῦ «Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου», ποὺ προῆλθε ἀπὸ τὴν «Κοινωνιολογικὴ Ἑταιρεία» καὶ τὴν ἑταιρεία «Ἐθνικὴ Γλῶσσα». Ὁ Ἐκπαιδευτικὸς Ὁμιλος, μὲ στυλοβάτες τὸν Δημήτριο Γληνὸ καὶ τὸν Ἀλέξανδρο Δελμοῦζο, εἶχε ὡς σκοπὸ τὴν ἐξέταση καὶ προώθηση τοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος καὶ τῶν κοινωνικῶν καὶ πολιτικῶν προβλημάτων τῆς Ἑλλάδος. Καὶ τὸ πρῶτο λύθηκε, τὸ δεύτερο θὰ ὑπάρχει ὅσο ὑπάρχουμε κι ἐμεῖς. Μετὰ τὴ διάσπαση τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου ὁ Καροῦζος παρέμεινε στὸ πλευρὸ τοῦ Γληνοῦ καὶ ἀναμίχθηκε ἐνεργῶς στὰ πράγματα. Τοῦτο τοῦ δημιούργησε, μετὰ τὸν Πόλεμο, μεγάλες δυσχέρειες, ἀνάμεσά τους καὶ τῆς ἐκλογῆς του στὴν Ἀκαδημία. Στὴ νέα μορφή τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου ἐκλέχτηκε μέλος τῆς Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς, μαζί μὲ τὴν κατόπιν σύζυγό του Σέμνη.

Σὲ δύο ἄρθρα, ποὺ δημοσίευσε στὸ περιοδικὸ τοῦ Γληνοῦ *Ἀναγέννηση* τὸ 1927, συζητεῖ μὲ τὸν Νίκο Καζαντζάκη «περὶ τοῦ ἂν ὑπάρχουν ἱστορικοὶ νόμοι καὶ δυνατότητες προβλέψεων», ἄποψη ποὺ ὑποστήριζε ὁ Καροῦζος ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Marx. Στὴ συζήτηση ἐπενέβη ἡ Ἑλλη Λαμπρίδου, ἡ ὁποία κατηγόρησε τὸν Καροῦζο «ὅτι ἀντιζηγιάζει πολλὰ βιβλιοσκοῦλῃκα τῶν Γερμανικῶν Πανεπιστημίων». Εἶναι φανερὸ ὅτι οἱ ἀπόψεις τοῦ Καρούζου ἀπηχοῦν τὶς ἀρχὲς τῆς Δευτέρας Διεθνοῦς· ταιριάζουν σ' ἐκείνους ποὺ δὲν μποροῦν ἢ δὲ θέλουν νὰ ἀναμιχθοῦν στὴν ἐπαναστατικὴ δράση.

Ἀλλὰ καὶ τὸ κείμενο τοῦ Ἰωάννου Δραγούμη «Σαμοθράκη» τὸ κρίνει αὐστηρὰ θεωρώντας ὅτι τὸ νησὶ ἦταν ἀφορμὴ γιὰ τὸν Ἰδα γιὰ νὰ ἐκφράσει τὶς θεωρίες του, χωρὶς σχέση μὲ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα. Ὁ Κωνσταντῖνος Θ. Δημαρὰς χαρακτηρίζει τὴ μελέτη τοῦ Καρούζου ὡς νεανικὴ καὶ ὅτι ἐκφράζει ἐπιστημονικὸ μεσσιανισμό, ἀλλὰ ὅτι τὸ κείμενό του ἦταν «γεμάτο πνευματικὸ πάθος καὶ ἀνθρωπισμό».

Μ' ὅλες τὶς ἀσχολίες του εἶχε τὸν καιρὸ τότε, τὸ 1927/28, νὰ κάνει μεταφράσεις δύσκολων βιβλίων. Πρῶτο ἐμφανίστη-

κε ἡ ἐπιτομή τοῦ Karl Krumbacher, *Ἡ βυζαντινὴ λογοτεχνία* καὶ ἀκολούθησαν ὁ *Μαρξισμὸς καὶ φιλοσοφία* τοῦ Karl Kors, *Ὁ νεώτερος οὐμανισμὸς στὴ Γερμανία* τοῦ Walter Kranz, ἐκδότῃ μὲ τὸν Diels τῶν Προσωκρατικῶν, καὶ ἡ *Μεταφυσικὴ τῆς Ἱστορίας* τοῦ Karl Schoeder. Τὸ 1928 μετέφρασε τὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ ἔργου τοῦ Φρίντριχ Engels *Anti-Dühring*, μὲ τὸν τίτλο *Ἡ Φιλοσοφία* καὶ μὲ τὸ ψευδώνυμο Χ. Καστρίτης, ὑπονοώντας τὴν καταγωγὴ τοῦ ἱερέως παπποῦ του ἀπὸ τὸ Καστρί, δηλαδὴ τοὺς Δελφούς. Μὲ τὴ μετάφραση αὐτὴ παύει ἡ πολιτικὴ δραστηριότητα τοῦ Καρούζου, ἐντελῶς θεωρητικὴ, ποὺ ὀνομάζεται Katheder Sozialismus, ἀκαδημαϊκός, ἢ ὀρθότερα, πανεπιστημιακὸς σοσιαλισμός. Τὴν τάση του αὐτὴ, πρὸς τὴ μελέτη περισσότερο καὶ λιγότερο πρὸς τὴ δράση, θὰ τὴν δείξει σ' ὅλη του τὴ σταδιοδρομία, ἕως τὸ 1967. Εἶναι φανερὴ στὰ ἔξοχα γραπτά του.

Τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1928 ὁ Καρούζος πῆγε στὸ Μόναχο γιὰ σπουδὲς ὅπου ἔμεινε, κανονικὸς φοιτητής, ὡς τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1929, ἔχοντας ὡς καθηγητὲς τὸν Wolters, τὸν Weickert, τὸν Schwartz καὶ τὸν Pinder. Συνέχισε τὶς σπουδὲς στὸ Βερολῖνο μὲ τὸν Noack, τὸν Rodenwaldt, τὸν Hilderbrandt, τὸν Zahn καὶ τὸν Deubner. Τοὺς μνημονεύω γιὰτὶ ἀποτελοῦσαν τὶς κορυφὲς τῆς ἀρχαιολογίας, τῆς φιλολογίας, τῆς ἱστορίας τῆς Τέχνης καὶ τῆς ἀρχαιογνώσεως. Τὴν ἴδια περίοδο βρίσκονταν στὴ Γερμανία γιὰ σπουδὲς, μάλιστα στὸ Βερολῖνο, ὁ Σπυρίδων Μαρινᾶτος, ὁ Ἰωάννης Κακριδὴς καὶ ὁ Ἰωάννης Συκουτρὴς, μαθητὲς τοῦ Wilamowitz καὶ οἱ τρεῖς.

Ἐδῶ ἀξίζει νὰ παρατηρήσω ὅτι ὁ Καρούζος στὶς 3 Ὀκτωβρίου 1929 γράφει ἀπὸ τὴ Ρώμη στὴ μέλλουσα γυναίκα του Σέμνη τὶς ἐνθουσιώδεις ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς πόλης προσθέτοντας: «Καὶ μόλο ποὺ αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ φασισμὸς μοῦ δίνει περισσότερο στὰ νεῦρα, γιὰτὶ μοῦ φαίνεται περισσότερο θρασύς καὶ σιχαμένος, ὥστόσο τὰ ξεχνῶ ὅλα μπροστὰ στὰ σπιτία καὶ στοὺς δρόμους τῆς Ρώμης».

Τὰ πράγματα ὅμως ἦταν περισσότερο σοβαρά. Τρία χρόνια ἀργότερα, στὶς 29 Ἰουλίου 1932, ὁ Hans Möbius γράφει στὸν Καρούζο: «Ὁ Βρέντε, τὸν ὁποῖο εἶδα πρό τινων ἡμερῶν στὸ Marburg μοῦ ἔκανε πολλὰς περιγραφὰς ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Ἀκουσα μὲ λύπην, ὅτι γενικῶς τὰ πράγματα δὲν πᾶνε πολὺ καλά, ἐν τούτοις ἡ ζωὴ ἐκεῖ πέρα θὰ εἶναι πολὺ πιὸ ἐλαφρὰ παρὰ στὴν καημένη πατρίδα μας. Τί θὰ γίνει μετὰ τὰς ἐκλογάς; Ἐχῶ τὴν ἐντύπωσιν, ὅτι εἶναι τὲς τελευταῖες πού κάνομε. Ἐπεὶτα ἔρχεται ἴσως ἡ κομμουνιστικὴ ἢ ἡ φασιστικὴ δικτατορία. Εὐτυχῶς ἔμαθα στὰ Νότια μέρη τὴν μαγικὴν λέξιν. Τί νὰ κάνωμε;». Προφητικὰ τὰ λόγια τοῦ Möbius. Στὶς ἐκλογὲς τοῦ Ἰουλίου καὶ τοῦ Νοεμβρίου 1932 οἱ ναζὶ πλειοψήφησαν καὶ στὶς 30 Ἰανουαρίου 1933 ὁ Χίττεμπουργκ ἀνέθεσε στὸν Χίτλερ τὴν καγκελαρία.

Αὐτὸ δὲν τὸ κατάλαβε ἓνας Ἑλληνας λάτρης τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος. Τὸ 1933 ἐκδίδεται στὴν Ἀθήνα τὸ κείμενο τοῦ Max Weber *Ἡ ἐπιστήμη ὡς ἐπάγγελμα (Wissenschaft als Beruf)* μὲ εἰσαγωγὴ καὶ μετάφραση τοῦ Ἰωάννου Συκουτρῆ. Στὰ σχόλιά του (σ. 62) ὁ Συκουτρῆς κακίζει ὅσους «τὸ σοβαρώτατον εἰς τὰ πολιτικάς του ἐπιδιώξεις καὶ πολυάριθμον κόμμα τοῦ Hitler [χαρακτηρίζουν] ὡς κόμμα ἀρπάγων καὶ ταραχοποιῶν, μόνον διότι εἰς τὸ πρόγραμμά του ἔχει τὸν περιορισμὸν τῆς ἐπιδράσεως τῶν Ἑβραίων, ὡς ὑπαλλήλων ἢ ὡς οἰκονομικῶν παραγόντων, εἰς τὴν ἐθνικὴν τῆς Γερμανίας πολιτικὴν». Εἶναι φανερὸ ἀλλὰ καὶ παράδοξο τὸ χάσμα πού χωρίζει δύο ὁμιλήκους καὶ συμφοιτητές (ὁ Συκουτρῆς ἦταν νεώτερος ἓνα χρόνο, γεννημένος τὸ 1901 ὅπως καὶ ὁ Μαρινάτος), χάσμα στὸ βασικότερο θέμα τῆς ζωῆς, τὴν πολιτικὴ ἀτομικὴ ἐλευθερία, καὶ ὅτι χρειάστηκαν χρόνια γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς δύο τὴν ἀλήθεια, ἀλλὰ μὲ βίαιον καὶ τραγικὸ τρόπο.

Χαρακτηριστικὸ τοῦ Καρούζου εἶναι ὅτι δὲν ἔγραψε βιβλία πλην τριῶν ὁδηγῶν *Ἀμφιάρειο*, *Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας*, *Ρό-*

δος, μικρῆς ἔκτασης. Δημοσίευσε ἀκόμη σὲ αὐτοτελῇ τόμο τὸν κοῦρο Ἀριστόδικο. Ὅλες του οἱ μελέτες βρίσκονται σὲ περιοδικά, ἑλληνικά καὶ ξένα. Δὲν ἀποπειράθηκε ποτὲ μία μεγάλη σύνθεση, ἔκανε ἐλάχιστες ἀνασκαφές, ὥστε δὲν γνωρίζουμε πῶς θὰ ἦταν μιὰ δική του συστηματικὴ δημοσίευση. Διάλεξε ἐξ ἀρχῆς τὴν ἀνώτερη βαθμίδα τῆς ἐπιστήμης του, τὴν Ἱστορίαν τῆς Τέχνης, ὅπου ὑπῆρξε ἡγετικὴ μορφή.

Ἡ πρώτη του μεγάλη καὶ πολὺ σημαντικὴ μελέτη, στὸ *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* τοῦ 1930 εἶναι «Ὁ Ποσειδῶν τοῦ Ἀρτεμίου», δημοσίευση τοῦ γνωστότατου μεγάλου χάλκινου ἀγάλματος τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου. Σήμερα, 84 χρόνια μετὰ τὴ δημοσίευσή του (ὁ τόμος τοῦ *Δελτίου* ἐκδόθηκε τὸ 1933), θὰ εἴχαμε νὰ προσθέσουμε σὲ ὅσα ἔγραψε ὁ Καροῦζος πλῆθος λεπτομερειῶν καὶ παραλλήλων, πού δὲν θὰ βελτιῶναν τὴ μελέτη, μᾶλλον θὰ ἔφερναν σύγχυση χωρὶς νὰ αὐξήσουν τὴν οὐσία. Καὶ τότε ἐκφράστηκαν ἀντιρρήσεις ἀντὶ τοῦ ἔργου εἰκονίζει Ποσειδῶνα ἢ Δία. Εἶναι κάτι πού στὴν ἀρχαιολογία συνηθίζεται. Οἱ μελετητὲς πού ἔπονται τοῦ πρώτου πρέπει νὰ ποῦν κάτι διαφορετικὸ γιὰ νὰ ἔχει σημασία ἡ συμβολὴ τους.

Ἐνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Χρήστου Καρούζου, πού ἀπευθύνεται στοὺς Ἑλλήνες ἀποκλειστικῶς, εἶναι δημοσιευμένο ὡς αὐτοτελῇ ἄρθρα στὴ *Νέα Ἑστία*. Ἡ συνεργασία του μὲ τὸ περιοδικὸ ἄρχισε τὸ 1931 καὶ τὸ τελευταῖο του κείμενο δημοσιεύτηκε τὸ 1966. Τὰ θέματά του εἶναι ποικίλα. Τὸ πρῶτο ἄρθρο εἶναι ἀφιερωμένο στὴν κριτικὴ γιὰ τὸ βιβλίο γιὰ τὸν Τζιόττο τοῦ Νίκου Μπέρτου, παλιοῦ Ἐφόρου τῶν Ἀρχαιοτήτων καὶ Διευθυντῇ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου στὴν Κατοχή. Τὰ περισσότερα πού ἀκολουθοῦν ὅμως ἔχουν ὡς θέμα τους τὴν ἀρχαιότητα, τὰ μνημεῖα. Τὸ 1939 δημοσιεύεται τὸ ἄρθρο τοῦ *Φειδίας καὶ Σολωμός*, ὅπου ἐξετάζει τὸ ἰταλικὸ ποίημα τοῦ ποιητῆ «Σαπφώ». Σ' αὐτὸ γίνεται ἡ μόνη μνεία τοῦ Σολωμοῦ στὴν ἀρχαία τέχνη. Ὁ Καροῦζος ἐρευνᾷ τὴν ἐκδοχὴ τῆς γνώσης ἀπὸ τὸν Σολωμό, τῶν φειδιακῶν γλυπτῶν τῶν ἀετωμάτων

του Παρθενῶνος, πού ἀπὸ τὸ 1816 βρίσκονταν στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο. Δυὸ χρόνια ἀργότερα δημοσιεύει τὴ σύντομη κρίση του γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, ἄγνωστο τότε ἀκόμη στὸ σύνολό του καὶ πολὺ ἀργότερα, τὸ 1957, ἀκούγεται μέσα σὲ τούτη τὴν αἴθουσα ἡ ἀνακοίνωσή του *Σολωμικὸς εὐγενισμός*. Γιὰ τὸν Σολωμὸ τοῦ ὀφείλουμε κάτι περισσότερο. Ὁ Καροῦζος εἶναι πού πρότεινε καὶ ἐνέργησε ὥστε νὰ γίνεῖ πραγματικότητα ἡ παρουσίαση ἀτόφιων τῶν κειμένων τοῦ ποιητῆ. Ἐννοῶ τὰ *Αὐτόγραφα ἔργα*, ἔκδοση φωτοτυπικὴ τῶν χειρογράφων τοῦ Σολωμοῦ, γινομένη ἀπὸ τὸν Λίνο Πολίτη στὴ Θεσσαλονίκη τὸ 1964. Σὲ δύο μεγάλους τόμους παρουσιάζονται ὅπως ἔγραψε ὁ ποιητὴς ὅλα ὅσα σώζονται ἀπὸ τὸ χέρι του ἢ ἀντίγραφά τους. Ὁ Λίνος Πολίτης τὸν ἕναν τόμο ἀφιερώνει στὸν Νικόλαο Βαρβιάνη, τὸν γνώρισα τὸ 1973 στὴ Ζάκυνθο, πού κατὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953 ἔσωσε χειρόγραφα τοῦ Σολωμοῦ ἀπὸ τὶς φλόγες, καὶ τὸν ἄλλο τόμο στὸν Καροῦζο γιὰ τὴ συμβολή του στὴν ἔκδοση, μεγαλύτερη πιστεύω ἀπ' ὅσο τὴν παρουσιάζει ὁ ἴδιος στὸ σύντομο μελέτημά του «Σκέψεις γιὰ τ' αὐτόγραφα τοῦ Σολωμοῦ». Ἐδῶ ὑπενθυμίζω ὅτι ὁ Στέλιος Ἀλεξίου ἔχει ἀφιερώσει τὴ δεύτερη ἔκδοσή του τῶν ἔργων τοῦ Σολωμοῦ, τοῦ 2007, στὸν Καροῦζο.

Ὅταν ὁ Καροῦζος τελείωσε τὶς σπουδές του στὴ Γερμανία ἀνέλαβε ὑπηρεσία πάλι στὴ Θήβα ὡς Ὑπουργός. Δὲν ἦταν βέβαια ἐκεῖνο πού ἐπιθυμοῦσε. Τὰ χρόνια ἐκεῖνα τοῦ '30 ἡ ἐλληνικὴ ἐπαρχία γιὰ ἕναν ἐπιστήμονα, πού καλλιεργεῖ τὴν ἐπιστήμη του, ἦταν ἐξορία. Εἴτε στὴ Θήβα εἴτε στὴν Ἀνάφη, δὲν εἶχε διαφορά. Ἕνας πνευματικὸς θάνατος, μιὰ Πρέβεζα. Ὅλοι οἱ ἀρχαιολόγοι ἤθελαν νὰ βρίσκονται στὴν Ἀθήνα ὅπου ὑπῆρχαν βιβλιοθηκὲς καὶ ὁμότεχνοι, Ἕλληνες καὶ ξένοι, μὲ τοὺς ὁποίους μποροῦσες νὰ συζητήσεις. Ἡ ἀρχαιολογία, τότε καὶ τώρα, προάγεται μὲ τὴ συνεχῆ μελέτη. Φυσικὰ στὴν ἐπαρχία ὑπῆρχαν καὶ ἄλλοι ἐπιστήμονες, γιατροί, μηχανικοί, γεωπόνοι. Ἀπὸ αὐτοὺς ὅμως δὲν ζητοῦσε ἡ Πολιτεία οὔτε τὸ συνάφι τους νέα πράγματα. Ἡ μοίρα τοῦ ἀρχαιολόγου ὅμως

εἶναι συνυφασμένη με τὴν ἔρευνα καὶ τὴ δημοσίευση διαρκῶς νέων πραγμάτων. Στοὺς ἄλλους κλάδους περίμεναν, καὶ περιμένουμε καὶ σήμερα, μόνο ἀπὸ τοὺς καθηγητὲς τοῦ Πανεπιστημίου, καὶ ἀπὸ τὸ 1928 τῶν δύο πανεπιστημίων, δημοσιεύσεις, ἀνακαλύψεις, κάποια πρόοδο στὴν ἐπιστήμη τους. Αὐτὴ τὴν ἔννοια ἄλλωστε εἶχαν καὶ ἔχουν οἱ σωστὲς Ἀκαδημίες, πὺν ὡς κύριο ἔργο τους ἔχουν τὶς ἀνακοινώσεις. Παρουσίαση νέων πραγμάτων, διόρθωση παλαιῶν ἀπόψεων, κάτι πὺν δὲν τὸ πολυπιστεύουμε βέβαια.

Ἐπανέρχομαι στὴ Θήβα. Τὸ 1934 δημοσιεύει ἕνα μικρὸ βιβλίο με τίτλο *Τὸ μουσεῖο τῆς Θήβας*, τυπωμένο με δικά του ἔξοδα καὶ προορισμένο, ὑποτίθεται, γιὰ τοὺς τουρίστες ἐπισκέπτες τοῦ μουσείου. Ἦταν ἀφιερωμένο «Στὸ δάσκαλό μου Χρῆστο Τσουντα». Ἡ γυναίκα τοῦ Καρούζου, ἡ Σέμνη, διηγεῖται πὺς ὅταν ἡ ἴδια ἐπισκέφθηκε τὸν Τσουντα στὸ σπίτι του, κάπου κοντὰ στὴν Ἀριστοτέλους, καὶ τοῦ πρόσφερε τὸ βιβλίο, ἐκεῖνος διαβάζοντας τὴν ἀφιέρωση δάκρυσε.

Τὸ μικρὸ βιβλίο ἀποτελεῖ περιγραφὴ τῆς ἐκθεσης τοῦ Μουσείου ὅπως τὴν εἶχε διαμορφώσει ὁ Ἀντ. Κεραμόπουλος, στὴν πραγματικότητα δὲν προοριζόταν γιὰ τοὺς πολλούς. Γραμμένος σὲ ἀτόφια δημοτικὴ, ἀπευθύνεται σὲ ἀρχαιολόγους πὺν ἔχουν καλὴ γνώση τῆς ἀρχαίας πλαστικῆς καὶ τῆς βιβλιογραφίας, πὺν παρατίθεται σὲ σύντμηση καὶ πὺν οἱ σημερινοί, οἱ περισσότεροι, δὲν μποροῦν νὰ τὴν ἐννοήσουν. Οἱ περιγραφὲς τῶν ἔργων εἶναι σύντομες καὶ οἱ χαρακτηρισμοὶ καίριοι, προϋποθέτουν ὅμως θητεία στὴν ἱστορία τῆς Τέχνης, ὅπως εἶχε διαμορφωθεί τὰ χρόνια ἐκεῖνα κυρίως στὴ Γερμανία. Φαίνεται σὰν τὸ μικρὸ αὐτὸ βιβλίο, 61 σελίδες, νὰ ἀποτελεῖ σκέψεις ὑπενθυμιστικὲς γιὰ κάτι μεγαλύτερο καὶ συνθετικό.

Ἀπὸ τὶς σπάνιες περιπτώσεις γιὰ τὸν Καρούζο εἶναι ἡ περιγραφὴ-σύγκριση, πὺν κάνει με πολλὴ συντομία ἀλλὰ ἀκριβολογία σχεδὸν ποιητικὴ, τοῦ τοπίου τῆς Ἀττικῆς καὶ τῆς Βοιωτίας, στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ βιβλίου. Ἴσως σήμερα δὲν εἶναι

εύκολα φανερά ἢ διαφορὰ τῶν δύο τόπων ἐξ αἰτίας τῆς οἰκιστικῆς ἐξάπλωσης. Τότε ἦταν ἀλλιῶς.

Οἱ περιγραφὲς τοῦ τοπίου εἶναι δύσκολη ὑπόθεση. Προϋποθέτουν τὴν ἐξοικείωση μὲ δύο Τέχνες, τὴν πλαστικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Δὲν εἶναι σπάνιες ἀλλὰ λίγες οἱ ἀξιόλογες. Στὴν περιγραφὴ τοῦ Καρούζου, αὐστηρή, σύντομη, περιεκτικὴ, ἔχω ὄχι νὰ συγκρίνω ἀλλὰ νὰ θυμίσω τὴν ἄλλην ἐξάισια περιγραφὴ τοῦ ἀργολικοῦ κάμπου στὶς πρῶτες παραγράφους τῆς *Ἰζαμπῶς*, ἀπὸ τὸν Ἄγγελο Τερζάκη. Ἐπιμένω στὴν περιγραφὴ τῆς φύσης, ἔχω προσπαθήσει κι ἐγώ, γιὰτὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ λογοτεχνία, ὁ τόπος, τὰ τοπία, οἱ ἀλλαγές τους εἶναι ἀξεδιάλυτα δεμένα μὲ τὴν ἀρχαιολογία. “Ολα, εὐρήματα, ἀγάλματα, ἐπιγραφές, γεγονότα, σὲ κάποιο τόπο γεννήθηκαν καὶ συνέβησαν. Ἀπὸ τὴ φύση, ἀπὸ τὸ τοπίο θὰ κατανοήσουμε ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ ἦθη καὶ τὴν Τέχνη. Ὁ πρῶτος, καὶ ἴσως ὁ μόνος τότε, ποὺ κατανόησε τὴ σημασία τοῦ μικροῦ βιβλίου τοῦ Καρούζου εἶναι ὁ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος μὲ μιὰ πολὺ ἐκτεταμένη παρουσίασή του στὴν *Πρωΐα* τῆς 29 Αὐγούστου τοῦ 1934. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ Καρούζου, ὅτι ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν τοπίων τῆς Ἀττικῆς καὶ τῆς Βοιωτίας, συνεχίζει μὲ τὴν κοινωνικὴ περιγραφὴ τῆς ἀρχαίας Βοιωτίας γιὰ νὰ καταλήξει στὴν ἀνάλυση τῆς βοιωτικῆς πλαστικῆς τέχνης καὶ τὸν χαρακτηρισμό της. Γιὰτὶ ὁ τόπος διαμορφώνει χαρακτῆρες καὶ συλλογικὰ χαρακτηριστικά. Διαφορετικοὶ οἱ κάτοικοι τῆς Ἀττικῆς ἀπὸ τῆς Βοιωτίας, ὅπως τῆς Ἑλλάδας ἀπὸ τῆς Σουηδίας.

Σὲ σημείωση μιᾶς σελίδας ἐξηγεῖ τοὺς ὅρους *πλαστικός-πλαστικότητα* καὶ *ζωγραφικός-ζωγραφικότητα*, ἀπαραίτητη γιὰ τὴν κατανόηση τῶν ὅρων ποὺ θὰ συναντήσουμε. Τέλος, τὸ βιβλίο εἶναι γραμμένο ὄχι γιὰ πρώτη γνώση ἀλλὰ γιὰ βαθύτερη κατανόηση. Τὰ πράγματα χρησιμεύουν γιὰ νὰ ἐκτεθοῦν οἱ ἰδέες.

Μὲ τὸν Σπυρίδωνα Μαρινᾶτο, διαπρεπὲς ἐπίσης μέλος τῆς Ἀκαδημίας μας, ὑπῆρξαν συμφοιτητές, ὅπως καὶ μὲ ἄλλους,

τὸν Γιάννη Μηλιάδη, τὸν Στρατῆ Παρασκευαΐδη, ἀλλὰ καὶ ἀντίπαλοι ἐξ ἀρχῆς. Ὁ Σωκράτης Κουγέας μαρτυρεῖ ὅτι ὅλα ξεκινοῦν ἀπὸ τὰ φοιτητικὰ χρόνια, ὅταν ὁ Καροῦζος ἔλαβε ὑποτροφία τοῦ Πανεπιστημίου πὺν διεκδίκησε καὶ ὁ Μαρινᾶτος. Ἡ πραγματικότητα, ὅπως θὰ φανεῖ μιὰ εἰκοσαετία περίπου ἀργότερα, εἶναι ἄλλη· ἡ διαφορὰ τῶν χαρακτήρων καὶ τῆς ἀντίληψης γιὰ τὰ πνευματικὰ καὶ πολιτικὰ πράγματα. Δημοτικιστὴς ὁ Καροῦζος ἀπὸ μαθητῆς, μὲ προχωρημένες σοσιαλιστικὲς ιδέες, ἀφιερωμένος στὴν Τέχνη καὶ στὴν ἀρχαία Τέχνη, δὲν μποροῦσε νὰ ταιριάξει μὲ τὸν καθαρευουσιάνο ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του Μαρινᾶτο. Γιὰ τὰ προχωρημένα χρόνια πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τὴ σύνδεση τοῦ Μαρινάτου μὲ τὸ καθεστῶς τοῦ Μεταξᾶ, ἄλλωστε εἶχε στενὴ γνωριμία μαζί του ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '30. Ὃταν ὁ Μαρινᾶτος ἀνέλαβε τὴ Διεύθυνση Ἀρχαιοτήτων ἐπὶ 4ης Αὐγούστου, ἀπὸ τὶς πρῶτες του πράξεις ἦταν ἡ δημοσίευση νέου Ὁργανισμοῦ τῆς Ὑπηρεσίας πὺν πρόβλεπε, μεταξὺ ἄλλων, καὶ τὴν ἀποχώρηση ἀπὸ τὴ θέση της τῆς Σέμνης, τῆς γυναικας τοῦ Καροῦζου, κάτι πὺν τὸ ζευγάρι δὲν τοῦ συγχώρεσε. Ὁ Πόλεμος καὶ ἡ Κατοχὴ ματαίωσαν τὴν προσπάθεια τοῦ Μαρινάτου.

Νέα αἰτία ἀντιθέσεων καὶ συγκρούσεων ἦταν ἡ προκήρυξη ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία ἔδρας ἀρχαιολογίας τὸ 1953 μὲ πρωτοβουλία τοῦ Ἀντώνιου Κεραμόπουλλου, πὺν σκόπιμα στὴν εἰσήγησή του περιόρισε τὴν ἀρχαιολογία στὴν ἀρχαιογνωσία. Ὁ Κωνσταντῖνος Ρωμαῖος, ὁ ἔξοχος ἀρχαιολόγος, ὅχι ὁ λαογράφος, εἶδε ὅτι οἱ προθέσεις τοῦ Κεραμόπουλλου εἶχαν συγκεκριμένο στόχο καὶ μὲ δική του εἰσήγηση περιέγραψε τὴν ἀρχαιολογία ὡς τομέα πὺν περιέχει περισσότερες ἐπιστῆμες, ὅχι ἀπλῶς κλάδους, καὶ ἀπὸ ὅλες μία θεώρησε ὅτι εἶναι «ἡ ἐπιφανεστερά καὶ κινοῦσα τὸ γενικὸν ἐνδιαφέρον - ἡ ἱστορία ἢ ἐπιστῆμη τῆς ἀρχαίας τέχνης». Ὑποψήφιοι ἦσαν ὁ Ἀνδρέας Παπαγιαννόπουλος Παλαιός, ὁ Σπυρίδων Μαρινᾶτος καὶ ὁ Χρῆστος Καροῦζος. Ὁ Παπαγιαννόπουλος κηρύ-

χτηκε από την εισηγητική επιτροπή *Άωρος*, και δὲν ἦταν ἄδικο, γιὰ νὰ ἀποκλεισθεῖ ἀπὸ τὴν κρίση, καὶ ὁ ἀγώνας, ἄγονος τελικῶς, ἔγινε μεταξὺ τῶν ἄλλων δύο. Ὁ Κεραμόπουλος, ἐχθρὸς τοῦ Καρούζου, τὸν κατηγοροῦσε «διὰ τὴν αἰσθητικὴν καὶ ὑποκειμενικὴν μονομέρειάν του». Πρέπει ὅμως νὰ εἰπωθεῖ ὅτι ὁ Κεραμόπουλος ὑπῆρξε ἀνασκαφικώτατος, κάτι ποὺ ὁ Καρούζος ἀπέφυγε σ' ὅλη του τὴ ζωή. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὴ γνώμη τοῦ Κεραμόπουλου ἀκολούθησαν ὁ Σπύρος Μελάς, ὁ Νικόλαος Ἐξαρχόπουλος καὶ ὁ Φαίδων Κουκουλές, ἀντιδραστικοὶ ἀπὸ κάθε ἀποψη. Στὸν πρῶτο ὀφείλουμε τελεσφόρες ἐνέργειες ἐναντίον τοῦ Καζαντζάκη γιὰ τὸ Νόμπελ καὶ στὸν δεύτερο τὸν πόλεμο ἐναντίον τοῦ Συκουτρῆ.

Τὸ 1955 ἡ Ἀκαδημία ὑπῆρξε περισσότερο προβλεπτική. Προκήρυξε δύο ἔδρες ἀρχαιολογίας καὶ ὑποψήφιοι ἦσαν πάλι οἱ τρεῖς ποὺ μνημονεύτηκαν. Σὲ δύο διαδοχικὲς ψηφοφορίες ἐκλέχτηκαν ὁ Μαρινᾶτος καὶ ὁ Καρούζος.

Κατὰ τὴ διαδικασία τῆς πρώτης προκήρυξης ὁ Καρούζος ὑπῆρξε θύμα τοῦ πολιτικοῦ καθεστώτος τῆς ἐποχῆς. Κατηγορήθηκε καὶ μέσα στὴν Ἀκαδημία καὶ στὶς ἐφημερίδες ὡς ἀριστερός, μᾶλλον κομμουνιστής, καὶ μαζί του καὶ ὅσοι τὸν ὑποστήριζαν. Στὶς 19 Μαρτίου 1954 ἡ *Ἑστία* μ' ἓνα σφοδρὸ ἄρθρο της καὶ μὲ τὴν αὐτοπεποίθηση ποὺ τῆς ἔδινε ἡ ἀσυλία της, κατηγοροῦσε ὅτι «οἱ ὀκτὼ ἐαμῖται τῆς Τάξεως, ὅμως, οἱ ὁποῖοι ψηφίζουν πάντοτε ὡς εἰς ἄνθρωπος ὅταν ἡ Ἀκαδημία ἔχη νὰ ἐκλέξῃ μεταξὺ δεξιᾶς καὶ ἀριστερᾶς, ἐπρόβαλαν τὴν ὑποψηφιότητα ἐνὸς ἄλλου μετρίου ἀρχαιολόγου, μηδέποτε διενεργήσαντος ἀνασκαφάς, ἀλλὰ ὑποστηριζομένου ζωηρῶς ὑπὸ τῆς κλίκας τῶν δημοτικιστῶν καὶ ἐαμπτῶν, ποὺ κατέχουν καὶ σήμερον ἀκόμη τὰς πλέον ἐπικαίρους κρατικὰς θέσεις».

Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι ὁ Καρούζος, ἐνῶ δὲν εἶχε, ἀπέκτησε φάκελο στὴν Ἀσφάλεια. Ὅταν ὁ Κουγέας εἶχε ὑποβάλει σχετικὸ ἐρώτημα στὴ Γενικὴ Ἀσφάλεια, τοῦ εἶχε δηλωθεῖ ἀπὸ τὸν διοικητὴ Θεόδωρο Ρακιντζῆ ὅτι «οὐδὲν εἰς βάρος» τοῦ Καρούζου ὑπῆρχε, πολὺ σύντομα ὅμως, σὲ συνεδρίαση

τοῦ Ὑπουργείου Τύπου, ὁ Ρακιντζῆς ἄκουσε ἀπὸ κάποιον νὰ λέει ὅτι «τώρα θέλουν νὰ κάμουν Ἀκαδημαϊκὸν τὸν Καρούζον». Διέταξε ἐξέταση τοῦ πράγματος καὶ ὅλη ἡ δημοσιευτικὴ καὶ ἄλλη δραστηριότητα τοῦ Καρούζου μέχρι τοῦ 1928, πλουτισμένη μὲ φανταστικὲς πράξεις τῆς Κατοχῆς καὶ τῆς κατόπιν περιόδου μέχρι τοῦ 1950 περίπου, σχημάτισαν φάκελο, ὁ ὁποῖος τὰ χρόνια ἐκεῖνα σοῦ κατέστρεφε τὴ ζωὴ. Εὐτυχῶς ἡ Ἀκαδημία δὲν περιέπεσε τότε στὸ λάθος νὰ τὸν ἀπορρίψει. Πρόσφατα σχετικῶς εἶχε διαπράξει διπλὸ τὸ λάθος μὲ τὸν Καζαντζάκη.

Ἀπὸ τὰ χειρόγραφα καὶ τὶς σημειώσεις τοῦ Καρούζου ἔχω διαπιστώσει πὼς ἦταν τυπικὸς καὶ εὐσυνείδητος ὡς πρὸς τὰ καθήκοντά του μέσα στὴν Ἀκαδημία, συμμετοχὴ σὲ ἐπιτροπές, κρίσεις γιὰ βραβεῖα, εἰσηγήσεις γιὰ ὑποψηφίους. Κατὰ τὰ 12 χρόνια τῆς θητείας του ἐδῶ ἔκανε 4 μόνον ἀνακοινώσεις, ἐνῶ τὰ ἴδια χρόνια δημοσίευσε σὲ ἑλληνικὰ καὶ ξένα περιοδικὰ ἀρκετὲς μελέτες.

Ὁ Καρούζος δὲν ἦταν δημοτικιστὴς ἐπειδὴ εἶχε σοσιαλιστικὲς πεποιθήσεις. Ἡ ἰδεολογικὴ πολιτικὴ του τοποθέτηση εἶναι ὕστερη. Ἀπὸ μαθητὴς διάβαζε ποίηση, πρῶτα πρῶτα Παλαμᾶ, καὶ ὅταν πῆγε στὸ Πανεπιστήμιο εἶχε διαμορφώσει πλήρη καὶ στέρεη ἄποψη γιὰ τὴ γλῶσσα καὶ εἶχε ἀποκτήσει τὴν ἱκανότητα νὰ τὴ χειρίζεται μὲ γλαφυρότητα καὶ νὰ μεταφράζει ἀπὸ τὴ δύσκολη καὶ μὲ λεπτὲς φιλοσοφικὲς ἔννοιες γερμανικὴ γλῶσσα κείμενα ποὺ καὶ σήμερα, σχεδὸν ἑκατὸ χρόνια μετὰ, εἶναι ἀκόμη δύσκολο νὰ ἀποδώσουμε στὴν σημερινὴ ὅπωςδὴποτε πολὺ προχωρημένη νεοελληνικὴ.

Τὸ γλωσσικὸ του κριτήριον πέρασε ἀπὸ ὀρισμένες φάσεις, δοκιμάστηκε καὶ κατέληξε πολὺ γρήγορα σὲ μορφὴ ποὺ θὰ τὴν ἀκολουθήσει ἕως τὸ τέλος τῆς ζωῆς του ὁμορφαίνοντας ἀδιάκοπα τὰ γραπτά του. Εἶχε τὸ πλεονέκτημα ὅτι ξεκίνησε ὡς δημοτικιστὴς ἀπὸ πολὺ μικρὸς καὶ δὲν χρειάστηκε σὲ προχωρημένη ἡλικία νὰ ἀλλάξει γλωσσικὸ τύπο. Δὲν ἀπέφυγε, τὴν ἐποχὴ τῶν πολιτικῶν ἀγώνων, καὶ κάποιες ἰδιοτυπίες τὶς

όποιες σύντομα ἐγκατέλειψε. Λ.χ. ἐξελληνισμένες ξένες λέξεις ἢ ἀκραίους τύπους ἐλληνικῶν λέξεων, σχεδὸν ψυχαρακές. Ἀλλὰ καὶ ὁ ἀντίποδός του, ὁ Σπυρίδων Μαρινᾶτος, ἔπесе κι ἐκεῖνος στὸ ἴδιο ἀμάρτημα. Ὁ Σωκράτης Κουγέας στὴν εἰσηγητική του ἔκθεση γιὰ τὴν ἐκλογὴ στὴν Ἀκαδημία ὑπενθυμίζει τὴν κρίση τοῦ Γεωργίου Οἰκονόμου γιὰ τὸν Μαρινᾶτο ὅταν ἦταν ὑποψήφιος στὸ Πανεπιστήμιο, μὲ τὴν ὁποία τοῦ καταμαρτυροῦσε «ἄτοπον ἀνάμιξιν ξένων λέξεων», ὅπως *μοτίβα, βαριολάζ, κορσάζ, γαρνιτούρα*. Παρόμοιες λέξεις, *κόμμοδο, στυλιζάρο, σπεςιαλιτέ, ἀπριορικός*, εἶχε μεταχειριστεῖ καὶ ὁ Καροῦζος. Εἶναι ἓνα κοινωνικὸ φαινόμενο ἡ χρῆση ἰδιοτυπιῶν στὴ γλῶσσα μὲ τὶς ὁποῖες δηλώνεται ὅτι κάποιος ξεχωρίζει πνευματικὰ ἢ πολιτικὰ ἀπὸ τοὺς ἄλλους.

Ἄλλωστε καὶ ἡ καθαρεύουσα δὲν ξεχώριζε αὐτοὺς πού τὴν μιλοῦσαν ἀπὸ τὸν χύδην λαό; Τὸ θέμα εἶναι καθαρὰ πολιτικὸ-κοινωνικὸ καὶ ἔχει λυθεῖ γιὰ τοὺς καλῆς θελήσεως ἀνθρώπους. Ἡ καθαρεύουσα καὶ ὁ ἀττικισμὸς ὑπῆρξαν μεγάλα ἀτυχήματα, πὺν ἔστω καὶ ἄργά, τὰ ἀπέρριψε καὶ τὰ ἀποκέρυξε ὁ λαός.

Ὁ Καροῦζος μεταχειρίστηκε τὴν καθαρεύουσα, πρῶτα πρῶτα στὴν Ὑπηρεσία, ὅπου δὲν ἦταν δυνατόν νὰ γίνει ἀλλιῶς, καὶ σὲ ἐπιστημονικὰ δημοσιεύματα στὴν *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίδα* καὶ στὸ *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, σύμφωνα μὲ τὸν κανονισμό τους. Ἡ καθαρεύουσά του ἦταν μαλακὴ, ἥπια καὶ φυσικὰ κομπή. Οἱ δύο ὁδηγοὶ του ὅμως, ἔργα τῆς νεότητος καὶ προσωπικὲς ἐκδόσεις, *Τὸ Ἀμφιάρειο τοῦ Ὠρωποῦ* τοῦ 1926 καὶ *Τὸ μουσεῖο τῆς Θήβας* τοῦ 1934, εἶναι γραμμένοι σὲ κανονικὴ δημοτικὴ χωρὶς ἀκρότητες, γιὰ νὰ εἶναι κατανοητοὶ στὸ εὐρὺ κοινὸ στὸ ὁποῖο ἀπευθύνονται. *Τὸ μουσεῖο τῆς Θήβας* μάλιστα εἶναι ὑπόδειγμα καὶ γιὰ τὴν ὁρολογία πὺν μεταχειρίζεται τὴν περιγραφὴ τῶν γλυπτῶν, κάτι πὺν δὲν πρόσεξαν, ἢ δὲν διάβασαν, ὅπωςδῆποτε δὲν ἀκολούθησαν, οἱ κατοπινοὶ του ἀρχαιολόγοι. Ἐξακολουθοῦν νὰ μεταχειρίζονται στερεότυπες-ἀλύγιστες ἐκφράσεις ὅταν περιγράφουν ἔργα πλαστικῆς.

Στὸ θέμα τῆς περιγραφῆς τῶν ἀρχαίων ὁ Καροῦζος ἔδινε ξεχωριστὴ σημασία καὶ τὴν ἀναλύει σὲ μιὰ μελέτη του στὰ γαλλικά, «En feuilletant des vieilles publications», τῆς ὁποίας δὲν σώθηκε τὸ πρωτότυπο ἑλληνικὸ κείμενο. Ἐκεῖ παινεύει τὴν ἀκριβολογία τοῦ παλιοῦ προκατόχου μου στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία Στεφάνου Ἀθαν. Κουμανούδη. «Δὲν διστάζω νὰ χαρακτηρίσω ὡς θαυμαστὸ αὐτὸ τὸ σύντομο κείμενο, τόσο ἀκριβολόγο, τόσο “ἐπικρές”». Ἡ τελευταία λέξη μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια (ἀρμόδιος, κατάλληλος, πρέπων, πρόσφορος).

Τὴ χρήση ἀπὸ μέρους του τῆς καθαρεύουσας τὴν ἐξηγεῖ σὲ ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν Γεώργιο Οἰκονόμο τὸ 1945, ὅταν ἐκλέχτηκε Σύμβουλος τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Ἀπαντώντας σὲ ὑπαινιγμὸ τοῦ Οἰκονόμου γιὰ τὶς γλωσσικὲς του ἀπόψεις, διευκρινίζει ὅτι «Ἐπειδὴ ἐκ φύσεως δὲν εἶμαι μι-σαλλόδοξος οὐδὲ ἀμφιβάλλω περὶ τῆς τελικῆς κατισχύσεως τῆς ζωντανῆς γλώσσης, δὲν διστάζω νὰ γράψω καὶ εἰς τὴν καθαρεύουσαν, ὡςάκις θεωρῶ τοῦτο ἀναγκαῖον».

Ἡ πρώτη του ἀνακοίνωση στὴν Ἀκαδημία τὸ 1957, σύντομη, φιλολογικὴ, εἶναι γραμμένη στὴν καθαρεύουσα πὺλ περιέγραψα. Δὲν ξενίζει γιὰ τὴ μεταχειρίζεται ἓνας τεχνίτης τῆς ζωντανῆς ἑλληνικῆς καὶ τὸ κείμενό του γιὰ «Τὸ προοίμιον τῶν “κυπρίων ἐπῶν”» εἶναι ἀπὸ τὰ πὺλ βαθυστόχαστα καὶ ὑψηλὰ πὺλ ἔχουν ἀκουστεῖ στὴν Ἀκαδημία.

Τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴ γλώσσα τὶς ἔχει ἀναλυτικὰ διατυπώσει ἐδῶ μέσα μὲ τὴν τελευταία ἀνακοίνωσή του γιὰ τὴν μικρὴ λατινικὴ πραγματεία τοῦ Dante μὲ τὸν τίτλο *De vulgari eloquentia*, στίς 22 Ἰανουαρίου 1966, ἓνα χρόνο πρὶν πεθάνει. Μὲ ἀφορμὴ τὸν Dante καὶ τὴν πραγματεία του ὁ Καροῦζος ὁμολογεῖ τὴν πίστη του στὴ δημοτικὴ, στὴ φυσικὴ μας γλώσσα μὲ τὴν ὁποία γεννηθήκαμε καὶ ἐκεῖνοι πὺλ εἶναι προικισμένοι τὴν ὑψώνουν στὸ ἐπίπεδο τῆς γλώσσας τῶν ἀγγέλων, κατὰ τὸν Νικηφόρο Βρεττάκο πὺλ σὲ συναρπάζει. Μνημονεύω τὸν Σολωμό, τὸν Παλαμᾶ, τὸν Σικελιανό, τὸν Μυριβήλη, τὸν Ἐλύτη.

Ὁ Καροῦζος δὲν ἦταν λογοτέχνης, δὲν ἔγραψε κείμενα φαντασίας μὲ ἔντεχνο τρόπο. Ὅλα του τὰ γραπτὰ βασίζονται σὲ πράγματα, πού τὰ περιγράφει, τὰ ἀναλύει καὶ προσπαθεῖ νὰ φανερώσει τὸ νόημά τους. Μεταχειρίζεται τὴ γλῶσσα ὡς τεχνικός ἢ ὡς ἱστορικός, γιὰ νὰ ζωντανέψει ἔργα τέχνης, καταστάσεις, ιδέες. Ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ κινηθεῖ μέσα σὲ καθορισμένα πλαίσια, κι ἐκεῖ φαίνεται ἡ ἱκανότητά του στὴ γλῶσσα πού χειρίζεται ὄχι ὡς δεξιότηχνης ἀλλὰ ὡς δημιουργός. Τὰ λόγια του εἶναι ὠραῖα ὅπως ἡ σκέψη του.

Ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαιολόγους ἦταν καὶ φιλόλογος μὲ τὴν ἐπαγγελματικὴ ἔννοια τῆς λέξης, ὅπως ὁ Νικόλαος Παπαδάκης καὶ ὁ Στέλιος Ἀλεξίου καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν τελευταῖο ὁ Στέφανος Ξανθουδίδης. Τὸ ἔδειξε 24 ἐτῶν μὲ τὴν κριτικὴ πού ἔκανε τῆς ποιητικῆς ἀνθολογίας τοῦ Σίμου Μενάρδου, καθηγητοῦ τῶν ἑλληνικῶν στὸ Πανεπιστήμιο καὶ πρώτου Γενικοῦ Γραμματέως τῆς Ἀκαδημίας καὶ μεταφραστοῦ τῆς *Ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη, πού ἐξέδωσε ὁ Συκουτρῆς στὴν «Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη».

Πιθανῶς νὰ ξενίζει ἡ τόλμη τοῦ νεαροῦ Καρούζου νὰ κατακρίνει, μάλιστα μὲ σφοδρότητα, τὸ ἔργο ἑνὸς διαπρεποῦς φιλόλογου, ἀλλὰ αὐτὸ ὀφείλεται στὴν τακτικὴ τῶν φιλόλογων νὰ συντρίβεις τὸν ἀντίπαλό σου σὲ κάθε γραμμὴ πού γράφει καὶ στὴν ἐδῶ περίπτωση ὁ Καροῦζος τὸ πετυχαίνει, ἀφοῦ τελικὰ χαρακτηρίσει τὸν Μενάρδο ὡς Κοντικὸ καὶ Χατζιδακικό, οἱ χειρότεροι χαρακτηρισμοὶ πού μποροῦσε νὰ τοῦ ἀποδώσει. Ἐπεῖτα ἀπὸ 18 χρόνια χαρακτηρίζει καὶ τὸν Συκουτρῆ ὡς Κοντικὸ ἀποδοκιμάζοντάς τον γιὰ τὶς γλωσσικές, κοινωνικές καὶ πολιτικὲς ἀπόψεις του, κάτι πού μὲ ἐπιμέλεια ἀπέφυγαν νὰ ἐξετάσουν ὅσοι ἀσχολήθηκαν μὲ τὸν Συκουτρῆ. Θεωροῦσε ὅτι ἡ «καθαρεύουσα» ἦταν «ἡ ἐθνικὴ ἐπιστημονικὴ μας γλῶσσα».

Ἡ κριτικὴ τοῦ ἔργου τοῦ Μενάρδου ἦταν ἡ πρώτη μελέτη πού δημοσίευσε. Ὑπῆρξε ὁ Καροῦζος βοηθὸς τοῦ Γρηγορίου Βερναρδάκη στὴν ἐπανεκδοσὴ τοῦ *Ἑρμηνευτικοῦ Λεξικοῦ*,

πληροφορία πού διασώζει ὁ φίλος του καὶ συμφοιτητής, ὁ ἱστορικὸς τοῦ θεάτρου Γιάννης Σιδέρης. Αὐτὸ βεβαιώνει ὅτι ὁ φιλολογικὸς του ἐξοπλισμὸς δὲν ἦταν ὁ τυχαῖος, κάτι φανερὸ στὶς λίγες ἄλλες φιλολογικὲς μελέτες του. Στούς ἀδελφούς Βερναρδάκη, τὸν Δημήτριο καὶ τὸν Γρηγόριο, ὁ Καροῦζος ἀφιερώνει μιὰ βαθειὰ καὶ ἀρκετὰ συναισθηματικὴ ἀνάλυση τῆς οὐσίας τοῦ ἔργου τους καὶ τῆς στάσης τους ἀπέναντι στὸν δημοτικισμό, καὶ φυσικὰ τὴν βαθειὰ ἀντίθεσή τους πρὸς τὸν Κοντισμό, μὲ κύριο ὄπλο τὸν «Ψευδοαττικισμοῦ Ἑλεγχο» τοῦ Δημητρίου.

Ἀπὸ τὰ μαθητικά του χρόνια μελετοῦσε τὴν ἀρχαία γραμματεία, τὴ γνῶριζε ὅσο λίγοι, ἴσως ὁ Τσουντας μποροῦσε νὰ παραβληθεῖ μαζί του. Ἦταν μελετητὴς καὶ γνώστης τῆς ἀρχαίας, μάλιστα τῆς ἀρχαϊκῆς, ποίησης καὶ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ βαθυστόχαστες μελέτες του, τὸ *Περικαλλὲς ἄγαλμα*, βασίζει τὴν ἐρμηνεία τῆς ἀρχαϊκῆς πλαστικῆς στὰ σύγχρονα ποιητικὰ κείμενα. Ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Κακριδὴ ἡ μελέτη αὐτή, δημοσιευμένη τὸ 1941 στὸν τόμο *Ἐπιτύμβιον Χρήστου Τσουντα*, χαρακτηρίστηκε ὡς φιλολογικὴ. Ὁ σκοπὸς τοῦ Καρούζου δὲν ἦταν φιλολογικὸς ἀλλὰ καθαρὰ ἱστορία τῆς Τέχνης. Προσπάθησε νὰ βρεῖ τί πίστευαν οἱ ἀρχαῖκοι Ἕλληνες, οἱ γλύπτες κυρίως, γιὰ τὴν Τέχνη ἢ τὴν τέχνη τους. Ἐνδιαφέρει τὸν Καρούζο «ἡ διερεύνηση τῶν αἰσθητικῶν κριτηρίων, πού ἐκφράζουν τὸν ζωντανὸ πυρήνα τῆς ἐλληνικῆς δημιουργίας». Καὶ οἱ δύο, ὁ Κακριδὴς καὶ ὁ Καρούζος, ἔχουν δίκαιο. Ὁ πρῶτος¹ μᾶς λέει, τὸ 1987, πὼς «ὁ ἀγῶνας τοῦ Καρούζου γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ Ἑλληνικοῦ λόγου ἀποκάλυψε ἰδιαίτερα τὴν ποιότητά του τὴν ὥρα πού ἀποφάσισε, στὴ δεύτερη ἔκδοση τῆς περίφημης μελέτης του *Περικαλλὲς ἄγαλμα*, ὄχι μόνον νὰ ἐρμηνέψει, ἀλλὰ καὶ νὰ μεταφράσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐπιγράμματα, πού ἀποκαλύπτουν τὴν ἀντίδραση τῶν ἀρχαϊκῶν Ἑλλήνων τεχνιτῶν μπροστὰ στὰ ἴδια-τους τὰ πλαστοουργήματα». Προλαβαίνοντας ὅμως ὁ Καρούζος, 41 χρόνια πρίν, τὸ 1946, στὸν Πρόλογο τῆς δεύτερης ἔκδοσης τῆς μελέ-

της του τὶς ἀναπόφευκτες ἀντιρρήσεις ἢ καὶ τὴν κατάκριση γιὰ τὶς μεταφράσεις του εἰδοποιεῖ πὼς «Ἡ μετάφρασή-μου δὲν εἶχε τὴν ἐλπίδα πὼς θὰ μποροῦσε νὰ περισώσει πολλὰ πράγματα ἀπὸ τὴν ποίησή-τους· κύριος σκοπός-της λοιπὸν ἔμεινε τὸ νὰ εὐκολύνει τὴν κατανόηση τοῦ ψυχικοῦ περιεχομένου καὶ τοῦ φρονήματός-τους. Κ' ἔτσι ὅμως οἱ δυσκολίες ἦταν μεγάλες· ἡ μεταφορὰ ἀρχαϊκῶν ἐπιγραμματῶν στὴν ἀδούλευτη ἀκόμη γλῶσσα-μας εἶναι ἀγώνισμα ἀπὸ τὰ δυσκολώτερα». Καὶ πραγματικὰ ποὶος μπορεῖ εὐκόλα νὰ συλλάβει τὴν ὁμορφιὰ τῶν ἀρχαϊκῶν ἐπιγραμματῶν τόσο τεχνικῶν καὶ τόσο διαφορετικῶν ὅχι ἀπὸ τὴ γλῶσσα ποὺ μιλοῦμε, ἀλλὰ ἤδη ἀπὸ τὴ γλῶσσα τῶν ἀρχαίων, ἀπὸ τοῦ Ἡροδότου ἢ τοῦ Ξενοφῶντος καὶ ἀπὸ τὰ κλασικὰ καὶ τὶς κατόπιν χιλιάδες ἑλληνιστικὰ καὶ πέρα ἐπιγράμματα, παγερὰ πολλὰς φορὲς, τυποποιημένα καὶ πομπώδη; Δὲν εἶναι ὅλα ὡραῖα. Πολλὰ εἶναι ἄσχημα. Καὶ οἱ Ἀρχαῖοι δὲν γέννησαν δεῦτερο Σιμωνίδη, Πίνδαρο, Αἰσχύλο καὶ Βακχylίδη. Τὴν αὐτοτελῆ ἔκδοση τῆς μελέτης του εἶχε στείλει στὸν Paul Friedlander, ὁ ὁποῖος μ' ἓνα δευτέρου ἐκφράζει «εὐχαριστήματα πολλὰ γιὰ τὸ περικαλλὲς ἀγαλμά σας. Ἀλήθεια αὐτὸ ἐξεποίησ' οὐκ ἀδαής»

Ἔργο ποὺ δὲν ἔφερε σὲ τέλος ἦταν ἡ μετάφραση τοῦ διαλόγου τοῦ Πλάτωνος *Ἰππίας Μειζῶν*, ποὺ ἔγινε στὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς, 1942-1944, ἀλλὰ δὲν ὀλοκληρώθηκε. Πολὺ ἀργότερα, τὸ 1973, μὲ τὴ φροντίδα τοῦ Γιάννη Κακριδῆ, δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸ Ἰδρυμα Τριανταφυλλίδη. Ἡ σημερινή του μορφή, φροντισμένη ἀπὸ τὸν Κακριδῆ, δὲν εἶναι ἐντελῶς δική του. Ὁ Κακριδὴς τὸ ὁμολογεῖ. «Στὴν προσπάθειά μας νὰ πλησιάσουμε τὸν Καροῦζο ὡς φιλόλογο δυσκολεύομαι νὰ τὸ χρησιμοποιήσω».

Ἀπὸ τὴν ἐργασία του τῆς μετάφρασης τοῦ διαλόγου γεννήθηκε ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1957, ἡ μελέτη του «Τί τὸ κάλλιστον» γιὰ τὴν ὁποία ὁ ἴδιος λέγει ὅτι «οἱ παρατηρήσεις καὶ σκέψεις τοῦ ἄρθρου τούτου, ποὺ εἶχε κίνητρο ἱστοριοαρχαιολογικὸ καὶ ὅχι καθαρὰ φιλολογικὸ, δὲν ἐξαντ-

λοῦν τὸ θέμα ἀπὸ τῆ φιλολογικῆ πλευρὰ καὶ εἶναι μόνο μιὰ πρώτη δοκιμὴ».

Μεγάλο ζήτημα δημιουργήθηκε τὸ 1964 μὲ τὴν Ἑκπαιδευτικὴ Μεταρρύθμιση τῆς τότε κυβέρνησης Κέντρου μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν γεννημένο τὸ 1900, ὅπως καὶ ὁ Καροῦζος, Εὐάγγελος Παπανοῦτσο, μέλος τῆς Ἀκαδημίας μας τὸ 1980. Ὅπως ἴσως γνωρίζετε, τὴ χρονιὰ ἐκείνη, τὸ 1964, ἡ κυβέρνηση ἀποφάσισε τὸν περιορισμὸ στὰ γυμνάσια τῆς διδασκαλίας τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν καὶ τὴν ἀντικατάσταση τῶν ἀρχαίων κειμένων μὲ τὶς μεταφράσεις τους. Ἡ Ἀκαδημία συγκάλεσε εἰδικὴ Ὀλομέλεια στὶς 28 Μαΐου 1964, ὅπου ἀναπτύχθηκαν ποικίλες ἀπόψεις. Ὁ Καροῦζος στὴν ὁμιλία του ὑπῆρξε εὐνοϊκὸς στὸ σχετικὸ νομοσχέδιο, θεώρησε ὅτι οἱ εἰσηγητὲς του δὲν ἦταν ἀντίπαλοι, ὅτι κι ἂν ἀκόμη δὲν περιοριζόταν ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων κειμένων, οἱ μεταφράσεις ἦταν ἀναγκαῖες, μάλιστα γιὰ τοὺς φιλόλογους. «Εἰς τὴν διὰ τῆς μεταφράσεως ἐρμηνείαν πραγματώνεται καὶ κορυφώνεται ἡ ἐκ μέρους τοῦ εἰδικοῦ φιλόλογου σοβαρὰ μελέτη τοῦ ἀρχαίου κειμένου· ὅτι γιὰ τὴ διδασκαλία τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς «μόνη γλῶσσα κατάλληλος εἶναι ἡ ζωντανὴ γλῶσσα τῆς λογοτεχνίας».

Ἐχει πολλὰ καὶ ἐνδιαφέροντα ἡ ἀνακοίνωση τοῦ Καρούζου, ποὺ συμπληρώθηκαν μὲ τὴν ἀπάντησή του στὴν Ἐταιρεία Φιλολόγων, ἡ ὁποία δημοσίευσε στὸν *Πλάτωνα*, τὸ περιοδικό της, τὴν ὁμιλία τοῦ Καρούζου καὶ τὸν ἐμφάνισε μὲ ἔντεχνα σχόλια ὡς ἀντίθετο πρὸς τὰ μέτρα ποὺ πρότεινε ἡ κυβέρνηση.

Ἡ ἀποψη τοῦ Καρούζου ὑπὲρ τῶν μεταφράσεων εἶναι ὀρθὴ καὶ βασικὴ καὶ ἦταν ἤδη παλιά. Ἀπὸ τὸν 19ο αἰῶνα γίνονται ἀπόπειρες νὰ πλησιάσουν οἱ νέοι τὴ σκέψη καὶ τὴ λογοτεχνία τῶν ἀρχαίων μέσ' ἀπ' αὐτές. Ὅλες ὅμως οἱ προσπάθειες ἦταν ἰδιωτικὲς ἢ προσωπικὲς, ἢ καὶ ἀρνητικὲς, ὅπως λ.χ. ἡ μετάφραση τῆς *Κανῆς Διαθήκης* ἀπὸ τὸν Νεόφυτο Βάμβα, ποὺ προοριζόταν γιὰ τὸν λαό. Δημιουργήθηκαν στὴν

Ἑλλάδα τουλάχιστον τρεῖς μακρόχρονες καὶ μὲ πλῆθος τίτλων σειρὲς ἀρχαίων συγγραφέων μὲ τὸ ἀρχαῖο κείμενό τους καὶ τὴν παράλληλη μετάφραση, πού γιὰ διάφορους λόγους κάποια στιγμή ἔσβησαν, χωρὶς νὰ κερδίσουν τὴν ἀνεπιφύλακτη ἐκτίμηση τῶν Ἑλλήνων, κυρίως τῶν φιλολόγων. Ὑπάρχει ἀκόμη ἀμέτρητος ἀριθμὸς μεμονωμένων μεταφράσεων, πολλῶν ἀξιολόγων. Δὲν ἐντάσσονται σὲ καμιὰ σειρὰ καὶ ἐκφράζουν τὶς περισσότερες φορὲς τὸ μεράκι τῶν μεταφραστῶν. Τέλος ἡ *Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη* τῆς Ἀκαδημίας, πού μὲ πρότυπο τὶς ἐκδόσεις τῶν γαλλικῶν Belles Lettres ξεκίνησε τὸ 1934, πρὶν 83 χρόνια, μὲ τὸ Πλατωνικὸ *Συμπόσιο* ἀπὸ τὸν Συκουτρή, τερμάτισε στὸν τέταρτο τόμο καὶ καταργήθηκε. Ὅσα ἀρχαῖα κείμενα ἐξέδωσε ἀργότερα ἡ Ἀκαδημία, σὲ ποικίλες σειρές, δὲν ἀποβλέπουν στὴ μόρφωση τῶν Ἑλλήνων ἀλλὰ στὴ δημιουργία προσόντων τῶν ἐρευνητῶν-ἐκδοτῶν καὶ δὲν τὶς διέπει «ἀρχικὸ νόημα».

Μὲ τὶς μεταφράσεις ὁ Καροῦζος ἀπέβλεπε σὲ περισσότερα εὐεργετικὰ ἀποτελέσματα. Τῇ γνωριμία τῶν Ἑλλήνων μὲ τὰ ἀρχαῖα κείμενα καὶ τὴν καλλιέργεια τῆς νέας ἑλληνικῆς, στόχος ἐφικτὸς καὶ μὲ ἀποτέλεσμα μόνιμο, τὴν ἐξοικείωση τῶν Ἑλλήνων μὲ τοὺς ἀρχαίους, ὡς κανονικοὺς ἀνθρώπους, τὴν κατανόησή τους καὶ τὴν καλλιέργεια τοῦ γλωσσικοῦ αἰσθήματος, ὅπως γίνεται ὅταν διαβάζουμε τὶς μεταφράσεις τοῦ Γρυπάρη ἢ τοῦ Θρασύβουλου Σταύρου. Σὲ μεταφράσεις δὲν διαβάζουν οἱ περισσότεροι τοὺς ξένους κλασικούς; Πρῶτοι-πρῶτοι συστηματικοὶ μεταφραστὲς, Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Ἐμμανουὴλ Ροΐδης, καὶ ἀκολουθοῦν χωρὶς χρονολογικὴ σειρὰ Κωστής Μεραναῖος, Βασίλης Ρώτας, Κλέων Καρθαῖος, Ἄρης Ἀλεξάνδρου, Κοραλλία Μακρῇ, Φανῇ Παπαλουκά, Κοσμᾶς Πολίτης, Κωνσταντῖνος Χατζόπουλος, Ἰάκωβος Πολυᾶς, Νίκος Καζαντζάκης, Ἰωάννης Κακριδής, Ἀλέξανδρος Κοτζιάς, Λέων Κουκούλας, Σπῦρος Σκιαδαρέσης, Φίλιππος Δρακονταειδής, Νάσος Δετζώρτζης, Γιώργος Πράτσικας, Κωνσταντῖνος Θεοτόκης, Παῦλος Ζάννας.

Τὸ πρόβλημα τελικὰ δὲν ἦταν μετάφραση ἢ ἀρχαῖο κείμενο, ἀλλὰ ἂν καὶ τὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο μπορεῖ νὰ διδαχθοῦν σωστὰ ἀπὸ δασκάλους πὺν τὰ καταλαβαίνουν, νὰ διδαχθοῦν σὲ μαθητὲς πὺν δὲν ἀδιαφοροῦν, γιὰ νὰ μὴν πῶ περιφρονοῦν καὶ τὰ δύο, ἐξ αἰτίας τοῦ τρόπου διδασκαλίας τους καὶ τῆς γλώσσας στὴν ὁποία τοὺς παρουσιάζονται οἱ παλιοὶ συγγραφεῖς.

Βλέποντας τὰ πράγματα 52 χρόνια μετὰ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ '64 καὶ μὲ τὴν εἰσβολὴ τῆς Πληροφορικῆς, μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ τότε προσπάθεια δὲν κατέληξε σὲ τίποτε τὸ ὠφέλιμο, ἀφοῦ 3 χρόνια μετὰ ἀπὸ αὐτὴν ἦλθε μὲ τὸ πραξικόπημα ἓνα νέο σκοτάδι στὴν Παιδεία. Ἀρκεῖ μόνο νὰ διαβάσει κανεὶς τὸ ἐπίσημο βιβλίο τοῦ Ἀρχηγείου Ἐνόπλων Δυνάμεων μὲ τὸν τίτλο *Ἐθνικὴ Γλῶσσα* (1973) γιὰ νὰ συλλάβει τὸ μέγεθος τῆς τότε ὀπισθοδρόμησης καὶ τῆς πνευματικῆς ἀπολίθωσης.

Ἀνάμεσα στὶς δραστηριότητες τοῦ Καρούζου ἦταν καὶ ἡ διδασκαλία στὸν μορφωτικὸ σύλλογο «Ἀθῆναιον», πὺν ιδρύθηκε τὸ 1946 καὶ ἔπαψε νὰ λειτουργεῖ μετὰ τὴν 21 Ἀπριλίου 1967. Ἀπὸ τὰ μαθήματα πὺν παρέδωσε ὁ Καρούζος ἓνα μὲ τίτλο «Δελφοὶ» δημοσιεύτηκε σὲ συνέχειες στὸ περιοδικὸ *Παιδεία* τοῦ 1951.

Ὅταν ὁ Καρούζος βρισκόταν στὴ Γερμανία γιὰ σπουδὲς τοῦ εἶχε ζητηθεῖ νὰ γράψει τὸ λῆμμα «Δελφοὶ» γιὰ τὴ Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια καὶ ἀρνήθηκε, παρὰ τὴν ἀντίθετη ἐπιθυμία του, γιὰτὶ ἐτοίμαζε τὴ δημοσίευση τοῦ Ποσειδῶνος τοῦ Ἀρτεμίου. Ὁ πόθος του αὐτὸς ὅμως δὲν ἔσβησε γιὰτὶ ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἶχε ὑπηρετήσῃ ἐκεῖ ὡς Ἔφορος, καταγόταν ἀπὸ τοὺς Δελφούς, ἀπὸ τὸν ἱερέα παπποῦ του. Τὰ δύο ψευδώνυμα πὺν μεταχειρίστηκε στὰ παλαιότερα γραπτά του ἦταν Χρῆστος Καστρίτης, ἀπὸ τὸ Καστρί, τοὺς Δελφούς, καὶ Χρῆστος Λογάρης, ἀπὸ τὴ θέση Λογάρι στὸν Πλειστό. Τὸ κείμενο στὴν *Παιδεία* δὲν εἶναι ὁδηγός. Ἀποτείνεται σὲ πρόσωπα πὺν ἔχουν ἰσχυρὲς φιλολογικὲς καὶ ἀρχαιολογικὲς γνώσεις. Ὁ Καρούζος περιγράφοντας τὰ μνημεῖα καὶ τὴ λατρεία χρησι-

μποιεί τὴν ἀρχαία γραμματεία μὲ ἀπαράμιλλο τρόπο δίνοντας τὴν πνευματικὴ οὐσία τοῦ Ἱεροῦ.

Ἀπὸ τὶς πολλὰς μελέτες τοῦ μνημόνευσα κάπως ἐκτεταμένα λίγες, πρῶτα πρῶτα τὸ *Περικαλλὲς ἄγαλμα*. Θὰ μνημονεύσω, ἐπίσης σύντομα, ἀκόμη δύο, τὸν *Ἀριστόδοκο* καὶ τὸ «Τηλαυγὲς μνῆμα».

Ὁ *Ἀριστόδοκος* εἶναι ἡ δημοσίευση σὲ βιβλίο τοῦ μαρμάρινου κούρου, εὐρήματος τῆς Κατοχῆς, ποὺ στὴ βάση του εἶναι χαραγμένο τὸ ὄνομά του, στὴ γενικὴ, Ἀριστοδίκου, χωρὶς κανέναν ἄλλο προσδιορισμό. Ἀπὸ τὰ δύο συνθετικὰ τοῦ ὀνόματος συμπεραίνεται ὅτι ὁ νεαρός, ποὺ ἰδεατὰ εἰκονίζεται ἀπὸ τὸ ἄγαλμα, ἀνῆκε σὲ ἀρχοντικὴ γενιὰ καὶ ὅτι, ὅπως ὑποθέτει ὁ Καροῦζος, τὸ ὄνομα Ἀριστόδοκος «μπορεῖ νὰ εἶχε κάπως προγραμματικὴ σημασία, νὰ ἦταν δηλαδὴ σὰν κήρυγμα τῶν “γνωρίμων”, ὅτι σ’ αὐτοὺς εἶχε θεμέλιο καὶ ρίζα τὸ δίκαιο».

Δὲν εἶναι τόσο τὸ ἄγαλμα ποὺ ἀπασχολεῖ τὸν Καροῦζο. Ὅπωςδήποτε ἡ περιγραφή, ἡ σύγκριση μὲ ἄλλα καὶ ἡ χρονολόγηση ἀποτελοῦν γιὰ μᾶς μάθημα μεθόδου. Τὸ κύριο εἶναι ἡ ἐξέταση τῆς σημασίας τῶν ἀρχαϊκῶν ἐπιτυμβίων ἀγαλμάτων στὴν Ἀττικὴ, ποὺ γίνεται ὅχι μόνο μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἰδίων τῶν μνημείων ἀλλὰ μὲ τὴν ἀρχαία ποίηση, κυρίως τὰ ἐπιγράμματα. Εἶναι τὸ βιβλίο μιὰ συνέχεια καὶ ἐπέκταση τῆς μελέτης τοῦ *Περικαλλὲς ἄγαλμα*, πλουσιότερης σὲ γνώση καὶ ὠριμότητα.

Μιὰ μελέτη τοῦ ἀκόμη εἶναι τὸ «Τηλαυγὲς μνῆμα», ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ *Χαριστήριον* τοῦ δασκάλου μου καὶ ἄλλων ἐδῶ μέσα, τοῦ Ἀναστασίου Ὁρλάνδου, διαπρεπέστατου μέλους τῆς Ἀκαδημίας μας. Ἡ μελέτη δείχνει καὶ τὴ σοβαρότητα τῶν παλαιῶν ὅταν τιμοῦσαν μὲ τοὺς σπάνιους τότε τιμητικούς τόμους τοὺς ἀξιους διδασκάλους τῆς ἐπιστήμης. Τὸν τίτλο δανεῖζεται ὁ Καροῦζος ἀπὸ τὸ ἐπιτύμβιο ἐπίγραμμα τῆς Μυρρίνης, τῆς πρώτης ἱέρειας τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης στὴν Ἀκρόπολη. Στὴ μελέτη τοῦ αὐτῆ ἀξίζουν οἱ ἔπαινοι, ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Καροῦζος ἔκανε στὶς περιγραφὰς τοῦ Στεφάνου Κου-

μανούδη, θέμα πού μνημόνευσα προηγουμένως. «Φωτερό» μνημείο χαρακτηρίζει τὸ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο, παλιὸ εὔρημα πού βρισκόταν παράμερα στὴν αὐλὴ τοῦ παλιοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου, γνωστὸ δηλαδὴ στοὺς ἀρχαιολόγους ἀλλὰ παραγνωρισμένο στὴ σημασία του. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἀνάγλυφο τὸ λειψὸ καὶ γιὰ τοὺς πολλοὺς συνηθισμένο, ὅπως ἴσως τὸ ἔβλεπαν ἀνάμεσα στὶς ἑκατοντάδες τῆς ἴδιας ἐποχῆς ἐπιτυμβίων μνημείων, ὁ Καροῦζος βρίσκει τὴν ὕλη μὲ τὴν ὁποία πραγματεύεται τὸ μόνιμο ζήτημα τῆς σημασίας τῶν ἀττικῶν ἀναγλύφων τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ. καὶ συγχρόνως ὀρίζει τὸν ἀνώνυμο ἀκόμη καλλιτέχνη, ἐξετάζοντας τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν τεχνοτροπία ἄλλων ἀναγλύφων. Θεωρεῖ πὼς ὁ πλάστης τοῦ μαθήτευσε στὸ ἐργαστήρι πού ἔκαμε τὸ θωρακεῖο τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης. Στὸ ἴδιο ἐργαστήρι ἐργάζονταν δύο φτασμένοι καὶ διάσημοι στὴν ἀρχαιότητα γλύπτες, ὁ Ἀγοράκριτος καὶ ὁ Καλλίμαχος. Τέτοια συμπεράσματα μποροῦν νὰ διατυπωθοῦν μόνο ὅταν κατέχεις τὴν ἀρχαία Τέχνη. Σ' αὐτὸ ὁ Καροῦζος δὲν εἶχε διάδοχο.

Γερμανοσπουδασμένος καὶ μὲ θαυμασμό γιὰ τὴ γερμανικὴ διανόηση καὶ τὸ γερμανικὸ πνεῦμα, ταραχτήκε ἀπὸ τὴν ἐπίθεση τῶν Γερμανῶν στὴ χώρα μας, παρὰ τὸ ὅτι ἀπὸ νέος παρακολουθοῦσε τὴ μεταμόρφωση τῆς Εὐρώπης. Τὸ λέει στὰ γράμματά του. Ἄντεξε τὸ χτύπημα, ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Συκουτρή, πού δὲν κατάλαβε ὅταν ἔπρεπε τί συνέβαινε στὴ Γερμανία πού λάτρεψε. Ἡ συνειδητοποίηση τῆς πραγματικότητας τὸν σύντριψε ψυχικά.

Στὶς 27 Ἀπριλίου 1941 καθὼς ἔμπαιναν οἱ Γερμανοὶ στὴν Ἀθήνα ὁ Χρῆστος καὶ ἡ Σέμνη παραιτήθηκαν ἀπὸ μέλη τοῦ Κεντρικοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου. Τὸ πρωτότυπο τῆς παραίτησης σώζεται σήμερα στὸ Βερολίνο καὶ ἀπευθύνεται «Πρὸς τὴν Κεντρικὴν Διεύθυνσιν τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Γερμανικοῦ Κράτους, Βερολῖνον» καὶ συνεχίζει: «Διὰ τῆς παρουσίας μας ἀνακοινοῦμεν Ὑμῖν ὅτι δὲν ἐπιθυμοῦμεν πλέον νὰ ἀνήκωμεν εἰς τὰ μέλη τοῦ Ἀρχαι-

ολογικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Γερμανικοῦ Κράτους· καὶ παρακαλοῦμεν, ὅπως παύσητε καταλέγοντες ἡμᾶς εἰς τὰ ἀντεπιστέλλοντα μέλη αὐτοῦ. | Μετὰ τιμῆς | Σέμνη Παπασπυρίδη-Καρούζου | Χ. Καρούζος» καὶ ἀκολουθοῦν τὰ ὀνόματα ὀλογράφως μὲ τοὺς ὑπηρεσιακοὺς τίτλους τους καὶ τὴ διεύθυνσίν τους, Ἀλωπεκῆς 54, στὴ γωνία μὲ τὴν ὁδὸ Μαρασλῆ.

Τὸ πρόχειρο ποὺ βρίσκεται στὴν Ἑλλάδα εἶναι γραμμένο ἀπὸ τὴ Σέμνη μὲ τὶς μονογραφεῖς τῶν δύο, τὸ ἐπίσημο εἶναι γραμμένο ἀπὸ τὸν Χρῆστο. Ἡ ἐπιστολὴ διαβιβάστηκε στὸ Βερολῖνο μέσῳ τοῦ Walter Wrede, Διευθυντοῦ τοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Ἀθηνῶν καὶ ἀντιπρόσωπου τοῦ ναζιστικοῦ κόμματος στὴν Ἑλλάδα μὲ ἓνα μικρὸ σημείωμα: «Ἀπρίλιος 1941. Πρὸς τὸν κ. Wrede κλπ. Θὰ σᾶς εἴμεθα πολὺ εὐγνώμονες, ἂν φροντίσετε νὰ διαβιβασθῇ ἀσφαλῶς εἰς τὴν ἐν Βερολίνῳ κεντρικὴν Δ/νσιν τοῦ Ἰνστιτούτου ἢ ἐσώκλειστος παραίτησίς μας ἀπὸ τῆς ιδιότητός μας ὡς μελῶν αὐτοῦ. Σ. Κ., Χ. Κ.».

Γιὰ τὸν Wrede, τὸν φανατικότερο τῶν ναζι στὴν Ἀθήνα, ὅπως μπορεῖ νὰ διαπιστώσει κανεὶς διαβάζοντας τὸ ἡμερολόγιό του τῶν ἡμερῶν τοῦ Πολέμου, χωρὶς νὰ ἀναλογίζεται ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ὡς ἀρχαιολόγος καὶ ὡς Διευθυντὴς τοῦ Γερμανικοῦ ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου, ὅτι ἦταν φιλοξενούμενος τῆς χώρας μας καὶ μελετοῦσε, εὐδόκιμα μάλιστα, τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πολιτισμὸ, τὸ αἶτημα αὐτὸ τῶν Καρούζων ἰσοδυναμοῦσε μὲ ἔγκλημα. Ὁ Wrede διαβίβασε τὴν ἐπιστολὴ στὸ Βερολῖνο ὅπου, ὅπως εἶπα βρίσκεται σήμερα, συγχρόνως ὅμως ἐνημέρωσε καὶ τὶς ἐδῶ Ἀρχὲς Κατοχῆς. Γλίτωσαν καὶ οἱ δύο Καρούζοι τὸν ἐγκλεισμὸ σὲ στρατόπεδο συγκέντρωσης χάρῃ σὲ κάποιους σημαίνοντες Γερμανοὺς ἀρχαιολόγους, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ Emil Kunze, πρῶτος Διευθυντὴς τοῦ ἐδῶ Ἰνστιτούτου μετὰ τὸν Πόλεμο, καὶ ὁ Robert Boehringer, μορφωτικὸς ἀκόλουθος τῆς Γερμανικῆς Πρεσβείας, Διευθυντὴς τοῦ Κεντρικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Βερολίνου, ἐπίσης μετὰ τὸν Πόλεμο. Ὁ ἴδιος ὁ Καρούζος τὸ 1945, ὅταν ρωτήθηκε σχετικῶς, εἶπε πὼς τὸ ἔκανε γιατί «ἔπρεπε νὰ τοὺς

κοπεῖ ἡ ἐλπίδα [τῶν Γερμανῶν] ὅτι θὰ πετύχαιναν τίποτε στὴν προσπάθεια ποὺ τὴ μάντευα συστηματικὴ καὶ μεθοδική, νὰ μᾶς λερώσουν ὅλους μὲ *ἀθῶες* προτάσεις εἰρηνικῆς καὶ πολιτιστικῆς συνεργασίας». Ἡ περίοδος τῆς Κατοχῆς, ποὺ ὀρισμένοι ἐδῶ μέσα ζήσαμε σὲ νεαρὴ ἡλικία, γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς καὶ τῆς θέσης τῶν Καρούζων καὶ τῆς σχεδὸν ὁλότητος τῶν ἀρχαιολόγων ὑπῆρξε θλιβερή. Δὲν ἦταν μόνο τὰ ἀρχαῖα ποὺ τοὺς ἔλειπαν ἀλλὰ ὁ ζυγὸς ποὺ τοὺς εἶχε ἐπιβληθεῖ, ὁ λιμὸς καὶ ὁ θάνατος ποὺ παραμόνευε μὲ διάφορες μορφές.

Ἐνα χρόνο πρὶν, στὶς 10 Μαΐου 1940, παραιτήθηκε ἀπὸ μέλος τοῦ DAI τοῦ Βερολίνου ὁ William Bell Dinsmoor, μ' ἓνα μακρὸ βίαιο γράμμα, γράφοντας, μεταξὺ ἄλλων ὅτι «all Germans (with the possible few exceptions who “prove the rule”) are to be classed together as immoral barbarians, whom it is the task of civilization to crush and tender harmless for the future, and whose Führer with his immediate associates should be exterminated like mad dogs».

Μὲ τοὺς Γερμανοὺς ἀρχαιολόγους οἱ σχέσεις τοῦ Καρούζου εἶχαν διακοπεῖ πλήρως μὲ τὴν ἐπίθεση τῶν ναζι ἐναντίον μας. Τὸ 1940 εἶχε στείλει στὸν δάσκαλό του Buschor ἀνάτυπο τῆς μελέτης του *Περικαλλῆς ἄγαλμα* μὲ τυπικὴ ἀφιέρωση. Ἐκεῖ σταματοῦν οἱ σχέσεις τους. Δὲν βρέθηκε ἀπάντησι.

Στὶς 17 Ὀκτωβρίου 1946 ὁ Buschor γράφει στὸν Καρούζο ὀκτασέλιδο γράμμα. Δὲν μνημονεύει τίποτε ἀπ' ὅ,τι συνέβη ἀπὸ τὸ 1941 καὶ πέρα· τοῦ δίνει σύντομη περιγραφὴ τῆς οἰκογενειακῆς κατάστασής του, ὅλοι ὑγιεῖς, ὁ ἓνας γιὸς αἰχμάλωτος τῶν Γάλλων, ἀπώλειες χειρογράφων καὶ σχεδίων, καὶ ἡ ἐπώδός: «Κρίμα ποὺ ἔχουμε νὰ ἰδωθοῦμε τόσο καιρό. Μία ἐπίσκεψι στὴ Γερμανία δὲν θὰ ἀποτελέσει δέλεαρ γιὰ πολὺ καιρὸ ἀκόμη γιὰ κανέναν ἄλλοδαπό. Τόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ λαχτάρα μας, ἡ νοσταλγία μας γιὰ τὸ νότο καὶ τοὺς ἀνθρώπους του».

Συγκρατημένα ἐγκάρδια ἦταν ἡ ἀπάντησι τοῦ Καρούζου, μὲ καθαρὸς καὶ εὐγενικοὺς ὑπαινιγμοὺς φιλολογικῆς φύσης γιὰ ὅ,τι συνέβη κατὰ τὸν πόλεμο. «Ξαναθυμόμαστε τὰ εὐ-

τυχισμένα χρόνια 1922-1930, όταν μπορούσαμε νὰ συζητᾶμε ξέγνοιαστα ὅπου σημασία εἶχε αὐτὸ πὺν σκεπτόμασταν καὶ ὄχι τὸ φρόνημά μας».

Ὁ βίος τοῦ Καρούζου καὶ τῆς γυναίκας του Σέμνης δὲν ὑπῆρξε ἓνας δρόμος εὐθὺς καὶ ἄνετος. Γεννήθηκε καὶ μεγάλωσε σὲ μιὰ ἐποχὴ ταραγμένη, μὲ θριάμβους καὶ δυστυχήματα, μὲ ἀγῶνες γιὰ τὶς ἰδέες. Ἐζησε τὸ γλωσσικὸ ζήτημα ὡς πολιτικὸ καὶ ὡς πηγὴ μισαλλοδοξίας. Ἦλθε σὲ σύγκρουση γιὰ τὶς ἰδέες μὲ φίλους του καὶ κράτησε ὡς τὸ τέλος συνεπῆ πρὸς τὶς πεποιθήσεις του στάση. Τοποθετήθηκε στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τὸ 1942 χωρὶς τὰ ἀρχαῖα του, χωρὶς τὸ κτίριο, καὶ μετὰ τὶς περιπέτειες τοῦ Πολέμου καὶ τῶν δύο ἐμφυλίων ἀνέλαβε νὰ στήσῃ ξανὰ τὰ ἀρχαῖα πὺν βρίσκονταν ἀπὸ χρόνια στὸ χῶμα, θαμμένα γιὰ δεύτερη φορά. Ἐδῶ φάνηκε τὸ ἦθος του. Ἀρνήθηκε τὸν ἑαυτὸ του γιὰ χάρη τοῦ μουσείου. Τοῦτο τὸ ἔκανε γιὰτὶ ἀνῆκε στοὺς *δημιουργούς*, χαρακτηρισμὸς πὺν θὰ τοῦ ἄρесе. Γιὰτὶ ὁ ἴδιος στὸν πρόλογο τοῦ *Ἀριστόδικου* λέγει πὺς «ἂν στὸ κείμενο, πὺν ἀκολουθεῖ, πέρα ἀπὸ τὶς καθαυτὸ μαρτυρίες μνημονεύονται μὲ χαρὰ καὶ ἄλλα χωρία ἀρχαίων, τοῦτο ἔγινε γιὰτὶ ὁ συγγραφέας ἐπίστεψε δύο πράγματα: ὅταν κάποιον πνευματικὸ περιεχόμενον ἐκφράζεται σ' ἓνα χωρίον μὲ ἀσύγκριτη ἀκρίβεια καὶ ἐνάργεια καὶ σὰν τελειωτικά, κάθε προσπάθεια πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση φαινότανε πὰ ἄτοπη καὶ κακόμοιρη». Ἦταν *δημιουργὸς* μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια.

Ξαναγυρίζοντας σὶτὴν ἀνασύσταση τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου μνημονεύω ὅτι ἡ πρώτη ἔκθεση στὸν τύπον τοῦ ἐπείγοντος, ἔγινε εὐθὺς ὡς τὸ κτίριον περιῆλθε σὶτὴν ἀρμοδιότητα καὶ κυριότητα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, γιὰτὶ καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς Κατοχῆς στέγαζε ἄλλες ὑπηρεσίες καὶ συσσίτια. Γιὰ ἓνα διάστημα ἔγινε καὶ φυλακὴ, καὶ κατὰ τὰ Δεκεμβριανὰ χτυπήθηκε. Λίγα ἀρχαῖα ἐκτέθηκαν σὶτὴν πτέρυγα τῆς ὁδοῦ Τοσίτσα ὅταν ὑπῆρξε ἡρεμία, ἀνάμεσά τους καὶ ὁ Ἡνίοχος τῶν Δελφῶν, πὺν εἶχε μεταφερθεῖ σὶτὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν Κα-

τοχή. Ήμουν μαθητής καὶ τὴν εἶχα ἐπισκεφθεῖ. Θυμᾶμαι τὴ μοναξιά καὶ τὴν ἐρημιὰ πού ἔδειχνε τότε τὸ μουσεῖο μὲ τὴ μισοφώτιστη αἴθουσα καὶ τοὺς λίγους σιωπηλοὺς ἐπισκέπτες. Σιγὰ σιγὰ ὅμως, μὲ τὴν ταυτόχρονη ἐπισκευὴ τοῦ βαριὰ πληγωμένου παλιοῦ μουσείου, ἄρχισαν νὰ ἀνοίγουν μία μία οἱ αἴθουσες. Τὸν Αὐγούστο τοῦ 1966 ἀνοίξαν ἀπὸ τὸν Καροῦζο καὶ οἱ αἴθουσες μὲ τὴν ἑλληνιστικὴ γλυπτικὴ. Δὲν μπόρεσε, δὲν πρόλαβε, νὰ στήσει τὴν πλαστικὴ τῆς ἐποχῆς τῆς ρωμαϊκοκρατίας μὲ τὰ ἐξαίρετα πορτραῖτα πού τὸν ἀπασχολοῦσαν ἀπὸ χρόνια.

Τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ὅπως τὸ ἔστησε ὁ Καροῦζος ἦταν ἓνα μάθημα μεθόδου καὶ ἱστορίας τῆς ἀρχαίας Τέχνης. Τώρα, 50 χρόνια μετὰ τὸν θάνατό του, τί ἔχει μείνει ἀπὸ τὸ κατόρθωμά του ἐκεῖνο, τὸ τόσο θαυμαστὸ τότε γιὰ μᾶς, πού μαθαίναμε ἀρχαιολογία καὶ τέχνη περιδιαβάζοντας στὶς αἴθουσες καὶ προσπαθώντας νὰ νιώσουμε τὴν πνευματικὴ συνάφεια τῶν πραγμάτων; Σήμερα τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν ὑπάρχει. Κάθε ἐποχὴ ἔχει βέβαια τὰ δικά της, ἀλλὰ ὑπάρχουν πνευματικὰ δημιουργήματα πού θεωροῦνται κλασικά. Τὰ ἔργα τῆς ποίησης, τῆς πεζογραφίας, τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς πλαστικῆς, μποροῦμε ὅποια στιγμή θέλουμε νὰ τὰ ξαναβροῦμε στὰ βιβλία καὶ στὰ μουσεῖα. Τὴ σύνθεση τοῦ Καρούζου, ζωντανὸ μάθημα τέχνης καὶ ἔκφρασης ἰδεῶν, τὴν ἔχουμε χάσει γιὰ πάντα γιατί δὲν ἀποτυπώνεται στὸ χαρτί.

1. Ν. Ἑστία 122, 1987, 1142.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	5
Χ. Καρούζου, <i>Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας</i>	7-88
Χ. Ἰ. Καρούζου, <i>Περικαλλὲς ἄγαλμα - ἐξεποίησ' οὐκ ἄδαῖς</i>	89-158
Βασιλείου Χ. Πετράκου, Χρῆστος Ἰ. Καροῦζος	159-184

ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ
ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ
ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΘΗΒΑΣ
ΠΕΡΙΚΑΛΛΕΣ ΑΓΑΛΜΑ - ΕΞΕΠΟΙΗΣ' ΟΥΚ ΑΔΑΗΣ
ΑΡ. 311 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΑΝΑΤΥΠΩΘΗΚΑΝ ΦΩΤΟΜΗΧΑΝΙΚΑ
ΤΟΝ ΙΟΥΛΙΟ 2017
ΑΠΟ ΤΙΣ «ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΕΡΙΠΝΙΑ
ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΥΑΓ. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.»

