

# ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ  
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

137  
1998

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΠΕΜΠΤΗ

ΜΑΡΙΑΣ Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ

ΤΟ ΘΩΡΑΚΙΟ  
ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΝΙΚΗΣ



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ  
1999















ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ  
ΕΦΗΜΕΡΙΣ  
1998





# ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ  
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

137  
1998

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΠΕΜΠΤΗ

---

ΜΑΡΙΑΣ Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ

ΤΟ ΘΩΡΑΚΙΟ  
ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΝΙΚΗΣ



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ  
1999



Τόμος 137 (1998)  
ISSN 1105-0950

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, Πανεπιστημίου 22, Ἀθῆναι 106 72

Ἐπιμέλεια ἐκδόσεως Ἡλέκτρας Ἀνδρεάδη

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	1-4
----------	-----

### ΜΕΡΟΣ Α

1. Τὸ χρονικὸ τοῦ θωρακίου	7-15
2. Ἡ χρονολόγησις τοῦ θωρακίου, ἡ θέσις του στὴν τέχνη τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. καὶ ἡ ἐπίδρασί του στὴν τέχνη τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰ.	16-55
3. Οἱ καλλιτέχνες τοῦ πλαστικοῦ διακόσμου	56-72
4. Οἱ βασικὲς συνθετικὲς ἀρχές, τὰ θέματα καὶ τὰ συνθετικὰ προβλήματα στὸ θωράκιο	73-107
α. Μορφές Ἀθηνᾶς	77-81
β. Οἱ Νίκες	81-82
γ. Ἡ προσαγωγή τοῦ ζώου στὴ θυσία καὶ ἡ βουθυσία	82-93
δ. Νίκες ποὺ κοσμοῦν τρόπαια	93-102
ε. Ἄλλες παραστάσεις Νικῶν	102-105
στ. Γενικὰ συμπεράσματα	105-107
5. Μορφολογικὰ καὶ τεχνικὰ	108-114
α. Ἡ γόμφωσις τῶν πλακῶν	111-112
β. Οἱ σύνδεσμοι	112
γ. Ἐγκοπές γιὰ τὴ μετακίνησιν τῶν πλακῶν	112-113
δ. Οἱ ὁπές τοῦ κιγκλιδώματος καὶ ἡ σημασία τους	113-114

### ΜΕΡΟΣ Β

1. Κατάλογος τῶν καταλοίπων καὶ τῶν ἀντιγράφων τοῦ διακόσμου τοῦ θωρακίου	117-224
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 711. Πτυχές	118
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 798. Μηρὸς Νίκης	119
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 972. Πλάκα μὲ Νίκες ποὺ προσάγουν ταῦρο	119-128
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 973. Ἡ «σανδαλιζομένη» Νίκη	128-134
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 974. Νίκη μὲ ἀπλωμένους τοὺς βραχίονες	134-138
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 975. Γωνιαία πλάκα μὲ μιὰ Νίκη σὲ κάθε πλευρᾷ	138-141
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 976. Νίκη ποὺ κρατᾷ φαρέτρα;	142-144
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 977. Νίκη ποὺ ἀνεβαίνει γοργὰ μιὰ σκάλα	144-146
Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 978. Κορυφὴ φτερούγας	146-147



Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 980. Φτερούγα	148-149
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 981. Περσικὸν τρόπαιον	149-151
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 982. Κνήμη Νίκης	151-152
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 983. Τμήμα ντυμένης Νίκης	152-153
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 984. Κνήμη Νίκης	153-154
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 985+997. Βουθυτοῦσα Νίκη	154-158
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 986. Πόδια Ἀθηνᾶς	158-159
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 987. Νίκη καὶ τρόπαιον	159-161
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 988. Τμήμα φτερούγας	161-162
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 989. Γωνιαία πλάκα. Στὴ μιᾷ ὄψι Ἀθηνᾶ, στὴν ἄλλῃ ὑπό- λειμμα φτερούγας	162-166
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 990. Ἄκρῃ φτερούγας	166
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 991+1015. Ἀθηνᾶ	167-170
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 992. Κεφάλι Νίκης	170
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 993. Τὸ ἐπάνω τμήμα φτερούγας	170-171
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 994+1006+1009+1005+1012+1259+2617+χ. ἄρ. εὐρ. (κομμάτι τροπαίου πὺν κολλᾷ στὸ τρόπαιον 1259). Νίκες πὺν κοσμοῦν τρόπαιον	171-177
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 995. Νίκη σὲ κίνηση πρὸς τὰ δεξιὰ	177-179
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 996. Νίκη μετωπικὴ μὲ σταυρωτοὺς ἱμάντες	179-181
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 998. Νίκη ἀσπιδοφόρος	181-182
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 999. Νίκη μετωπικὴ	182-184
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1000. Στήθος Νίκης	185
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1001. Χέρι πὺν κρατᾷ κράνος	185-187
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1002. Φτερούγα	187-188
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1003. Νίκη μετωπικὴ	188-190
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1004+979+4611. Νίκη ἀσπιδοφόρος	190-193
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1007. Στήθος (ἀπὸ τὸ θωράκιο;)	193-194
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1008. Σκέλος Νίκης	194-195
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1010. Κράσπεδο ρούχου	195-196
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1011. Σκέλος Νίκης σὲ γρήγορῃ κίνηση	196-198
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1013. Νίκη στηριζομένη	198-202
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1014. Ἥρεμῃ Νίκη	202-205
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1132. Ἄκρῃ φτερούγας	205-206
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 1266. Τμήμα φτερούγας	206-207
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 2878. Τμήμα ὀσφύος	207
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 2898. Τμήμα ὀσφύος	207-208
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 3261. Πόδια Ἀθηνᾶς	208-209
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 4838. Ἰσχίον καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ μηροῦ Νίκης	209-210
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 7098+7099+ΒΠερ 178 (καὶ 1010 χωρὶς νὰ κολλᾷ) + ἀριστερὴ Νίκη χ. ἄρ. εὐρ. Πλάκα μὲ προσαγωγή ταύρου ἀπὸ δύο Νίκες	210-213
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 7302. Πτυχές	213-214
Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 7304. Νίκη μὲ ἀπλωμένους τοὺς βραχίονες (ἀντίγραφο)	214-215

Ἄρ. εὐρ. Ἀκρ. 7305. Νίκη πού κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ (ἀντίγραφο)	215-216
Ἄρ. εὐρ. Ἀκρ. 8553. Τμήμα πλίνθου μὲ ἄκρο πόδι γυναικείας μορφῆς	216
Ἄρ. εὐρ. Ἀκρ. 9349. Ἴσχιον	217
Ἄρ. εὐρ. Ἀκρ. 9351. Κινημένες πτυχές	217-218
Χωρὶς ἄρ. εὐρ. Ἐξάρτημα πλοίου (σήμερα χαμένο)	218-219
Χωρὶς ἄρ. εὐρ. Σκέλος γυναικείας μορφῆς	219-220
Χωρὶς ἄρ. εὐρ. Γυναικεῖο κεφάλι	220
Χωρὶς ἄρ. εὐρ. Γυναικεῖο κεφάλι	220-221
Ἄρ. εὐρ. ἀρχαίας Ἀγορᾶς S 1246. Γυναικεῖο κεφάλι	221-222
Ἄρ. εὐρ. Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Γ 6121. Ἀριστερὸ ἄκρο πόδι Νίκης	222
Ἄρ. εὐρ. Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Γ 6119. Γυναικεῖο κεφάλι	222-223
Κομμάτια πού δὲν ἔγινε δυνατόν νὰ ταυτιστοῦν	223-224
2. Ἀντίγραφα καὶ μμήσεις χαμένων μορφῶν τοῦ θωρακίου	225-236
Α. Νίκη (ἄρ. εὐρ. Ἀκρ. 7304) ὅμοια μὲ τὴν 974, ἀντίστροφης ὅμως στάσης	225-226
Νίκη (ἄρ. εὐρ. Ἀκρ. 7305) σὲ ζωηρὴ πρὸς τὰ δεξιὰ κίνηση, μὲ προβολὴ τοῦ δεξιοῦ σκέλους	226
Β. Νίκη πρὸς τὰ ἀριστερά, στὸν γενικὸ τύπο τῆς 1013	226-227
Τύπος πεπλοφόρου Νίκης πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένης, μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα στὸ ὕψος τῶν ὤμων	227-229
Τύπος τῆς Νίκης τοῦ Βουθρωτοῦ	229-230
Τύπος Νίκης ὁμοίας μὲ τὴν 994 ἀλλὰ ἀντίστροφης στάσης	230-231
Παραλλαγὴ τῆς πλάκας 972	231-236
Ἐπίλογος	237-238
Zusammenfassung	239-252
Συντομογραφίες - Βιβλιογραφία	253-268





## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

**Γ**ιὰ τὸν γλυπτὸ διάκοσμο τοῦ θωρακίου\* ποὺ περιέβαλλε τὸ τέμενος τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης στὴν ἀθηναϊκὴ Ἀκρόπολη πολλές καὶ ἀξιόλογες πραγματεῖες καὶ δημοσιεύσεις ἀπὸ διακεκριμένους ἐπιστήμονες ἔχουν δεῖ τὸ φῶς, σὲ μερικὲς μάλιστα περιπτώσεις τόσο συστηματικὲς, ἐκτεταμένες καὶ περιεκτικὲς, ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ θεωρήσει τὸν λόγο τους τελειωτικό.

Κι ὅμως μιὰ νέα παρουσίαση κρίθηκε ἀναγκαία:

Πρῶτον διότι μετὰ ἀπὸ τὶς δημοσιεύσεις ἐκεῖνες ἀναγνωρίστηκαν νέα κομμάτια τοῦ διακόσμου ποὺ ὄχι μόνον πλουτίζουν τὸ corpus τῶν σωζομένων γλυπτῶν μορφῶν τῆς ἀρχικῆς διακόσμησης, ἀλλὰ καὶ σὲ κάποιο βαθμὸ βοηθοῦν στὴν προσπάθεια ἀναπαράστασης τῆς ἀρχικῆς σύνθεσης. Κι ἀκόμη διότι στὴ νέα μελέτη τοῦ θέματος θεωρήθηκε ἀναγκαῖο νὰ περιληφθοῦν συνθέσεις ἢ μορφές ποὺ σώζονται μόνο σὲ ἀντίγραφα ὑστέρων χρόνων τῆς ἀρχαιότητος ἢ παραλλαγές χαμένων σήμερα πρωτοτύπων, καὶ συμβάλουν στὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς εἰκόνας τῆς ἀρχικῆς διακόσμησης.

Δεύτερον διότι θεώρησα σκόπιμο νὰ ἐπιχειρήσω μιὰ ἀπάντηση σὲ βασικὰ ἐρωτήματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἄλλα ἔχουν καὶ στὸ παρελθὸν ἀπασχολήσει τοὺς εἰδικούς, χωρὶς νὰ ἔχουν τύχει ὁμόφωνης ἀπάντησης, ἐνῶ ἄλλα ἔχουν μόνον παρεμπιπτόντως θιγεῖ, καὶ ἄλλα τίθενται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ τραπέζι τῶν συζητήσεων. Τὰ ἐρωτήματα αὐτά, παλιὰ καὶ νέα, εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

1. Ποιὰ εἶναι ἡ ἀκριβὴς χρονολογία καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ θέση τοῦ θωρακίου στὴν τέχνη τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ;
2. Εἶναι ἄραγε ἀποδεκτὴ ἡ σήμερα ἰσχύουσα διαίρεση τοῦ ἔργου σὲ ἕξι ἢ ἑπτὰ καλλιτέχνες ἢ μήπως τὰ «χέρια» ποὺ ἐργάστηκαν ἦσαν περισσότερα;
3. Μήπως ἡ κατανομή τῆς ἐργασίας στὸ θωράκιο ἦταν πιὸ σύνθετη ἀπὸ τὴν «παρατακτικὴ» ποὺ ὑποστηρίζεται συνήθως;
4. Ἡ ἐν μέρει βιοτεχνικὴ, βανανυσικὴ σχεδὸν δουλειὰ ποὺ διαπιστώνεται στὴν «βουθυτοῦσα», μήπως ὀφείλεται ὄχι σὲ καλλιτέχνη δεύτερης σειρᾶς, ὅπως συνήθως πιστεύεται, ἀλλὰ σὲ ἐπισκευὴ τῆς ἀρχικῆς πλάκας ποὺ ἔγινε σὲ ὑστερότερους χρόνους;
5. Εἶναι δυνατὴ ἡ ἀνίχνευση τῶν πηγῶν ἐμπνευσης τῶν κύριων καλλιτεχνῶν ποὺ ἐργάστηκαν στὶς πλάκες τοῦ θωρακίου; Μήπως κάποιοι ἀπὸ αὐτοὺς εἶχαν ἐργαστεῖ παλιότερα στὸν Παρθενῶνα; Εἶναι ἄραγε δυνατὴ ἡ ταύτιση κάποιων ἀπὸ τοὺς «μεγάλους» τοῦ θωρακίου μὲ ὀνόματα καλλιτεχνῶν γνωστὰ ἀπὸ τὶς πηγές;

\* Ἀντὶ τοῦ ὄρου θωρακεῖον προτιμήθηκε ὁ ὄρος θωράκιον ποὺ εἶναι ἐξ ἴσου δόκιμος (ιδεὶ Ἀ. Ὁρλάνδου καὶ Ἰ. Τραυλοῦ, Λεξικὸν ἀρχαίων ἀρχιτεκτονι-

κῶν ὄρων, Ἀθήνα 1986, 132), διότι εἶναι πιὸ συνήθης στὴν καθομιλουμένη.



6. Άραγε υπάρχουν νήματα που να συνδέουν τα εργαστήρια του θωρακίου με τα εργαστήρια της επόμενης ή και της μεθεπόμενης γενιάς;

7. Μήπως χρειάζεται αναθεώρηση ή ισχύουσα αναπαράσταση της αρχικής σύνθεσης όπως την φαντάστηκαν οι Carpenter και Dinsmoor (δεν συμφωνούν και μεταξύ τους σε μερικά σημεία) και ως ποιο βαθμό είναι αυτή δυνατή;

Για όλους αυτούς λοιπόν τους λόγους κρίναμε σκόπιμη μια νέα δημοσίευση του γλυπτου διακόσμου του θωρακίου, ή όποια να περιλαμβάνει:

α. Την ιστορία του θωρακίου, τις τύχες και τις περιπέτειες των πλακών και των μορφών του, και το ιστορικό των κυριότερων δημοσιεύσεών του.

β. Τη χρονολόγηση του θωρακίου.

γ. Τα περί τους καλλιτέχνες που εργάστηκαν στο θωράκιο και την οργάνωση του εργοταξίου ζητήματα.

δ. Τις βασικές συνθετικές αρχές, τα θέματα και τα συνθετικά προβλήματα του θωρακίου.

ε. Μορφολογικά και τεχνικά.

στ. Κατάλογο και περιγραφή όλου του μέχρι σήμερα γνωστού υλικού.

ζ. Κατάλογο των «αντιγράφων» χαμένων πλακών ή μορφών του θωρακίου.

Κατά τη σύνταξη των δελτίων αντιμετώπισα μια δυσκολία περιγράφοντας την κατάσταση διατηρήσεως των μορφών και των κομματιών, και μερικές από τις τεχνικές τους λεπτομέρειες. Διότι κατά την έκθεση μέρους του υλικού του θωρακίου που έγινε στη δεκαετία του 1950 στο Μουσείο της Ακροπόλεως, τα άφανη τμήματα πολλών μορφών δουλεύτηκαν με χοντρό βελόνι και σε διάφορα σημεία τους τρυπήθηκαν με χοντρό τρυπάνι για να ενισχυθεί ή πρόσφυσή τους στις γύψινες συμπληρώσεις, με τις οποίες αποτελέστηκαν οι πλάκες - «πίνακες» της έκθεσης. Οι εργασίες αυτές επέφεραν δυστυχώς αλλοιώσεις ή και καταστροφές των άφανων επιφανειών, και την απώλεια πολύτιμων αρχικών στοιχείων. Επίσης απαγορευτική για την περιγραφή της αρχικής κατάστασης στάθηκε και η ίδια ή ένταξη των κομματιών και των μορφών στον γύψινό τους «μανδύα», ο οποίος διατηρήθηκε, με ελάχιστες μόνον εξαιρέσεις, ως σήμερα. Έτσι ένα μέρος όχι άσημαντο των περιγραφών χρειάστηκε να βασιστεί στα στοιχεία που είχαν δώσει οι παλιότεροι μελετητές.

Στην επανεξέταση του θωρακίου παρακινήθηκα όταν, καταγράφοντας στην ίδια δεκαετία του 1950 το περιεχόμενο της αποθήκης του Μουσείου της Ακροπόλεως, αναγνώρισα κομμάτια της διακόσμησής του που δεν είχαν προσέξει οι παλιότεροι μελετητές. Ο Γιάννης Μηλιάδης, διευθυντής τότε της Ακροπόλεως, με προέτρεψε να τα δημοσιεύσω. Κατά την επεξεργασία όμως των κομματιών ανέκνυαν βαθμιαία τα ζητήματα και τα ερωτηματικά που αναφέρθηκαν στην αρχή. Έτσι δεν περιορίστηκα στην παρουσίαση των νέων αυτών κομματιών, αλλά επεκτάθηκα στη νέα δημοσίευση ολόκληρου του υλικού και στην εξέταση των παραπάνω θεμάτων. Η προτροπή λοιπόν του Μηλιάδη στάθηκε ή αφετηρία του έργου που βλέπει σήμερα το φως της δημοσιότητας ύστερα από πολλά χρόνια συστηματικής και επίπονης προσπάθειας. Ο ίδιος ήταν επίσης αυτός που με έμαθε να βλέπω τα έργα όχι με μάτι στενά αρχαιολογικό, αλλά σαν δημιουργήματα ομορφιάς, πηγή παντοτινής χαράς - *“a thing of beauty is a joy forever”*, για να θυμηθούμε τον στίχο του Keats.

Πρὸς τὸν Γεώργιο Δοντᾶ, πρόεδρο σήμερα τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας πὺν διετέλεσε πολλὰ χρόνια διευθυντῆς τῆς Ἀκροπόλεως μετὰ τὸν Μηλιάδη, αἰσθάνομαι βαθιὰ ὑποχρέωση διότι μὲ ὑποστήριξε σταθερὰ στὴν προσπάθειά μου. Σ' αὐτὸν ὀφείλω καὶ πολύτιμες ἐπιστημονικὲς ὑποδείξεις. Στὸν Γενικὸ Γραμματέα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας Βασίλειο Πετράκο ἐκφράζω πολλὰς εὐχαριστίες διότι προώθησε καὶ ὑποστήριξε θερμὰ τὴ δημοσίευση τῆς ἐργασίας μου στὴ σειρά τῶν ἐκδόσεων τῆς ἐν Ἀθηνᾶς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας.

Τὴν κυρία Ἰσμήνη Τριάντη, διευθύντρια τῆς Ἀκροπόλεως, εὐχαριστῶ θερμὰ γιὰ τὴν ἐγκάρδια βοήθεια πὺν μοῦ παρέσχε στοὺς χώρους τῶν ἀποθηκῶν κατὰ τὶς τελευταῖες φάσεις τῆς ἐργασίας μου.

Ὁ κ. Ν. Γιαλούρης, τέως γενικὸς ἐπιθεωρητῆς ἀρχαιοτήτων καὶ ἐπὶ χρόνια διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μοῦ παραχωρήσει τὴν ἄδεια μελέτης καὶ δημοσίευσης, στὰ πλαίσια τούτης τῆς ἐργασίας, θραυσμάτων πὺν βρίσκονταν στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο καὶ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα προέρχονταν ἀπὸ τὸ θωράκιο. Τοῦ ἀπευθύνω καὶ γραπτῶς τὶς θερμὲς μου εὐχαριστίες.

Στὴν Ἐπιτροπὴ Συντηρήσεως Μνημείων Ἀκροπόλεως ἐκφράζω καὶ ἀπὸ τούτη τὴ θέση τὶς εὐχαριστίες μου γιὰ τὴ γενικὴ συμπαράσταση καὶ τὴν οἰκονομικὴ ὑποστήριξη στὴ λήψη φωτογραφιῶν μέρους τοῦ ὕλικου.

Ὁ ἀρχιτέκτων, τώρα διευθυντῆς Ἀναστηλώσεων Κλασικῶν Ἀρχαιοτήτων, Δ. Ζιρὼ μὲ βοήθησε νὰ βλέπω τὰ κομμάτια τοῦ θωρακίου ὅχι μόνο σὰν γνωστικὸ ὕλικό, ἀλλὰ καὶ σὰν οἰκοδομικὰ στοιχεῖα καὶ τμήματα ἐνὸς ἀρχιτεκτονικοῦ συνόλου. Πολύτιμες εἶναι οἱ σχεδιαστικὲς του τομὲς καὶ ἀπεικονίσσεις λεπτομερειῶν μερικῶν κομματιῶν τοῦ δυτικοῦ θωρακίου.

Στὸν πολιτικὸ μηχανικὸ Κώστα Ζάμπα, ὑπεύθυνο τῶν ἀναστηλωτικῶν ἐργασιῶν τοῦ Ἐρεχθείου ἀρχικὰ καὶ τοῦ Παρθενῶνος στὴ συνέχεια, ὀφείλω πολλὰ γιὰ τὶς ὑποδείξεις του σχετικὰ μὲ τὰ κατασκευαστικὰ θέματα τῶν πλακῶν τοῦ θωρακίου καὶ τὸν τρόπο τῆς τοποθετήσεως καὶ στερεώσεώς τους.

Ἡ κυρία U. Naumann μετέφρασε στὰ γερμανικὰ μὲ ιδιαίτερη ἐπιμέλεια καὶ εὐαισθησία τὴν περίληψη πὺν ἀκολουθεῖ τὸ τέλος τοῦ ἑλληνικοῦ κειμένου. Τὴν εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ τούτη τὴ θέση.

Πολύτιμη στάθηκε ἡ βοήθεια τοῦ φωτογράφου Σ. Μαυρομμάτη, ὁ ὁποῖος μὲ ζήλο φωτογράφησε ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ ὕλικου. Τοῦ ἐκφράζω καὶ ἀπὸ τούτη τὴ θέση τὶς πιὸ θερμὲς μου εὐχαριστίες. Εὐχαριστίες ἐπίσης ἀπευθύνω στὸν φωτογράφο Ἀ. Ἀναγνώστον, στὸν ὁποῖο ὀφείλω μερικὲς ἀπὸ τὶς παλιότερες λήψεις. Αἰσθάνομαι ἐπίσης ιδιαίτερη ὑποχρέωση νὰ εὐχαριστήσω τὸν διευθυντὴ τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Kl. Fittschen γιὰ τὴν πολύτιμη συνδρομὴ του στὴν παροχὴ φωτογραφιῶν ὅχι μόνον ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα τῶν Ἰνστιτούτων Ρώμης καὶ Καῖρου, στὶς διευθύνσεις τῶν ὁποίων ἐπίσης ἀπευθύνονται εὐχαριστίες. Γιὰ ἓνα μέρος τοῦ ὕλικου (φωτογραφίες τοῦ περασμένου αἰῶνα) πὺν ἀπεικονίζεται ἐδῶ εὐχαριστῶ τὸ ΕΛΙΑ. Περιελήφθησαν ἐπίσης φωτογραφίες τῆς Γαλλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς, τοῦ Ν. Τομπάζη καὶ ἄλλων σὲ ὅποιες περιπτώσεις θεώρησα ὅτι ἡ ἀπόδοση ἦταν ἐκείνη πὺν ἔπρεπε, γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ θεατῆς νὰ χαρεῖ τὴν ποιότητα τῶν ἔργων.

Χάριτες ὀφείλονται στήν κυρία Ἡλέκτρα Ἀνδρεάδη, πὺν φρόντισε μὲ ὀξυδέρκεια τὴν ἔκδοση τῆς ἐργασίας μου, καὶ στὸν κύριο Εὐάγγελο Ὀλύμπιο, ὁ ὁποῖος ἐπιμελήθηκε μὲ τὶς γνωστὲς ἱκανότητές του τὰ σχέδια τῆς μελέτης.

Τέλος θέλω νὰ εὐχαριστήσω τὴ θυγατέρα μου Ἑρση πὺν ἀκούραστα καὶ μὲ ἐπιστημοσύνη βοήθησε σ' ὅλες τὶς φάσεις τῆς ἐργασίας μου καὶ συνετέλεσε ἀποφασιστικὰ στήν ἀριότητα τῆς μορφῆς τοῦ κειμένου.

Εἶναι περὶ τὸ νὰ μακρολογήσω γιὰ τὴ σημασία πὺν ἐξακολουθοῦν νὰ ἔχουν οἱ δημοσιεύσεις τῶν παλαιότερων μελετητῶν τοῦ θωρακίου, ἀκόμα καὶ ἂν περιέχουν κάποια σημεῖα πὺν τροποποιήθηκαν, κυρίως ὕστερα ἀπὸ τὰ νεότερα εὐρήματα. Ἄν θεωρηθεῖ ὅτι τὸ ἔργο μου ἀποτελεῖ κάποια συμβολὴ στήν παρουσίαση τοῦ διακόσμου τοῦ θωρακίου, τοῦτο ὀφείλεται μόνον καὶ μόνον στὸ ὅτι – γιὰ νὰ μεταχειριστῶ μιὰ πολὺ γνωστὴ παλιὰ ἔκφραση – πάτησα στοὺς ὤμους γιγάντων.



## ΜΕΡΟΣ Α



## 1. ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΟΥ ΘΩΡΑΚΙΟΥ

Γιὰ τὴν ὑπαρξὴ θωρακίου στὸν πύργο τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης στοὺς ἀρχαίους χρόνους<sup>1</sup> δὲν μᾶς ἔχει σωθεῖ παρὰ μία φιλολογικὴ μαρτυρία καὶ αὐτὴ ὄχι βέβαιη (βλ. πκ.). Ὅταν βρέθηκαν τὰ πρῶτα κομμάτια τῆς διακόσμησής του, τὸ 1835, οἱ ἀνασκαφεῖς προβληματίστηκαν στὴν ἀρχὴ γιὰ τὸν προορισμὸ τους<sup>2</sup>. Γιὰ τὸν ρόλο τοῦ θωρακίου, τὴν ἐποχὴ ποὺ κατασκευάστηκε καὶ διακοσμήθηκε, γιὰ τοὺς καλλιτέχνες του, τὴ διάταξη ποὺ εἶχαν οἱ πλάκες καὶ τὸ συνθετικὸ πρόγραμμα τῆς διακόσμησής του, καθὼς καὶ γιὰ τὶς περιπέτειές του στοὺς μακροὺς αἰῶνες ποὺ διέρρευσαν ἕως τὴ στιγμὴ ποὺ ἄρχισαν νὰ βρίσκονται τὰ λείψανά του πρέπει νὰ βασιστοῦμε ἀποκλειστικὰ στὰ ἀρχαιολογικὰ δεδομένα.

Στὴ μορφὴ τουλάχιστον ποὺ μᾶς ἔχει σωθεῖ, τὸ θωράκιο δὲν εἶναι παλιότερο ἀπὸ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 5ου αἰ. (γιὰ τὴν ἀκριβέστερη χρονολογία του βλ. τὸ σχετικὸ κεφάλαιο πκ.). Τὸ θέμα τῆς ὑπαρξῆς θωρακίου πρὶν ἀπὸ τὴν κατασκευὴ τοῦ κλασικοῦ ναοῦ ξεφεύγει ἀπὸ τὸν σκοπὸ τῆς παρούσης μελέτης.

Λόγω τῆς ἐξαιρετικὰ ἐκτεθειμένης θέσης τους οἱ πλάκες τοῦ θωρακίου πρέπει νὰ ὑπέστησαν ἀρκετὰ γρήγορα τὶς φθορὰς τοῦ χρόνου ἢ ἀκόμη καὶ ζημιές καὶ καταστροφές ἐξ αἰτίας πολεμικῶν περιπετειῶν, ὅπως φαίνεται ὅτι ἔγινε τὸ 86 π.Χ. κατὰ τὴν πολιορκία τῆς Ἀκροπόλεως ἀπὸ τὸν Σύλλα<sup>3</sup>. Παράδειγμα ἢ «βουθυτοῦσα», ἡ ὁποία ἀσφαλῶς δὲν ἦταν ἡ μόνη περίπτωση<sup>4</sup>. Εἶναι ἐπίσης πιθανότατο ὅτι κάποια ἢ κάποιες πλάκες ἀποσπάστηκαν ἀπὸ τὴ θέση τους ἀπὸ Ρωμαίους ἰσχυροὺς (γιατὶ ὄχι καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Σύλλα);<sup>5</sup> γιὰ νὰ μεταφερθοῦν στὴ Ρώμη, κατὰ τὴ γνωστὴ καὶ διαδεδομένη συνήθεια τῶν πρώτων αἰώνων τῆς ἐπιβολῆς τῶν Ρωμαίων στὰ ἑλληνικὰ πράγματα. Οἱ πλάκες ποὺ εἴτε ἀποσπῶντο ἀπὸ τὴ θέση τους γιὰ νὰ μεταφερθοῦν στὴ Ρώμη, εἴτε ὑφίσταντο ζημιές ἀπὸ

1. Βλ. λ.χ. Ζιγῶ, *Ναὸς Ἀθηνᾶς Νίκης* 50-51.

2. Βλ. Kekulé<sup>II</sup> 2 (ἀναφερόμενος στὴ μαρτυρία τοῦ Ross, *Kunstblatt* 1835, ἀρ. 76).

3. Σ' ἓνα κλειστὸ χρονολογημένο σύνολο τῆς Κλεψύδρας βρέθηκαν πρὸ πολλῶν ἐτῶν μεταξὺ ἄλλων μολύβδινες σφενδόνες καὶ σιδηρὲς αἰχμὲς βελῶν, ποὺ προέρχονται, βάσει τῶν ἀντικειμένων ποὺ βρέθηκαν μαζί, ἀπὸ τὶς ἐπιχειρήσεις τοῦ στρατοῦ τοῦ Σύλλα τὸ 86 π.Χ. (βλ. Parsons, *Hesperia* 1943, 239-241). Ὁ Parsons ἀμφέβαλλε ἂν τὰ κτίρια τῆς Ἀκροπόλεως εἶχαν

ὑποστῇ τότε ζημιές. Ὅμως ὁ Δ. Ζιγῶ ὑποστήριξε ὅτι τὰ ξύλινα θυρόφυλλα τῶν Προπυλαίων τότε κήκησαν καὶ ἐπισκευάστηκαν ἐπὶ Αὐγούστου (βλ. Ζιγῶ, *Ἐλευσίς* 167, σημ. 472). Τὴν ἀποψη ὅτι τότε ἐπίσης κήκηκε ἓνα μέρος τοῦ Ἐρεχθείου ποὺ ἐπισκευάστηκε ἐπὶ Αὐγούστου, ὑπεστήριξε καὶ ὁ Μ. Hoff, *The Romanization of Athens* 41-42.

4. Βλ. καὶ Μπρούσκαρη, *Γ' Διεθνὴς Συνάντηση* 16-18.

5. Βλ. Pape 21-22, βλ. καὶ σημ. 171-172 στὴ σ. 113.

πολεμικές ή άλλες αιτίες, θα πρέπει να αντικαθίσταντο από αντίγραφα, όπως είναι λογικό.

Στους ύστερορρωμαϊκούς χρόνους ένα τμήμα του τείχους που μετέτρεψε και πάλι την Ἀκρόπολη σε φρούριο χτίστηκε πάνω στη νότια ὄψη του πύργου. Ὅπως όμως φαίνεται από τὸ σχέδιο τοῦ Bohn<sup>6</sup> καὶ ἀναπτύχθηκε σὲ μελέτη τοῦ Δ. Ζιρώ<sup>7</sup>, τὸ τεῖχος αὐτὸ δὲν σκέπασε τὸ θωράκιο, ἀλλὰ χτίστηκε ἀμέσως πίσω ἀπὸ αὐτό, ἀφήνοντάς το ὁρατό. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ πρὸς Ν. ὄψη τοῦ τείχους δὲν βρισκόταν στὴν «περασία» τοῦ πύργου, ἀλλὰ ἄφηνε ὡς τὴν ἄκρα του ἓνα στενὸ «διάδρομο», τὸ πλάτος τοῦ ὁποίου ἀντιστοιχεῖ στὸ πάχος τοῦ θωρακίου.

Ἔχουμε ὅμως καὶ μιὰ φιλολογικὴ μαρτυρία πὺν δικαιολογεῖ τὴν ὑπόθεση ὅτι γύρω στὸ 400 μ.Χ. τὸ θωράκιο – ἢ τμήματά του – σώζονταν ἀκόμη. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἐπιγράμμα τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ ἐπιγραμματοποιοῦ Παλλαδᾶ (συλλογὴ Πλανούδη 282), στὸ ὁποῖο μιλοῦν κάποιες Νίκες: Νίκαι πάρεσμεν, αἱ γελῶσαι παρθένοι, νίκας φέρουσας τῇ φιλοχρήστῳ πόλει. Ἐγραψαν ἡμᾶς οἱ φιλοῦντες τὴν πόλιν, πρέποντα νίκαις ἐντυποῦντες σχήματα. Μολονότι ὁ Παλλαδᾶς δὲν κάνει ρητὴ ἀναφορὰ στὶς Νίκες τοῦ θωρακίου, ἀπὸ τὴν ὅλη διατύπωση τοῦ ἐπιγράμματος εἶναι πιθανότατη ἡ ὑπόθεση πὺν ἐξέφρασαν κιόλας ὁ Α. Michaelis (στὸ βιβλίο του *Arx Athenarum*, κατὰ τὸν ὑπομνηματισμὸ τοῦ χωρίου τοῦ Πανυσανία πὺν ἀναφέρεται στὸν πύργο καὶ τὸν ναὸ τῆς Νίκης)<sup>8</sup> καὶ ὁ J. Six<sup>9</sup> ὅτι οἱ Νίκες πὺν ἀναφέρει ὁ Παλλαδᾶς δὲν εἶναι ἄλλες ἀπὸ αὐτὲς πὺν κοσμοῦσαν τὸ θωράκιο τοῦ πύργου τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης.

Ζημιές, καταστροφές καὶ ἀπόσπαση πλακῶν τοῦ θωρακίου πρέπει φυσικὰ νὰ ἔγιναν πολὺν περισσότερες στοὺς αἰῶνες πὺν διέρρευσαν ἀπὸ τὸ τέλος τῆς ἀρχαιότητος ἕως τὸν 17ον αἰῶνα. Οἱ J. Spon καὶ G. Wheeler πὺν ἐπισκέφθηκαν τὴν Ἀκρόπολη τὸ 1676 δὲν ἀναφέρουν τίποτε γιὰ τὸ θωράκιο, μολονότι αὐτὸ δὲν σημαίνει ἀναγκαστικὰ ὅτι δὲν ὑπῆρχαν πιά στὴ θέση τους ὑπολείμματα τῆς ἀρχικῆς διακόσμησης<sup>10</sup>.

Τὸ 1686 οἱ Τούρκοι κατεδάφισαν, ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸν ναὸ τῆς Νίκης καὶ χρησιμοποίησαν τὸ ὑλικὸ του γιὰ νὰ προσθέσουν μιὰ ἐσωτερικὴ ἐπένδυση στὸ τεῖχος πὺν εἶχαν χτίσει οἱ Βυζαντινοὶ μεταξὺ τοῦ πύργου τῆς Νίκης καὶ τῆς Πινακοθήκης τῶν Προπυλαίων. Ἀνάμεσα στὰ κομμάτια τοῦ ὑλικοῦ πὺν χρησιμοποίησαν ἦσαν καὶ λείψανα τοῦ θωρακίου. Πράγματι, ὅταν μετὰ τὴν ἀποχώρηση τῶν Τούρκων ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη ἄρχισε, τὸ 1835, ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ L. Ross<sup>11</sup>, ἡ κατεδάφιση τοῦ ὀχυροῦ, παρατηρήθηκε ὅτι στὴ μὲν ἐπιφάνεια τῆς τουρκικῆς ἐπένδυσης εἶχαν χρησιμοποιηθεῖ τὰ ἀρχιτε-

6. Bohn, *Propyläen* πίν. XX.

7. Βλ. Ζιρὼ ὅ.π. 61.

8. Michaelis, *Arx Athenarum*, σημ. στὴ σ. 44.

9. Six, *JdI* 1915, 87. Δὲν ἀποκλείεται καὶ οἱ στίχοι 317-318 τῆς *Λυσιστράτης* τοῦ Ἀριστοφάνους (411 π.Χ.) νὰ ὑπαινίσσονται τὸ θωράκιο.

10. Ὁ Ζιρὼ ὅ.π. πίν. 56, σχεδιάζει ἐνδεικτικὰ τὸ θωράκιο ἔξω ἀπὸ τὸ ὑστερορρωμαϊκὸ τεῖχος, ὅπως

θα μποροῦσε νὰ εἶναι ἀκόμα ὅταν ἐπισκέφθηκαν τὴν Ἀκρόπολη οἱ Spon καὶ Wheeler. Κατ' αὐτόν (σ. 61) τὰ ὑπολείμματα τοῦ θωρακίου μπορεῖ νὰ κατέπεσαν ἢ νὰ διηρπάγησαν κατὰ τίς ἐπισκευὲς τοῦ τείχους στοὺς βυζαντινοὺς χρόνους ἢ τῇ Φραγκοκρατίᾳ, ἢ καὶ ἀργότερα.

11. Kekulé<sup>II</sup> 2.



κτονικά μέλη τοῦ ναοῦ ποὺ ἐξασφάλιζαν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια στὸ τεῖχος, ὅπως λιθόπλινθοι, σίμες, ἐπιστύλια καὶ τμήματα τῆς ζωφόρου (ποὺ γι' αὐτὸ τὸν λόγο ἀφῆρεσε εὐκολὰ ὁ λόρδος Ὑέλγιν), ὡς γέμισμά της ὅμως εἶχαν χρησιμοποιηθεῖ κίονες, κιονόκρανα, μικρὸ μέρος ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τῆς ζωφόρου καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ θωρακίου, τὰ ὁποῖα ἐπειδὴ ἦσαν ἀφανῆ ξέφυγαν ἀπὸ τὸν Ὑέλγιν<sup>12</sup>. Νὰ ὑποθέσουμε λοιπὸν ὅτι μερικὰ τουλάχιστον ἀπὸ αὐτὰ τὰ γλυπτὰ τοῦ θωρακίου βρισκόνταν ἀκόμη στὴν ἀρχικὴ τους θέση ἕως τὸ 1686 ποὺ ἐγίνε ἡ διάλυση τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης καὶ ἡ κατασκευὴ τῆς ἐπένδυσης τοῦ δυτικοῦ τείχους τῆς Ἀκροπόλεως; Ἀπὸ αὐτὸ πάντως τὸ γέμισμα προέρχονται μερικὰ ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα γλυπτὰ τοῦ θωρακίου ποὺ ἔχουν σωθεῖ, λ.χ. ἡ πλάκα 972 (ποὺ βρέθηκε ἤδη τὸν Ἰούνιο τοῦ 1835), ἡ «σανδαλιζομένη» 973 (ποὺ ἀνακαλύφθηκε τὸν Νοέμβριο τοῦ ἴδιου ἔτους) κι ἀκόμα – τὴν ἴδια χρονιά – τὸ κάτω μέρος τῆς Ἀθηνᾶς 991, τὰ κομμάτια 996 καὶ 1003, καὶ πιθανῶς καὶ ἡ 995, ἐκτὸς ἐάν, ὅπως πιθανολογοῦσε ὁ Kekulé<sup>II</sup>, αὐτὴ βρέθηκε δυὸ χρόνια ἀργότερα.

Οἱ ἀνασκαφεῖς ἀπέθεσαν προσωρινὰ τὰ εὐρήματα στὸ δάπεδο τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης, ποὺ δὲν εἶχε ἀκόμη ἀρχίσει νὰ ἀναστηλώνεται. Οἱ ἀναστηλωτικὲς ἐργασίες τοῦ ναοῦ ξέρουμε ὅτι ἐγιναν σὲ δύο φάσεις. Ἡ πρώτη ἀρχισε τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1835 ἀπὸ τοὺς Ross καὶ Laurent, καὶ συνεχίστηκε καὶ κατὰ τὸ ἐπόμενο ἔτος<sup>13</sup>. Εἶναι λοιπὸν ἀπίθανο ὅτι στὴ διάρκεια τῶν ἐργασιῶν αὐτῶν διατηρήθηκαν μέσα στὸν ναὸ τὰ γλυπτὰ τοῦ θωρακίου. Ὁ Kekulé σημειώνει στὴ δεύτερη ἔκδοση τῶν γλυπτῶν τοῦ θωρακίου<sup>14</sup>, πὼς στὸ ἡμερολόγιο τοῦ F. C. Welcker περιείχετο ἡ πληροφορία ὅτι στὶς ἀρχὲς τοῦ 1842, δηλαδὴ μετὰ τὸ τέλος τῆς πρώτης ἀναστηλωτικῆς φάσης καὶ πρὶν ἀπὸ τὴ δεύτερη, ἡ 972 καὶ ἡ 973 βρισκόνταν στὸ «φυλάκιο» μαζὶ μὲ ἄλλα ἔντεκα κομμάτια τοῦ θωρακίου. Ἀπὸ τὰ ἔντεκα αὐτὰ κομμάτια ὁ Kekulé μπόρεσε νὰ ταυτίσει τὰ ἑξῆς: 991, 996, 1003, 995 (τὸ ἐπάνω μέρος), 984(:), 1004, 1001, 1014, 1012, 1002, δηλαδὴ μόνον δέκα. Ὅσο γιὰ τὴν 974, αὐτὴ φαίνεται ὅτι βρέθηκε ἐπὶ Πιττάκη μεταξὺ 1842 καὶ 1843, καθὼς ἀπεικονίζεται σὲ λιθογράφημα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐφημερίδος τοῦ ἔτους 1843<sup>15</sup>.

Ἡ δεύτερη ἀναστηλωτικὴ φάση τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης καλύπτει τὰ ἔτη 1843 καὶ 1844 καὶ ἐγίνε ἀπὸ τοὺς K. Πιττάκη, E. Schaubert καὶ E. Laurent<sup>16</sup>. Μετὰ τὴν ὀλοκλήρωσή της τὰ γλυπτὰ ἐναποτέθηκαν ὅλα στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης<sup>17</sup> (μουσεῖο δὲν ὑπῆρχε ἀκόμη στὴν Ἀκρόπολη) καὶ ἦσαν δεκαεννέα κατὰ μαρτυρίαν τοῦ F. de Saulcy, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ἐπίσης ὅτι ἐγιναν καὶ γύψινα ἀντίγραφα ὅλων χάρις στὸν Ph. Le Bas, ὁ ὁποῖος καὶ τὰ μετέφερε στὴ Γαλλία<sup>18</sup>.

12. Βλ. Ross-Schaubert-Hansen, *Nike-Tempel*. Kékulé<sup>II</sup> 1.

13. Ζιρὼ ὅ.π. 71-74.

14. Kékulé<sup>II</sup> 2.

15. ΑΕ 1842, ἀρ. 1041, 1042 (Πιττάκης).

16. Ζιρὼ ὅ.π. 78-79. Καββαδίας-Kawerau 7. Κόκου 79 καὶ σμμ. 1.

17. Ἡ παλιότερη φωτογραφία τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης ποὺ γνωρίζω εἶναι τοῦ ἔτους 1847, δαγγεροτυπία τοῦ Φίλιππου Μαργαρίτη, καὶ δείχνει τὸν ναὸ ποὺ μόλις εἶχε ἀναστηλωθεῖ καὶ τὰ γλυπτὰ ποὺ βρισκόνταν στὸν σηκὸ. Ἰδὲ Ξανθάκη 41.

18. Βλ. Πιττάκη, ΑΕ 1842 στὸν ἀρ. 1041, καὶ de Saulcy, *RA* 1845, 272.



Εἰκ. 1. Ὁ ναὸς τῆς Νίκης (φωτογραφία Π. Μωραΐτη).

Μιὰ καινούρια περίοδος εὐρέσεως κομματιῶν τοῦ θωρακίου ἄρχισε τὸ 1852 ὅταν ὁ Beulé ἔσκαβε γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῆς εἰσόδου τῆς Ἀκροπόλεως. Διαλύοντας ἓνα τουρκικὸ τοῖχο στὴν περιοχὴ αὐτὴ, ὁ Beulé βρῆκε καὶ ἄλλα κομμάτια τοῦ θωρακίου, τὰ ὁποῖα ἐπίσης ἀπέθεσε στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ μαζί με ἐκεῖνα πὺ βρῖσκονταν ἤδη ἐκεῖ<sup>19</sup>.

Νέες ὁμως περιπέτειες ἐπιφυλάσσονταν στὰ λείψανα τοῦ θωρακίου, ἀπὸ τὴν ἐπόμενη κιόλας μέρα, ὅπως ἀναφέρει ὁ ἴδιος ὁ Beulé<sup>20</sup>. Θέλοντας νὰ τὰ περιγράψει δὲν τὰ βρῆκε στὴ θέση τους καὶ μὲ κατάπληξη πληροφορήθηκε ὅτι ὁ Πιπτάκης ἐκεῖνο τὸ πρωινὸ τὰ εἶχε μεταφέρει στὶς δεξαμενὲς τῆς Ἀκροπόλεως.

Ἡ πρώτη συστηματικὴ καταγραφὴ τῶν κομματιῶν τοῦ θωρακίου ἔγινε τὸν χειμῶνα τοῦ 1859-1860 ἀπὸ τὸν Michaelis<sup>21</sup>, ὁ ὁποῖος κατέγραψε καὶ σχολίασε δεκαπέντε κομμάτια πὺ τοῦ ἦταν γνωστά: τὰ δώδεκα ἀπὸ αὐτὰ (972, 973, 1014, 974, 1009, μέρος τῆς 989,

19. Beulé, *Journal* (ἡμερομ. 6 Ἀπριλ. 1852). Ἴδὲ Kekulé<sup>II</sup> 3. Beulé<sup>I</sup> 253 κέ. καὶ Beulé<sup>II</sup> 137 κέ.

20. Beulé, *Journal* (ἡμερομ. 7 Ἀπριλ. 1852), ἰδὲ

Kekulé ὅ.π.

21. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 249-267, πίν. CLXII.

998, μέρος τῆς 1004, μέρος τῆς 976, 1008, 1012, 982) βρίσκονταν καὶ πάλι στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, καὶ τρία (1003, 996 καὶ τμήμα τῆς 991 ποὺ εἶχε κιόλας ἀπεικονιστεῖ ἀπὸ τοὺς Ross, Schaubert καὶ Hansen) εἶχαν χαθεῖ, καὶ ὁ Michaelis ὑπέθετε ὅτι θὰ βρίσκονταν στὴ δεξαμενὴ στὰ ἀνατολικά τοῦ Ἐρεχθείου μαζί με τὰ κομμάτια τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου. Προφανῶς λοιπὸν τὰ κομμάτια αὐτὰ ἀποτελοῦσαν μέρος τοῦ ὕλικου ποὺ εἶχε μεταφερθεῖ ἐκεῖ ἀπὸ τὸν Πιττάκη καὶ δὲν ἐπεστράφησαν μετὰ τὸν κύριο ὄγκο τοῦ ὕλικου στὸν ναὸ τῆς Νίκης (ἄγνωστη ἢ χρονολογία τῆς ἐπιστροφῆς τους).

Ἡ ἐπόμενη σοβαρὴ προσπάθεια περισυλλογῆς καὶ καταγραφῆς ὕλικου ἔγινε τὸν χειμῶνα 1867/8 ἀπὸ τὸν Kekulé με τοὺς Benndorf, Schöne, Köhler καὶ Εὐστρατιάδην<sup>22</sup>, καθὼς μέρος τοῦ ὕλικου βρισκόταν στὸν ναὸ τῆς Νίκης, ἄλλα ὅμως κομμάτια ἐξακολουθοῦσαν νὰ εἶναι στὴ δεξαμενὴ ἀνατολικά τοῦ Ἐρεχθείου καὶ ἄλλα ἀνακαλύπτονταν σὲ διάφορα σημεῖα τῆς Ἀκροπόλεως. Κατὰ τὴ διάρκεια μάλιστα τῶν ἐργασιῶν αὐτῶν βρέθηκε σ' ἓνα σπιτάκι πίσω ἀπὸ τὸ Ἐρέχθιο τὸ ἐκμαγεῖο μιᾶς Νίκης, τῆς 994, ποὺ εἶχε βρεθεῖ λίγα χρόνια πρὶν, ἄγνωστο πότε καὶ ἀπὸ ποιόν, καὶ εἶχε στὸ μεταξὺ χαθεῖ<sup>23</sup>. Ὅλα τὰ γλυπτὰ πάντως, ποὺ τώρα ἔφθαναν τὰ 27, συγκεντρώθηκαν στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, καὶ περιελήφθησαν ἀπὸ τὸν Kekulé στὴν πρώτη του ἔκδοση τῶν γλυπτῶν τοῦ θωρακίου<sup>24</sup>. Ἐνα μέρος ἀπὸ αὐτὰ ἀπεικονίστηκε σὲ λιθογραφήματα βάσει σχεδίων ποὺ ἔξεπόνησε ὁ Schöne.

Στὰ γλυπτὰ ποὺ περιέγραψε ὁ Kekulé προστέθηκαν μετὰ τὴν ἀναχώρησή του ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα δύο ἀκόμα κομμάτια, ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Kekulé ἀναφέρει, τὸ κάτω μέρος τῆς 1014, καὶ ἴσως καὶ τὸ κάτω μέρος τῆς 995<sup>25</sup>.

Στὰ ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια ἀνήκει ἡ φωτογραφία τοῦ Ἀμερικανοῦ φωτογράφου Stillman (σὲ carbon print, 1869) τῶν γλυπτῶν τοῦ θωρακίου ποὺ βρίσκονταν στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, μετὰ τῆς Νίκης 974, 1003 καὶ 996. Στὰ ἴδια πάνω κάτω χρόνια θὰ πρέπει νὰ ἀνήκει ἡ φωτογραφία τοῦ Π. Μωραΐτη (φωτογράφου) ποὺ ἀπεικονίζει ὁλόκληρο τὸν ναὸ τῆς Νίκης, στὸν σηκὸ τοῦ ὁποῖου διακρίνονται οἱ παραπάνω Νίκες (εἰκ. 1), ἴδιες μετὰ αὐτὲς τῆς φωτογραφίας τοῦ Stillman<sup>26</sup>.

Τὸ 1877 κατὰ τὶς ἀνασκαφὲς ποὺ διενήργησε ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία στὴ νότια κλιτὺ τῆς Ἀκροπόλεως, καὶ συγκεκριμένα μετὰ τὴν «καθαίρεσιν τοίχων καὶ πεζουλίων καταντικρὺ τῆς νέας ξυλίνης πύλης τῆς Ἀκροπόλεως» βρέθηκαν τὰ δύο κομμάτια τῆς 975 καὶ ἡ 987, πιθανῶς δὲ καὶ τὸ χέρι μετὰ τὸ κράνος 1001 (ἂν καὶ γι' αὐτὸ δὲν εἶναι βέβαιο σὲ ποῖο ἀκριβῶς σημεῖο τῆς νοτίας κλιτύος βρέθηκε)<sup>27</sup>.

Μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1876 καὶ 1880 ἀπεστάλησαν μετὰ ἐνέργειες τοῦ Kekulé, ποὺ τότε ἦταν διευθυντὴς τοῦ Μουσείου τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βόννης, γύψινα ἀντίγραφα τῶν ὧς τότε γνωστῶν γλυπτῶν τοῦ θωρακίου τῆς Νίκης στὴ συλλογὴ τοῦ Μουσείου<sup>28</sup>.

22. Kekulé<sup>II</sup> 3.

23. Αὐτόθι 3.

24. Kekulé<sup>I</sup> 21-26 καὶ πίν. I-III.

25. Kekulé<sup>II</sup> 3.

26. Βλ. *GettyMusJournal* 1987, 138, εἰκ. 20 (A. Sze-

gedy-Maszak). Τὴ φωτογραφία τοῦ Π. Μωραΐτη γνωρίζω ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τοῦ ΕΛΙΑ. Ἴδὲ ἐπίσης Sybel 359.

27. Kekulé<sup>II</sup> 4. ΠΑΕ 1877/78, 7. Βλ. καὶ Παλιγγε-νεσία 1877, ἀρ. 3813 τῆς 25 Μαΐου, σ. 2 κέ.

28. Geominy 210-220.



Στά χρόνια αυτά μόλις είχε αποπερατωθεί ή κατασκευή του Μουσείου της Ἀκροπόλεως<sup>29</sup>. Τὰ κομμάτια τοῦ θωρακίου μεταφέρθηκαν σ' αὐτό, ἐνσωματώθηκαν σὲ γύψινες πλάκες τῶν ἀρχικῶν διαστάσεων τῶν πλακῶν τοῦ θωρακίου μὲ ἀποκατάσταση στὸν γύψο τῆς ἀρχικῆς ἐπίστεψης καὶ τῆς πλίνθου, καὶ ἐκτέθηκαν στὴν αἴθουσα V<sup>30</sup>. Ἐκεῖ τὰ περιέγραψε μὲ συντομία ὁ von Sybel καὶ τὰ περιέλαβε στὸν κατάλογό του<sup>31</sup>.

Τὸν Μάρτιο τοῦ 1880 ὁ R. Bohn<sup>32</sup> ἀνασκάπτοντας τὸν χώρο μεταξὺ τῆς νότιας πτέρυγας τῶν Προπυλαίων καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης βρῆκε στὴν ἐπίχωση τὴν πλάκα 977, καὶ στοὺς ἐπόμενους μῆνες δέκα ἀκόμη κομμάτια, ἀπὸ τὰ ὅποια ὅμως μερικά, ὅπως σημείωνε, δὲν διατηροῦσαν καμιά σχεδὸν διακόσμηση. Τὸ πῶς παράξενο εἶναι ὅτι βρῆκε τὸ σῶμα τῆς 994, ποὺ ὅπως εἴπαμε παραπάνω εἶχε βρεθεῖ παλιότερα καὶ εἶχε στὸ μεταξὺ χαθεῖ. Τὸ κεφάλι τῆς ὅμως δὲν βρέθηκε καὶ μένει ὡς σήμερα χαμένο. Τοῦ συνόλου σώζεται πάντως ἐκμαγεῖο.

Τὸν Ἀπρίλιο τῆς ἴδιας χρονιᾶς ὁ Petersen<sup>33</sup> ἀναγνώρισε ὡς προερχόμενα ἀπὸ τὸ θωράκιο δύο γλυπτὰ ἐντοιχισμένα στὴν Πινακοθήκη, τὸ τρόπαιο 981 καὶ τὸ ἐπάνω τμήμα μιᾶς Νίκης μὲ τὴν ἀρχὴ τῶν περὺγων τῆς, καθὼς καὶ τὸ χέρι μὲ τὸ κράνος (1001) ποὺ εἶχε βρεθεῖ, ὅπως λέχθηκε, τὸ 1877 καὶ βρισκόταν στὸ Μικρὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως.

Τὴν ἐπόμενη χρονιά, 1881, ὁ Kekulé δημοσίευσε καὶ πάλι τὰ γλυπτὰ τοῦ θωρακίου, ποὺ ἦσαν τώρα περισσότερα, μὲ ἱστορικὸ σημείωμα, εἰδικὰ κεφάλαια γιὰ τὴν τέχνη τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου, τὴ σύνθεσή τῆς, σχέδια τῶν κομματιῶν καὶ σχεδιαστικὲς προτάσεις τῆς σύνθεσης ἀπὸ τὸν L. Otto<sup>34</sup>. Κριτικὴ τοῦ ἔργου τοῦ ἔκανε ὁ E. Petersen τὴν ἴδια κιόλας χρονιά<sup>35</sup>.

Πιθανῶς στὰ τέλη ἤδη τῆς δεκαετίας αὐτῆς ἢ ἴσως περὶ τὸ 1890 ὁ Λεονάρδος, καταγράφοντας τὰ ἀρχαῖα τῆς Ἀκροπόλεως στὸ εὐρετήριο τοῦ μουσείου, κατέγραψε καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ θωρακίου, τὰ ὅποια ἔκτοτε φέρουν τὸν ἀριθμὸ ποὺ ἔλαβαν τότε στὸ εὐρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως – μολονότι πολλοὶ μελετητὲς τοῦ θωρακίου, ὄχι μόνο πρὶν ἀπὸ τὸν Λεονάρδο, ἀλλὰ καὶ μετὰ ἀπὸ αὐτὸν χρησιμοποιοῦσαν γράμματα τοῦ λατινικοῦ ἀλφαβήτου ἢ καὶ ἀριθμοὺς ἀκόμη γιὰ τὴ δήλωση τῶν περισσότερων κομματιῶν. Ἡ χρονολόγηση τῆς ἐγγραφῆς τῶν γλυπτῶν τοῦ θωρακίου στὸ εὐρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως προκύπτει ἀπὸ τὴν ἡμερομηνία 7 Ἰουλίου 1891, κατὰ τὴν ὁποία ἀναφέρει ὁ Λεονάρδος ὅτι συνεπλήρωσε τὶς ἐγγραφές του στὸ εὐρετήριο, ὅταν ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸν Σκιαῖ.

Τρία ἀκόμη κομμάτια βρῆκε ὁ Yorke τὸ 1892/3<sup>36</sup>: τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς 999 σὲ ἓνα μικρὸ σωρὸ μαρμάρων στὰ ἀνατολικά τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ φτεροῦ 980 σὲ ἓνα σωρὸ κάτω ἀπὸ τὸν πύργο τῆς Νίκης, κοντὰ στὸ σπῖτι τοῦ φύλακα, καὶ τὸ ἀριστερὸ στήθος (ἀρ. 4925) τῆς 1004, ποὺ βρισκόταν στὸ σπῖτι τοῦ φύλακα (στὴν ὁποία 1004 πρὶν ἀπὸ τὸ 1891 – ὅπως γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὸ εὐρετήριο Ἀκροπόλεως – εἶχε κολληθεῖ τὸ

29. Κόκκου 195 κέ., θεμελίωση τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1865, ἀποπεράτωση στὰ τέλη τοῦ 1874 (σ. 197-8). Τὸ λεγόμενο «Μικρὸ Μουσεῖο» χτίστηκε τὸ 1888 (σ. 200).

30. Casson 15. Ἰδὲ καὶ Dinsmoor<sup>1</sup> 7, εἰκ. 3.

31. Sybel 359 κέ.

32. Bohn, *AM* 1880, 309 κέ. Βλ. καὶ Kekulé<sup>II</sup> 4.

33. Kekulé<sup>II</sup> 4.

34. Αὐτόθι, βλ. τίτλο.

35. Petersen 261-282.

36. Yorke, *JHS* 1892-93, 272-280, πίν. X.

ἀριστερὸ χέρι μὲ τὴν ἀσπίδα). Ὁ Yorke ἀνέφερε ἐπίσης ὅτι στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως ταίριαξαν τὰ δύο τμήματα τῆς γωνιαίας πλάκας 975 (ὅπως εἶναι γραμμένο ἤδη καὶ στὸ εὐρετήριο Ἀκροπόλεως) καὶ ὅτι τὸ ἔτος 1893 προστέθηκαν στὰ ἤδη γνωστὰ κομμάτια τὰ 983, 984 καὶ 1007.

Μιὰ νέα καὶ σπουδαία προσθήκη ἐγίνε τὸ 1909. Στὴν τουρκικὴ ἐπισκευὴ τοῦ νότιου τείχους τοῦ πύργου τῆς Νίκης βρῆκε ὁ Heberdey (ὁ ὁποῖος τὸ καλοκαίρι τοῦ 1908 εἶχε συνεργαστεῖ μὲ τὸν Καββαδία στὴ νέα ἔκθεση τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως) τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς πλάκας μὲ τὴ δευτέρη προσαγωγή ταύρου, ἀρ. 7098<sup>37</sup>.

Μεγάλη ἦταν ἡ γενικότερη ἐπιστημονικὴ συμβολὴ τοῦ Heberdey μὲ τὴ δημοσίευση στὰ *Österreichische Jahreshefte* τῶν ἐτῶν 1922-1923<sup>38</sup> συνθετικοῦ ἔργου γιὰ τὸ θωράκιο, ποὺ περιεῖχε πλήρη καταγραφὴ τοῦ ὕλικου, μὲ ἐξονυχιστικὴ μελέτη του, ἀλλὰ καὶ ὁλοκληρωμένη πρόταση γιὰ τὴν ἀρχικὴ διάταξη τῶν κομματιῶν. Μεταξὺ ἄλλων ἀνέφερε καὶ τὴν πληροφορία ὅτι στὸ Μουσεῖο κολλήθηκαν τὰ δύο κομμάτια τῆς βουθυτοῦσης Νίκης (985, 997)<sup>39</sup>.

Κατάλογος τῶν γλυπτῶν τοῦ θωρακίου δημοσιεύθηκε τὸ 1921 ἀπὸ τὸν Casson στὸν β' τόμο τοῦ καταλόγου τῶν γλυπτῶν τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκροπόλεως<sup>40</sup>.

Στὴ ἴδια δεκαετία εἶδαν τὸ φῶς μερικὲς ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες δημοσιεύσεις καὶ μελέτες γιὰ τὸ θωράκιο, συγκεκριμένα ἀπὸ τὸν Dinsmoor καὶ τὸν Carpenter. Ὁ πρῶτος δημοσίευσε στὰ 1926 μιὰ μελέτη<sup>41</sup> ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ ἐξέτασε ἐξονυχιστικὰ τὶς κατασκευαστικὲς λεπτομέρειες καὶ τόνισε τὴ σημασία τους γιὰ τὸν ἐντοπισμὸ τῆς θέσης τῶν πλακῶν καὶ κομματιῶν στὴν ἀρχικὴ σύνθεση. Μιὰ δευτέρη μελέτη τοῦ ἰδίου, ποὺ εἶδε τὸ φῶς τὸ 1930<sup>42</sup>, συμπλήρωσε καὶ τροποποίησε σὲ πῶς συνθετικὴ μορφή τὴν πρώτη, λαμβάνοντας ταυτόχρονα ὑπ' ὄψη τὶς προτάσεις γιὰ τὴ σύνθεση ποὺ εἶχε ἤδη διατυπώσει ὁ Carpenter. Ὁ Carpenter σὲ δύο μελέτες του, ποὺ εἶδαν τὸ φῶς τὸ 1929<sup>43</sup>, ἔριξε τὸ βάρος στοὺς καλλιτέχνες ποὺ εἶχαν δουλέψει στὸ θωράκιο καὶ στὴν κατανομὴ τῆς ἐργασίας τους.

Τὸ 1936 ἄρχισε ἡ διάλυση τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ πύργου τῆς Νίκης διότι παρουσίαζαν στατικὴ ἀνεπάρκεια. Στὴ διάρκεια τῶν ἐργασιῶν αὐτῶν βρέθηκαν ἐνσωματωμένα στὴν τουρκικὴ ἐπισκευὴ τοῦ πύργου μερικὰ σημαντικὰ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον κομμάτια. Τὰ κυριότερα ἦταν α) τὸ ἐπάνω μέρος τῆς δευτέρης πλάκας μὲ προσαγωγή ταύρου ποὺ σήμερὰ φέρει τὸν ἀριθμὸ 7099 – τὸ κάτω 7098 – καὶ β) τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἴδιας πλάκας μὲ ὄρθια Νίκη, χάρη στὸ ὁποῖο τροποποιήθηκε ἡ ἀποκατάσταση τῆς πλάκας ποὺ εἶχαν προτείνει ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor. Στὰ ἄλλα κομμάτια ποὺ βρέθηκαν περιλαμβάνονταν τέσσερα μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ λάξευση στὴν πίσω πλευρὰ τῶν πλακῶν ποὺ βεβαιώνει τὴ θέση τους στὸ δυτικὸ θωράκιο. Ὅλα αὐτὰ τὰ κομμάτια καὶ σύντομη ἐρμηνεία τους δημοσίευσε ὁ Welter στὸ *Archäologischer Anzeiger* τοῦ ἔτους 1939<sup>44</sup>.

37. Heberdey, *ÖJh* 1910, Beibl. 85, εἰκ. 23.

38. Heberdey, *ÖJh* 1922-23, 1-82, πίν. I.

39. Αὐτόθι σημ. 36, στ. 87.

40. Casson 139-174.

41. Dinsmoor<sup>I</sup> 1-31, πίν. I.

42. Dinsmoor<sup>II</sup> 281-295.

43. α) Carpenter<sup>I</sup> 467-483 καὶ πίν. VII. β) Carpenter, *Parapet*.

44. Welter, *AA* 1939, I/II, στ. 1-22, εἰκ. I-II.

Στις αρχές του Β' Παγκοσμίου πολέμου τα γλυπτά του θωρακίου απομακρύνθηκαν από τη θέση τους, όπως και τα περισσότερα από τα αρχαία του Μουσείου της Ακροπόλεως και κρύφτηκαν για την προστασία τους σε ασφαλές μέρος<sup>45</sup>.

Η αποκάλυψη των αρχαίων έγινε μετά τη λήξη του πολέμου από τον Μηλιάδη, διευθυντή της Ακροπόλεως, και ο έλεγχός τους διήρκεσε επί έτη<sup>46</sup>. Αποφασίστηκε τότε η κατεδάφιση του λεγομένου Μικρού Μουσείου<sup>47</sup>, όπου στεγάζονταν προπολεμικά τα αρχαία που δεν κρίνονταν άξια εκθέσεως στο κύριο μουσείο, και η επέκταση του παλιού κύριου μουσείου, με σχέδια του αρχιτέκτονα Π. Καραντινού. Όλες οι εργασίες και η επανέκθεση των αρχαίων στο νέο πια μουσείο έγιναν από τον Μηλιάδη έως το 1960<sup>48</sup>. Τα γλυπτά της ζωφόρου εκτέθηκαν στην προτελευταία αίθουσα (VIII) μαζί με τη ζωφόρο του Παρθενώνος και τα γλυπτά της ζωφόρου του Έρεχθείου. Η έκθεση των καταλοίπων του θωρακίου της Νίκης στηρίχθηκε κατά μεγάλο μέρος στην αποκατάσταση του Carpenter και διατήρησε βασικά τον τρόπο της εκθέσεως που είχαν στο προπολεμικό μουσείο, δηλαδή την ένσωμάτωσή τους σε γύψινες πλάκες, με αποκατάσταση σε γύψο της αρχικής επίστεψης στο επάνω μέρος και της πλίνθου στο κάτω. Κατά τις εργασίες αυτές αντικαταστάθηκαν από χάλκινους γόμφους, για την αποφυγή οξείδωσης, οι σιδερένιοι γόμφοι που είχαν χρησιμοποιηθεί, και δυστυχώς σε μεγάλη έκταση, κατά την πρώτη έκθεση. Για την πλήρωση των κενών χρησιμοποιήθηκε λιθοκόλλα Meyer, που ήταν σε ευρύτετη χρήση τα χρόνια εκείνα.

Μερικά νέα κομμάτια συμπλήρωσαν τις μορφές της νέας έκθεσης, όπως ο μηρός της Νίκης 1013, ο οποίος βρέθηκε το 1953 στην αρχαία Άγορά και αναγνωρίστηκε από την Harrison<sup>49</sup>. Σε δύο περιπτώσεις εκτέθηκαν από τον Μηλιάδη κομμάτια Νικών ως ανήκοντα σε εκτεθειμένες μορφές, ενώ στην πραγματικότητα δεν ανήκουν σε αυτές: η 1008 αποδόθηκε στην 1012, ενώ είναι προφανές ότι ούτε το στύλ είναι το ίδιο ούτε είναι δυνατός ο δρασκελισμός που προκύπτει από μια τέτοια απόδοση, αλλά ούτε και η στροφή του ποδιού 1008<sup>50</sup>. Το κράνος 1001 αποδόθηκε στη Νίκη 1013<sup>51</sup>, ενώ κατά πάσαν πιθανότητα η Νίκη κρατούσε φιάλη για την τέλεση σπονδής και το κράνος το κρατούσε κάποια μορφή Αθηνᾶς, όχι όμως η Αθηνᾶ 986 της ΒΔ. γωνίας (όπως υπεστήριξαν οι Carpenter και Dinsmoor).

Στη διάρκεια των εργασιών επανέκθεσης των αρχαίων ανεγνώρισα ως προερχόμενα από το θωράκιο ή αντιγράφοντα μορφές του θωρακίου και τα εξής κομμάτια που βρέθηκαν κατά καιρούς επί και εκτός της Ακροπόλεως: 2878, 3261, 7304, 7305, 8553, 9349, τα όποια περιελήφθησαν στον παρόντα κατάλογο.

Η πιο πρόσφατη συστηματική μελέτη για το θωράκιο περιέχεται στη διδακτορική διατριβή του Mark για τη λατρεία της Αθηνᾶς Νίκης στην Ακρόπολη<sup>52</sup>. Σ' αυτήν ο Mark

45. Κόκκου 200.

46. Αυτόθι. BCH 1947-48, 383.

47. Κόκκου 200. BCH 1947-48, 384 και BCH 1954, 98.

48. Κόκκου 201. Μηλιάδης 3.

49. Harrison, *Hesperia* 1960, 376 κέ., πίν. 83a, βλ. και σημ. 34 (άρ. εύρ. Άγορᾶς S 1759).

50. Βλ. Μπούσκαρη ό.π. εικ. 343 (δεξιά κάτω).

51. Αυτόθι εικ. 336.

52. Mark, *Cult.*



ἐξέθεσε μερικές πρωτότυπες ιδέες, μεταξύ τῶν ὁποίων ἰδιαίτερος ἀξιοπαρατήρητες εἶναι ἡ ὑπογράμμιση τῆς τοπογραφικῆς ἀντιστοιχίας πού ἔχουν οἱ παραστάσεις τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ θωρακίου μέ τὸ λατρευτικὸ ξόανο τῆς θεᾶς, καὶ τοῦ ἀφροδισιακοῦ χαρακτήρα πού ἔχουν οἱ μορφές τῆς Ἀθηνᾶς καὶ μερικές ἀπὸ τὶς Νίκες τοῦ θωρακίου.

## 2. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΘΩΡΑΚΙΟΥ

### Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ 5ου ΑΙ.

### Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 4ου ΑΙ.

**Ο**τι η χρονολόγηση του πλαστικού διακόσμου του θωρακίου της Νίκης εξακολουθεί να μάς απασχολεί παρ' όλες τις συζητήσεις που αφιερώθηκαν επί πολλές δεκαετίες σ' αυτό το θέμα, είναι κάτι που δεν πρέπει να μάς παραξενεύει. Καμιά από τις χρονολογίες που προτάθηκαν ως τώρα δεν έχει επικρατήσει, κάθε μία διατηρεί και σήμερα τους υποστηρικτές της, και επιπλέον προτάθηκε μια ακόμα άποψη πριν λίγα χρόνια, ότι το έργο δεν είναι χρονικά ενιαίο αλλά έχει γίνει τμηματικά.

Για την άσυμφωνία που επικρατεί υπεύθυνη σε μεγάλο βαθμό είναι η πλούσια ποικιλία καλλιτεχνικών εκφράσεων, ή όποια παρασύρει στην επιλογή αυτής ή εκείνης της έκφρασης ως κριτηρίου καθοριστικού για τη χρονολόγηση του θωρακίου, αν και για τον χρονολογικό προσδιορισμό του έργου δεν ήταν άσημαντη και η επίδραση που άσκησε ο συσχετισμός του θέματος με τούτες ή εκείνες τις νίκες που – πρόσκαιρα – κατήγαγαν οι Άθηναίοι στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου.

Έξ αιτίας λοιπόν της άβεβαιότητας που εξακολουθεί να περιβάλλει τη χρονολογία του θωρακίου, θεωρώ ότι είναι απαραίτητη η επανεξέταση του ζητήματος, τώρα που δημοσιεύεται και πάλι ό,τι έχει σωθεί από τον πλαστικό του διάκοσμο και αντιμετωπίζεται από την αρχή το θέμα. Γνώμη μας είναι ότι από μεθοδολογική άποψη δεν είναι σωστό να στηριχθεί η χρονολόγηση – τουλάχιστον κατά κύριον λόγο – σε ιστορικά γεγονότα. Έπειδή οι νίκες στις οποίες αναφέρονται οι κύριες προταθείσες χρονολογήσεις ανήκουν όλες στον Πελοποννησιακό πόλεμο και απέχουν μεταξύ τους ελάχιστα, μπορούν όλες, λαμβάνοντας υπ' όψιν την άβεβαιότητα που επικρατεί ακόμη για τις φάσεις της εξέλιξης του πλούσιου ρυθμού στην Αθήνα, να έχουν εξ ίσου καλά αποτελέσει τον λόγο της διακόσμησης του θωρακίου. Κύριο στήριγμα για τη χρονολόγηση του θωρακίου θα πρέπει να παραμείνει, παρ' όλες τις αδυναμίες της, η στυλιστική ανάλυση, και μόνον συμπληρωματικά θα μπορούσαν να προσαχθούν στο τραπέζι των επιχειρημάτων κάποιες από τις νίκες αυτές.

Τώρα γιατί αναζητείται τόσο χρονική ακρίβεια, όταν οι δύο κύριες χρονολογήσεις απέχουν ελάχιστα χρόνια μεταξύ τους – ενώ ακόμα και με την άποψη ότι το έργο έγινε τμηματικά, ή αρχή του έργου δεν θα απέχει από το τέλος του περισσότερο από μια γενιά – είναι διότι, όπως καλά γνωρίζουμε, ο καλλιτεχνικός σφυγμός της Αθήνας στα χρόνια αυτά ήταν όχι μόνο πολύ δυνατός, αλλά και πολύ γρήγορος.

Πάντως ἡ ἀνάλυση πρέπει νὰ σταθεῖ λιγότερο σὲ λεπτομέρειες καὶ περισσότερο στὶς βασικὲς καλλιτεχνικὲς συντεταγμένες τοῦ ἔργου, κυρίως ἂν παρὰ τὶς ἄφθονες καὶ ἐντονες ποικιλίες τῶν ρούχων ὑπάρχει κάποιος κοινὸς χαρακτήρας στὴ σχέση τους μὲ τὸ σῶμα, στὸ ποιὸς εἶναι ἐπίσης ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐκφράζεται τὸ σῶμα καὶ στὸ ποιὰ εἶναι ἡ σχέση τῆς ἀναγλυφικῆς μορφῆς μὲ τὸ φόντο. Διότι μόνον ἔτσι μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἀπάντηση 1) στὸ ἐρώτημα ἂν οἱ ποικιλίες εἶναι ἔκφραση διαφορῶν *Zeitstile* ἢ ἐνὸς μόνον καὶ 2) στὴν περίπτωση πού εἶναι ἓνα τὸ *Zeitstil*, ποιὰ εἶναι ἡ χρονικὴ αὐτὴ «στιγμὴ».

Οἱ χρονολογήσεις λοιπὸν πού ἰσχύουν σήμερα εἶναι οἱ ἑξῆς:

1. Στὰ χρόνια περὶ τὴν εἰρήνη τοῦ Νικία<sup>1</sup>. Ἄρχισε μετὰ τὴν οἰκοδόμησι τοῦ ναοῦ, πού τελείωσε τὸ 423<sup>2</sup> καὶ ἀποπερατώθηκε λίγο μετὰ.

2. Ἀμέσως μετὰ τὸ 410, τότε πού ὁ Ἀλκιβιάδης κατήγαγε τὶς γνωστὲς νίκες του<sup>3</sup>.

3. Ὁ διάκοσμος ἔγινε, κατὰ τὴν πρόσφατη ἄποψη τῆς Harrison<sup>4</sup>, τμηματικά: Ἡ μὲν βόρεια πλευρὰ του (ἐκεῖ ὅπου κατὰ τὸν Carpenter ἐργάστηκαν οἱ καλλιτέχνες «Α» καὶ «Β») πρὶν ἀπὸ τὸ 413, ἡ δυτικὴ πλευρὰ του (ἐκεῖ ὅπου κατὰ τὸν Carpenter ἐργάστηκαν οἱ καλλιτέχνες «C» καὶ «D») καὶ ἓνα μέρος τῆς νότιας πλευρᾶς του (ἐκεῖνο ὅπου κατὰ τὸν Carpenter ἐργάστηκε ὁ καλλιτέχνης «E») στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας 410-400, ἐνῶ ἓνα ἄλλο μέρος τῆς νότιας πλευρᾶς (αὐτὸ ὅπου, κατὰ τὸν Carpenter, ἐργάστηκε ὁ καλλιτέχνης «F»), στὴ δεκαετία 400-390, καὶ μᾶλλον πρὸς τὸ τέλος της.

Ἐπειδὴ οἱ παρατηρήσεις μας ἀναγκαστικά θὰ ἀναφερθοῦν σὲ βασικὲς καλλιτεχνικὲς ἑννοίες, θεωρήσαμε ὅτι δὲν θὰ ἦταν ἄσκοπο νὰ προταχθεῖ μιὰ σύντομη ἀνακεφαλαίωση τῶν βασικότερων στοιχείων πού συνιστοῦν τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τῆς περιόδου ἐκεῖ-

1. Χρονολόγησι τοῦ θωρακίου στὴν προτελευταία δεκαετία: Carpenter, *Parapet* 81. Dohrn 24 κέ. καὶ σημ. 48. Thompson, *Hesperia* 1952, 75. Hofkes-Brukker, *BABesch* 1963, 74, σημ. 125: 415-410 π.Χ. Hausmann 83-4. Hiller 50. Hamdorf 59. Burn 11. Boulter, *AntPl* X 23 καὶ *Hesperia* 1969, 133. Δεσπίνης, *Ἀγοράκριτος* 167 κέ. Delivorrias, *StädJb* 1971, 63 καὶ ἰδίως *Giebelskulpturen* 186, ἐνῶ βλ. *AntPl* VIII 20 σημ. 7. Hölscher, *Historienbilder* 93. Robertson I 349. Jung, *JdI* 1976, 120, σημ. 113. Haynes 98 (περὶ τὸ 420). Gabelmann, *AA* 1979, 20 καὶ σημ. 20. Goulaki-Voutira, *LIMC* VI, 1, 865 (ἀρ. 160), (421-416). Schmaltz 196. Simon, *Jahresbericht* 1982/83, 37. Simon, *Museum Patavinum* 1985, 280. Mark, *Cult* 157 καὶ σημ. 153 καὶ σ. 176. Bruns-Özgan 39, σημ. 111 (ἀμέσως μετὰ τὴ ζωφόρο τοῦ ναοῦ πού ἔγινε περὶ τὸ 420 - σ. 36 κέ. - καὶ πάντως πρὶν ἀπὸ τὸ 406). Mark, *Sanctuary* 91 (416-413).

2. Βλ. σ. 20, σημ. 11.

3. Χρονολόγησι τοῦ θωρακίου στὴν τελευταία δεκαετία: Furtwängler, *Meisterwerke* 222. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 1 κέ. Σωτηριάδης 184-6 (411-407 π.Χ.). Kjell-

berg 124 (406-404). Rodenwaldt, *KdA* 680 (περὶ τὸ 408). Lawrence 223. Schede 111-2. Picard<sup>1</sup> 132 (410-406). Süsserott 206 (410-400). Lippold, *Plastik* 194. Schuchhardt, *Epochen* 88 καὶ *Gr. Kunst* 132 (410-408). Berve - Gruben - Hirmer 181 (περὶ τὸ 410). Dinsmoor, *Architecture* 187 (τέλος 5ου). Schefold, *Kl. Griechenland* 160 καὶ *Die Griechen* 186-7 (410-400). Καροῦζος, *Χαριστήριον εἰς Ὀρλάνδον* Γ 261. Berger, *AntK* 1967, 83. Fuchs, *Vorbilder* 98, σημ. 5 καὶ σ. 134: 406-405 π.Χ. καὶ *Gnomon* 1961, 239 καὶ *Skulptur* 443 κέ. Charbonneaux κ.ἄ. 182 κέ. Arnold 55, σημ. 237. Lullies-Hirmer 69-70. Travlos 149. Croissant, *BCH* 1971, 93, σημ. 76 (ὅχι παλιότερο ἀπὸ τὸ 408). Boardmann κ.ἄ. 160. Gruben 193. Liepmann 12. Schlörb, *Timotheos* 42 καὶ Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 63-6, βλ. ἰδίως σ. 65 καὶ σημ. 1, καθὼς καὶ *Katalog* 171, σημ. 12. Lauter, *AntPl* XVI 41. Musiolek-Schindler (μετὰ τὸ 410) 127, εἰκ. 49. Demargne, *LIMC* II, 1, λ. *Athena*, ἀρ. 240, σ. 979 (411-410).

4. Harrison, *Πρακτικά* 99-105.

νης της κλασικής τέχνης στην όποια ανήκει ο πλαστικός διάκοσμος του θωρακίου της Νίκης, δηλαδή του «πλούσιου» ρυθμού<sup>5</sup>.

Το πέρασμα της τέχνης από τη μεγάλη κλασική της φάση στον πλούσιο ρυθμό, ο οποίος κυριάρχησε στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 5ου αιώνα και σε πολλά από τα έργα των πρώτων δεκαετιών του 4ου, σηματοδοτήθηκε βέβαια από τις θαυμαστές δημιουργίες των αετωμάτων του Παρθενώνος. Δεν φέρουν όμως όλα τα έργα της εποχής του Παρθενώνος χαρακτηριστικά του γεννώμενου πλούσιου ρυθμού, μερικά από αυτά κρατιούνται μέσα στην παράδοση. Για παράδειγμα η Πρόκνη, η όποια έγινε περί το 430<sup>6</sup>, μάς δίνει την έντύπωση ενός ασάλευτου πλαστικού οικοδομήματος αυστηρορρυθμικού σχεδόν ύψους, με το βαρύ, ορθογωνικό της σώμα, το στέρεο πάτημά της, το σχεδόν συμπαγές ρούχο της που πέφτει σε λίγες όγκώδεις πτυχές.

Άλλες βέβαια δημιουργίες των ίδιων ή των λίγο νεότερων χρόνων, όπως για παράδειγμα η γυναικεία μορφή S 1539 της Άγορας<sup>7</sup>, που ήταν ακρωτήριο του ναού του Άρεως ή, άκομη, οι ανάγλυφες μορφές που έθεωρείτο άλλοτε ότι ανήκαν σε ζωφόρο του ίδιου ναού<sup>8</sup> έχουν ρούχα πολύ λεπτότερης ύφης, πτυχές πιο πλούσιες, αλλά το ύφασμά τους μένει, όπως στη ζωφόρο του Παρθενώνος, στοιχείο στην ουσία ξεχωριστό από το σώμα, έστω και αν συνεργάζεται με αυτό. Παράλληλα, οι όριζόντιες τομές μοιράζουν αρμονικά τις μορφές σε τμήματα κατά την έννοια του ύψους. Ακόμα και οι καταρράκτες της πτυχολογίας στις μορφές των αετωμάτων του Παρθενώνος, από όπου κατάγονται τόσες διαμορφώσεις ρούχων του πλούσιου ρυθμού, δεν μεταφέρουν την ταραχή τους στα σώματα που καλύπτουν, τα σώματα είναι ακόμα έμμονα στο γαλήνιο κλασικό είναι τους.

Μιά από τις πρώτες μεγάλες δημιουργίες του νέου, πλούσιου ρυθμού, είναι, όπως είναι γνωστό, οι Κόρες του Έρεχθείου, οι όποιες λόγω της τυπολογικής ομοιότητάς τους με την Πρόκνη έχουν συχνά αποδοθεί στον ίδιο καλλιτέχνη, τον Άλκαμένη, αν και είναι πιθανότερο πως ο καλλιτέχνης τους ήταν άλλος, νεότερος, περισσότερο δυναμικός<sup>9</sup>. Έντυπωσιάζουν οι έντελως νέες αναλογίες: Ο κορμός έχει μικρύνει στη σχέση του με την όλη μορφή, και τα σκέλη έχουν μακρύνει, ιδέ σε αντίθεση τη δομή της

5. Για τον όρο «πλούσιος ρυθμός» ιδέ Buschor<sup>III</sup> 76, Braun 10. Ιδέ και Lippold, *Plastik* 182, Boardman κ.ά. 160, Vienneis-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 66, σημ. 14. Για τη ζωγραφική οι Γάλλοι προτιμούν τον όρο "style fleuri" (λ.χ. Nicole). Για την έναρξή του σημαντικό είναι ότι άγγεϊα του ρυθμού αυτού δεν περιέχονται στους τάφους του κοινοταφίου της Ρήνειας που προέρχονται από την κάθαρη της Δήλου το 425 π.Χ. (βλ. σχετ. Ρωμαίο, *ΑΔ* 1929, 181 κέ. και ιδίως 204 κέ.).

6. Η τελευταία συστηματική δημοσίευση της Πρόκνης είναι του Knell, *AntPl* XVII 9-19 (χρονολογία: 430-420, σ. 17). Ο La Rocca (*ΑΜ* 1986, 153-166 και

ιδίως 164 και σημ. 94a) επιχειρώντας να συνδέσει την ανάθεση του συμπλέγματος της Πρόκνης και του Ίτιος με ιστορικά γεγονότα, διατυπώνει την άποψη ότι το σύμπλεγμα είναι νεότερο του 446 π.Χ., έτους που τα Μέγαρα αποσπάστηκαν από την Αθήνα και όχι πολύ νεότερο του 432 π.Χ., τότε που ξέσπασε ο Άρχιδάμειος πόλεμος, και δεν πιστεύει επίσης ότι είναι δυνατή ή χρονολόγησή του μόνο με βάση τα στυλιστικά του στοιχεία.

7. Thompson-Wycherley, *Agora* πίν. 82b και σ. 164.

8. Αυτόθι πίν. 83 και σ. 164.

9. Τη διαφορά είχε υπογραμμίσει ιδιαίτερα ο Schuchhardt, *Alkamenes* 11.



μορφῆς τῆς Ἀγορᾶς S 1539, ὅπου, ὅπως εἶπαμε, ἡ μέση καὶ τὸ στήθος βρίσκονται ἀκόμη χαμηλά. Ἐπειτα, τὸ σῶμα καὶ τὸ ρούχο, ποὺ ἕως τότε συνεργάζονταν ἄρμονικά, ἔρχονται τώρα σὲ ἀνταγωνιστικὴ σχέση, τὸ σῶμα ζωντανεύει, «μιλάει», διεκδικεῖ σχεδὸν ἓνα ρόλο σὲ βάρος τοῦ ρούχου. Ἔτσι, ἂν καὶ ἡ ὑφή τοῦ ρούχου τῶν Κορῶν δὲν εἶναι πολὺ ἐλαφρότερη ἀπὸ ὅ,τι σὲ ἄλλα ἔργα τῆς ἰδίας ἐποχῆς, τὸ στήθος τους διαγράφεται πολὺ πιὸ ἔντονα, ὁ κορμὸς πιὸ κάτω «ξεκουφώνεται», τὸ ἀριστερὸ σκέλος προβάλλεται μὲ αἰσθητὸ τρόπο μέσα ἀπὸ τὸ ρούχο. Ἡ πτυχολογία παίζει τώρα καὶ αὐτὴ καινούριο ρόλο, δυναμικό. Οἱ πτυχές ποὺ περιβάλλουν τὸ προβαλλόμενο σκέλος μοιάζουν νὰ «ἐκρέουν» ἀπὸ κάποιο σημεῖο ποὺ βρίσκεται ψηλότερα. Μὲ μιὰ πρόχειρη ματιὰ θὰ λέγαμε ὅτι τὸ σημεῖο αὐτό, ὁ «κόμβος» τῶν δυνάμεων, βρίσκεται κάπου μέσα στὸν κόλπο τοῦ πέπλου. Στὴν πραγματικότητα ὁ κόμβος αὐτὸς βρίσκεται πολὺ ψηλότερα, συγκεκριμένα στὸν ἀριστερὸν ὤμο, ὅπως τὸ δείχνει ἡ φορὰ τῶν πτυχῶν τοῦ ἀποπτύγματος. Πρόκειται λοιπὸν μόνο γιὰ μιὰ αἰσθητικὴ «πηγὴ» δυνάμεων τῶν πτυχῶν ποὺ ξεχύνονται πρὸς τὰ κάτω καὶ στὸ ἀπόπτυγμα ὅπως καὶ στὸ κάτω μέρος τοῦ πέπλου. Μὲ τὶς πτυχές αὐτὲς θέλησε ὁ καλλιτέχνης τῶν Κορῶν νὰ «δέσει» αἰσθητικὰ τὶς Κόρες σὲ μιὰ ἐνιαία ροὴ δυνάμεων, ἀντὶ νὰ τὶς ἀρθρώσει, νὰ τὶς χτίσει ἀπὸ ὀριζόντια τμήματα, ὅπως συνηθίζοταν παλιότερα. Ἡ νέα αἰσθητικὴ τοῦ ἔργου εἶναι λοιπὸν τώρα πιὰ λιγότερο τεκτονικὴ, περισσότερο ὀπτικὴ-δυναμικὴ. Αὐτὴν ἄλλωστε τὴ νέα δυναμικὴ ἐξυπηρετοῦν καὶ οἱ πτυχές ποὺ καλύπτουν τὸ ἄλλο σκέλος, τὸ στάσιμο. Πολὺ πυκνότερες ἀπὸ ἄλλοτε, οἱ πτυχές αὐτὲς, ἀντὶ νὰ ἐκφράζουν, ὅπως ἄλλοτε, τὸ φυσιολογικὸ βάρος τοῦ ρούχου, ἀναγκάζουν τὸ μάτι νὰ γλιστράει κατὰ μῆκος τους, πρὸς τὰ ἐπάνω, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ τὸ μάτι κοιτάζοντας ἓνα κίονα παρακολουθεῖ τὶς ραβδώσεις του καὶ γλιστρά στὶς ἀντακτώσεις του ἀπὸ κάτω ὡς ἐπάνω, ἕως τὸ κιονόκρανο.

Ἔτσι οἱ πτυχές, ἀντὶ νὰ αἰσθητοποιοῦν μόνο τὸ βάρος τοῦ ρούχου, δημιουργοῦν καὶ τὴν ψευδαἰσθησὴ ὅτι «στηρίζουν» τὸ ἐπάνω μέρος τῆς μορφῆς. Καὶ μὲ τὴ μεταβίβαση τῶν δυνάμεων τους στὸ ἄλλο μισό, ὅπου οἱ δυνάμεις «κατεβαίνουν» μὲ τὴ ροὴ ποὺ περιγράψαμε παραπάνω, ἡ μορφὴ ἐγγράφεται τώρα μέσα ἀπὸ περιστροφικὲς αἰσθητικὲς δυνάμεις.

Ἴσως ἡ κύρια ἐπιδίωξη τοῦ καλλιτέχνη τῶν Κορῶν τοῦ Ἑρεχθείου νὰ ἦταν ἡ ἐπιθυμία τῆς προαγωγῆς τοῦ παλιοῦ ἀνθρωπομορφικοῦ στηρίγματος ἀπὸ ἀπλὸ τεκτονικὸ στοιχεῖο, ποὺ ἦταν ἕως τότε, σὲ ὀπτικὸ-δυναμικὸ ἄξονα τοῦ κτιρίου<sup>10</sup>. Πάντως οἱ Κόρες τοῦ Ἑρεχθείου εἶναι τὰ πρῶτα ἔργα ὅπου μὲ τόσο λαμπρὸ τρόπο ὑπολογίζεται ὁ θεατὴς ὡς στοιχεῖο τοῦ καλλιτεχνήματος. Σ' αὐτὸν πράγματι ἀπευθύνεται τώρα τὸ ἕως τότε ἀπομονωμένο στὸν κόσμος τοῦ ἔργο, τὴν εὐχαρίστηση τοῦ θεατῆ ἐπιζητεῖ ὁ καλλιτέχνης μὲ τὶς περίτεχνες διαμορφώσεις τῶν ρούχων, τὰ παιγνίδια τῶν ἀξόνων, προπάντων ὅμως μὲ τὸν τονισμὸ τῆς θηλυκότητος τοῦ γυναικείου σώματος, ποὺ τώρα ἐξαίρεται χάρις τὴν καινούρια διαφάνεια τοῦ ρούχου.

10. Πὰ τὴ θαυμαστὴ διαλεκτικὴ σχέση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ τοῦ ἀρχιτεκτονήματος στὶς Κόρες τοῦ Ἑρεχθείου ἴδ. Schmidt, *Karyatide* 81 κέ. καὶ βιβλιογρ. σημ. 454. Ὡραία ἀνάπτυξη τοῦ θέματος τῆς

ἀνακάλυψης τῆς αἰσθητικῆς ὁρασης στὸ τέλος τοῦ 5ου αἰῶνα ἀπὸ τὸν Χρ. Καροῦζο, *Ἀρχαία Τέχνη* 43 κέ. («τὸ δι' ὅψεως ἡδύ»).

Ἄν ἐπιμείναμε σὲ ἀναλυτικὴ ἔκθεση τῶν στυλιστικῶν καὶ ἐκφραστικῶν καινοτομιῶν ποὺ ἐκδηλώνονται στὶς Κόρες τοῦ Ἐρεχθείου εἶναι διότι τοὺς βασικοὺς χαρακτῆρες τοὺς συναντοῦμε πανομοιότυπους σχεδὸν στὶς πεπλοφόρους τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης καὶ στὶς πεπλοφόρους Νίκες τοῦ θωρακίου.

Στὴ ζωφόρο τοῦ ναοῦ, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὸ τέλος τῶν ἐργασιῶν ἀνεγέρσεως τοῦ κτιρίου<sup>11</sup>, δηλαδὴ περὶ τὸ 423, μὲ δυνατότητα νὰ κράτησαν ἀκόμα ἓνα ἢ δύο τὸ πολὺ ἔτη, ὡς τὰ χρόνια δηλαδὴ τῆς εἰρήνης τοῦ Νικίου, οἱ πεπλοφόρες θεὲς ἔχουν, ὅπως οἱ Κόρες, σμίκρυνση τοῦ κορμοῦ, ἔντονη πρὸς τὰ ἐπάνω αἰσθητικὴ ροὴ τῶν καθέτων πτυχῶν, εὐδιάκριτο τὸν νέο ρόλο τοῦ σώματος μέσα στὸ ροῦχο. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ διαφορές: Ἐνῶ ἡ στάση τῶν Κορῶν εἶναι στητή, ἡ στάση τῶν πεπλοφόρων τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου ἔχει μελωδικὴ λυγρότητα· ἐνῶ ὁ κόλπος τοῦ πέπλου τῶν Κορῶν σχηματίζει ἓνα τόξο, τοῦ ὁποίου ἡ πρὸς τὰ πλάγια κρέμαση ἔχει σχεδὸν τὸ ἴδιο μῆκος καὶ στὶς δύο πλευρές, στὶς πεπλοφόρους τῆς ζωφόρου τῆς Νίκης τὸ ἀπόπτυγμα σχηματίζει τόξο, τοῦ ὁποίου ἡ μία κρέμαση εἶναι μακρύτερη ἀπὸ τὴν ἄλλην· ἐνῶ ὁ κόλπος τῶν Κορῶν τοῦ Ἐρεχθείου ἐξαφανίζει τὴν πλαστικὴ δήλωση τῆς κοιλιᾶς, ἐδῶ ἡ κοιλιά, ἀντίθετα, ὑποδηλώνεται σαφῶς, ἐπειδὴ μένει ἀκάλυπτη ἀπὸ τὸν κόλπο καὶ τὸ ἀπόπτυγμα. Γενικὰ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι στὶς πεπλοφόρους τῆς ζωφόρου τῆς Νίκης νιώθει κανεὶς τὸ ροῦχο νὰ κολλάει πιὸ ἔντονα στὸ σῶμα καὶ τὴν ἴδια στιγμή νὰ ἐκφράζεται πιὸ μουσικὰ ἀπὸ ὅ,τι στὶς Κόρες. Αὕτὴ ἡ διαφορὰ δὲν εἶναι πάντως ἀποτέλεσμα κάποιας ἐξέλιξης τοῦ στυλ, ἀλλὰ οὐσιαστικὰ διαφορὰ ἀπαιτήσεων, καθὼς στὴν πρώτη περίπτωση (Κόρες) ἡ ἀπαίτηση ἦταν μορφὲς μὲ τεκτονικὴ στερεότητα, ποὺ νὰ ἀποκλείουν κινήσεις ἢ πλαστικὲς ἐκφράσεις ποὺ νὰ ταράζουν τὸ ἀρχιτεκτόνημα, ἐνῶ στὴ δεύ-

11. Οἱ περισσότεροι μελετητὲς χρονολογοῦν σήμερα τὸν ναὸ μεταξὺ 427/6 καὶ 424/3. Λ.χ. Dinsmoor, *ProcPhilSoc* 1939, 162, καὶ *Architecture* 185, σημ. 4 σ. 188, Τραυλὸς (149), Hölscher (*Historienbilder* 91 κέ.), Shear (*Hesperia* 1963, 388), Boulter (*Hesperia* 1969, 133), Picón (*AJA* 1978, 72 καὶ 75). Ὁ Boersma (84-6), προτιμοῦσε ὡς χρονολογία ἑναρξης τὸ 425/4, τὸ ἴδιο καὶ ὁ Childs (*AM* 1985, 250, σημ. 195), ἐνῶ ὁ Fuchs (*AM* 1956, 69, σημ. 10), ὁ Felten (121 κέ.), ἡ Vierendeel-Schlörb (*Festschrift Kleiner* 64, σημ. 13), ὁ Δεληβορριᾶς (*Giebelskulpturen* 186-7) θεωροῦσαν ὡς χρόνο ἀποπερατώσεως τῆς ζωφόρου τὰ χρόνια τῆς εἰρήνης τοῦ Νικίου, καὶ ὁ Delvoye (*ArchCl* 1963, 6) θεωροῦσε τὴ ζωφόρο λίγο νεότερη ἀπὸ τὸ κτίριο. Ὁ Wesenberg (*JdI* 1981, 53 καὶ ἄλλοι) ὑποστήριξε ὅτι ὁ ναὸς εἶχε δύο φάσεις, μία πρώτη ἀπὸ τὸ 437/6 ὡς τὸ 433/2, ὅποτε διακόπηκαν οἱ ἐργασίες λόγω τοῦ ἐπιχειρήσαντος Πελοποννησιακοῦ πολέμου, φάση κατὰ τὴν ὁποία ὁ ναὸς κτίστηκε ἕως τὸ ὕψος τῶν ἐπιστυλίων, καὶ μιὰ

δεύτερη, ἀπὸ τὸ 425/4 καὶ ἔπειτα, φάση κατὰ τὴν ὁποία ἔγινε ἡ ζωφόρος (μὲ δυνατότητα κάποιες λιθόπλινθοι τῆς ζωφόρου νὰ ἀνήκουν στὴν πρώτη κιόλας φάση) καὶ τὰ ἀετώματα. Ἡ ἄποψη αὕτη πλησιάζει τὴν παλιὰ ἄποψη τοῦ Blümel, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὴ στυλιστικὴ μελέτη τῆς ζωφόρου κατέληγε ὅτι (*Fries* 41-2 καὶ *JdI* 1950-1, 135-65) μερικὲς λιθόπλινθοι ἀνήκουν στὸ 448 περίπου, ἄλλες στὸ 420 περίπου (βλ. τοῦ ἰδ. καὶ *Phidiasische Reliefs* 11-2), ἄποψη ποὺ συνάντησε γενικὴ ἀντίδραση καὶ ἐγκαταλείφθηκε (βλ. Brommer, *AJA* 1958, 235-6, Fuchs ὁ.π., κ.ἄ.). Ὁ Childs (*AM* 1985, 250 καὶ σημ. 195) ὑπογραμμίζει ὅτι ἡ ἐπανάληψη τῶν ἐργασιῶν στὸν ναὸ τῆς Νίκης ὀφείλεται σὲ δύο λόγους: α) ὅτι ἡ Ἀττικὴ λόγω τῆς νίκης τῶν Ἀθηναίων στὴ Σφακτηρία ἀπαλλάχθηκε ἀπὸ τὶς σπαρτιατικὲς ἐπιδρομές, β) ὅτι τὴ χρονιά ἐκεῖνη ἔγινε ἐπαναπροσδιορισμὸς τοῦ συμμαχικοῦ φόρου ποὺ ἐπέφερε αὐξηση πόρων. Ὁ Mark, *Sanctuary* 91, χρονολογεῖ τὴ ζωφόρο στὰ 420-418.

τερη περίπτωση πρόκειται γιὰ ἀνάγλυφες μορφές, οἱ ὁποῖες παρὰ τὴ φαινομενικὴ ἀκίνησιν αὐτοὺς συνδέονταν κατὰ κάποιον τρόπο μεταξύ τους – πράγμα ποὺ φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴ σχετικὴ ποικιλία τῶν στάσεων τους. Ἡ διαφορὰ ὀφείλεται ἀκόμα καὶ στὸν διαφορετικὸ καλλιτέχνη. Ὁ καλλιτέχνης τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τῆς Νίκης ἦταν πιθανότατα ὁ ἴδιος μὲ αὐτὸν στὸν ὁποῖον εἶχαν ἀνατεθεῖ τὰ τριμόρφα ἀνάγλυφα<sup>12</sup>, ἄλλος, διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη τῶν Κορῶν τοῦ Ἑρεχθεῖου. Πράγματι, στὶς πεπλοφόρους τῶν τριμόρφων ἀναγλύφων ἔχουμε τὴν ἴδια μουσικὴ ροὴ πτυχῶν καὶ κινήσεων, μὲ ὑποδήλωση τῆς κοιλιᾶς, μὲ τὸ τόξο τοῦ κόλπου καὶ τοῦ ἀποπτύγματος νὰ σχηματίζει μικρότερη κρέμαση πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ σταθεροῦ σκέλους.

Ἄς ἔρθουμε τώρα στὶς τυπολογικὰ ὅμοιες μορφές τοῦ θωρακίου. Ἡ 1014 τοῦ θωρακίου ἔχει, ὅπως οἱ μορφές τῆς ζωφόρου καὶ διαφορετικὰ ἀπὸ ὅ,τι οἱ Κόρες τοῦ Ἑρεχθεῖου, τὴν κρέμαση τοῦ κόλπου μικρότερη πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ σταθεροῦ σκέλους. Στὴν ἴδια μεριὰ μαζεῦνται καὶ ἀνασηκώνονται οἱ πτυχές τοῦ ἀποπτύγματος ὅπως στὶς Κόρες καὶ στὶς πεπλοφόρους τῶν τριμόρφων. Ἀλλὰ ἡ φρασεολογία τῆς εἶναι πιὸ στεγνὴ, ἡ καμπύλη δὲν ἔχει μουσικότητα καὶ δὲν νιώθει κανεὶς τὴν κυρτότητα τῆς κοιλιᾶς κάτω ἀπὸ τὸ ροῦχο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς πεπλοφόρους τῆς ζωφόρου καὶ τῶν τριμόρφων, μολονότι δὲν ἀποκλείεται ἡ κάπως ξύλινη συνολικὴ ἐντύπωση νὰ ἐπιτείνεται ἀπὸ τὴν ἀπώλεια σήμερα τοῦ ἐλεύθερου σκέλους τὸ ὁποῖο ἴσως νὰ ζωντάνευε τὴ μορφὴ (ἰδὲ πῶς ἐκφράζεται ἡ ἀρ. 8 τῆς ζωφόρου - Λητώ). Γενικὰ πάντως ἀπὸ τὴν 1014 λείπει κάτι, ὁ παλμὸς καὶ ἡ ροή, ἡ συγκίνηση ἴσως. Ἀπὸ ἐξελικτικὴ ἄποψη ἡ 1014 μοιάζει νὰ βρίσκεται πιὸ πέρα ἀπὸ ὅ,τι οἱ πεπλοφόροι τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου καὶ οἱ πεπλοφόροι τῶν τριμόρφων, νὰ εἶναι δηλαδὴ ἡ πρώτη ἐκδήλωση τῆς τάσης ἐκείνης πρὸς τὸ στεγνὸ καὶ τὸ ξύλινο ποὺ συναντιέται περισσότερο ἢ λιγότερο ἔντονα στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα<sup>13</sup>. Δὲν ἀποκλείεται, μὲ ἄλλα λόγια, μιὰ χρονολογία λίγα χρόνια μετὰ τὴ ζωφόρο, ἡ ἀπόσταση ὅμως δὲν πρέπει νὰ εἶναι μεγάλη.

Τὴν ἴδια ἐντύπωση ἀποκομίζουμε στρέφοντας τὴν προσοχή μας σὲ μιὰ ἄλλη περίπτωση ποὺ ἔχει κιόλας μελετηθεῖ, τὴ σχέση τῆς «σανδαλιζομένης» τοῦ θωρακίου μὲ τὴν Ἀφροδίτη ἀρ. 3 τῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ<sup>14</sup>. Αὐτὸ λοιπὸν ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ σύγκρισή τους εἶναι ὅτι παρ' ὅλη τὴν ὁμοιότητα καὶ τὴν ἐξ ἴσου ὑψηλὴ ποιότητα καὶ τῶν δύο μορφῶν, ἡ αἴσθησις ποὺ ἀφήνει ἡ Ἀφροδίτη τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου εἶναι πιὸ συντηρητικὴ, πιὸ ἀναγλυφικὴ, τὰ μέλη καὶ οἱ κινήσεις τῆς εἶναι ἀπόλυτα προσαρμοσμένες στὸ φόντο, καὶ τὸ ἀνασκήωμα τοῦ ποδιοῦ ὀφείλεται σὲ ἓναν πραγματικὸ λόγο, στὸ ὅτι πατάει στὸ βραχάκι, ἐνῶ καὶ οἱ πτυχές τῆς ἀκολουθοῦν ἀκόμη τὴ σύνταξη καὶ τὸ λεξιλόγιο τῆς μεγάλης κλασικῆς τέχνης. Ἐδῶ, στὴ «σανδαλιζομένη», πολλὰ πράγματα εἶναι πιὸ ἐλεύ-

12. Ἀπὸ τὴν πλούσια βιβλιογραφία περιορίζομαι στὴ μνεία τῆς πάντοτε βασικῆς δημοσίευσης τῶν τριμόρφων ἀναγλύφων ἀπὸ τὸν Götze, *RM* 1938, 191 κέ. καὶ στὴ συνοπτικὴ διαπραγμάτευση τοῦ θέματος ἀπὸ τοὺς Lullies-Hirmer 97, εἰκ. 179 (τὸ ἀνάγλυφο

τοῦ Ὁρφέως καὶ τῆς Εὐρυδίκης). Βλ. καὶ *LIMC* IV, 2, πίν. 51 (*Eurydike* I 5a) καὶ βιβλιογρ. στή σ. 99.

13. Βλ. λ.χ. Süsserott 30-4.

14. Felten πίν. 47 (μορφὴ 3).

θερα<sup>15</sup>, ή μορφή έχει μεγαλύτερη σωματικότητα και έξαρση από το φόντο, ή οποία τονίζεται με την προς τον θεατή στροφή του κεφαλιού της (ιδε το αντίγραφο της Άλεξανδρείας), ή κίνηση του άνασηκωμένου ποδιού της είναι περισσότερο ένα καλλιτεχνικό εύρημα, ή πτυχολογία της είναι έντονα επαναστατική, το ίδιο όπως και ή διαφάνεια του κορμού. Έτσι συγκρίνοντας τα δύο σύνολα, την ανατολική ζωφόρο με το θωράκιο, έχουμε μιá ακόμη περίπτωση μορφής του θωρακίου με σαφώς νεότερο χαρακτήρα από ό,τι μιá αντίστοιχη της ζωφόρου.

Στις τρέχουσες όμως ή ζωηρά κινημένες μορφές του θωρακίου ή σύγκριση με τις αντίστοιχες της ανατολικής ζωφόρου δέν δίνει καθαρά αποτελέσματα. Η 972 άριστερά λ.χ. έχει μεγάλη όμοιότητα με την (αντίστροφης κίνησης) άρ. 22 της ανατολικής ζωφόρου (Νηρηίδα), ό πλούτος και ή μεγαλύτερη υποδιαίρεση της πτυχολογίας της όφείλονται βασικά στις πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις. Την 972 δεξιά μπορεί κανείς νά συγκρίνει με τις άρ. 4-6 της ανατολικής ζωφόρου (Ώρες). Στην περίπτωσή της το ρούχο της είναι σαφώς πιο πλούσιο σε λεπτομέρειες και διατάξεις, πράγμα που θά μπορούσε νά σημαίνει νεότερη καλλιτεχνική βαθμίδα. Δέν είναι όμως καθόλου βέβαιο ότι ό πραγματικός λόγος δέν είναι και πάλι ή άνεση που παρείχε στον καλλιτέχνη το πολύ μεγαλύτερο μέγεθος της μορφής της για την ελεύθερη ανάπτυξη της ζωηρής και πλούσιας καλλιτεχνικής προσωπικότητάς του. Άκριβώς όμως αυτά τα παραδείγματα των «Ώρων» της ανατολικής ζωφόρου δείχνουν με τη φορά και την ποιότητα των πτυχών τους, που μοιάζουν τόσο πολύ με τα αντίστοιχα της 972 δεξιά, ότι ό ίδιος καλλιτέχνης δούλεψε έδω και εκεί, κι αυτό, σε συνδυασμό με τις προηγούμενες παρατηρήσεις μας, ίσως νά σημαίνει ότι το θωράκιο έγινε άμέσως μετά την αποπεράτωση της ζωφόρου του ναού από το ίδιο συνεργείο.

Όμως τη χρονολογία αυτή θά ελέγξουμε συγκρίνοντας το θωράκιο και με άλλα έργα ή σύνολα. Μιá όχι άσήμαντη βοήθεια για τη χρονολόγηση του θωρακίου παρέχουν και οι μορφές της βάσης του αγάλματος της Νέμεσης από τον Ραμνούντα, ή όποια πιστεύεται ότι διακοσμήθηκε λίγα χρόνια πριν, το 420 π.Χ.<sup>16</sup> Ο Καλλιπολίτης ύπογράμμιζε, συγκρίνοντας τις μορφές της με τις μορφές της ανατολικής ζωφόρου του ναού της Νίκης<sup>17</sup> (που τις θεωρούσε έργα του ίδιου εργαστηρίου)<sup>18</sup>, ότι έξελικτικά οι μορφές της ζωφόρου της Νίκης είναι νεότερες, έπειδή στο στήσιμό τους τονίζεται πιο πολύ ή αντί-

15. Βλ. Croissant, *BCH* 1971, 95, σημ. 86.

16. Περιορίζομαι νά αναφέρω τη δημοσίευσή της από τον Καλλιπολίτη στην *ΑΕ* 1978, 1-90, πίν. 1-32 και παρένθ. πίν. I, ό όποιος έδωσε την έως το 1976 βιβλιογραφία στις σελίδες 5-6, καθώς και τη διαπραγμάτευση θεματικών, χρονολογικών και άλλων προβλημάτων που παρουσιάζει ή βάση από τον Πετράκο στο *Arch.u.klass.gr.Plastik* II 89 κέ. Ο Πετράκος έδειξε μεταξύ άλλων ότι το άγαλμα και ή βάση του

είναι σύγχρονα. Πά τη χρονολόγηση στη δεκαετία 430-420 βλ. τη συζήτηση στη σελίδα 107. Τη χρονολογία δέχεται και ό Δεσπίνης, ό όποιος στο βιβλίο του *Αγοράκιτος* (1971) είχε προτείνει χρονολογία του αγάλματος περί το 430 και της βάσης στο β' μισό της δεκαετίας 430-420 (βλ. σ. 55-59).

17. Καλλιπολίτης ό.π. 70.

18. Αυτόθι 70.



θεση μεταξύ γοφοῦ καὶ μέσης, ἐνῶ στὴ σχέση ἐνδύματος καὶ σώματος ἔβρισκε στενὲς ἀναλογίες (λ.χ. στὴν Πειθὴ τῆς ζωφόρου τῆς Νίκης μὲ τὴ Νέμεση καὶ τὸν Τυνδάρεω τῆς βάσης τοῦ Ραμνοῦντος). Αὐτὰ ὅμως σημαίνουν ὅτι ἡ πραγματικὴ χρονικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ ἓνα ἔργο στὸ ἄλλο θὰ εἶναι ἐλάχιστη – ἂν ὑπάρχει. Ὅμως παρ' ὅλη αὐτὴ τὴ στενὴ σχέση εἶναι φανερὸ ὅτι οἱ μορφὲς τοῦ θωρακίου ἀπομακρύνονται πιὸ καθαρὰ ἀπὸ τὶς μορφὲς τῆς βάσης τοῦ Ραμνοῦντος. Λ.χ. ὁ κορμὸς 6 τοῦ Ραμνοῦντος<sup>19</sup> εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία πιὸ «κλασικὸς» ἀπὸ τὸν κορμὸ 994 τοῦ θωρακίου ἢ τῆς 999 ἢ τῆς 995 ἢ τῆς 1003 κλπ. Ἐπίσης ἐνῶ ἡ διαφάνεια τῆς μορφῆς τοῦ Ραμνοῦντος εἶναι περίπου ἴδια ὅπως στὶς μορφὲς τοῦ θωρακίου, οἱ γραμμὲς τοῦ ρούχου τῆς εἶναι πολὺ πιὸ βραδύροες, πιὸ κοντὰ στὸ φυσικὸ, διαφορὰ πού δὲν ὀφείλεται μόνο στὴ στατικότητα τῆς μορφῆς, ὅπως τὸ δείχνει ἡ διαφορὰ ἀπὸ τὴν 1003 τοῦ θωρακίου πού εἶναι ἐπίσης στατικὴ μορφή. Ἡ 7 τῆς βάσης<sup>20</sup> ἔχει χιτῶνα μὲ ἀραιές, στριφτές, φιδίσιες πτυχές, πού τρέχουν πάνω στὸν διάφανο κορμὸ, ὅπως περίπου στὴν 977 καὶ στὴν 989 τοῦ θωρακίου, στὸ θωράκιο ὅμως ὁ τρόπος τῆς διατύπωσης εἶναι πολὺ πιὸ δυναμικὸς ἀπὸ ὅ,τι στὴ βάση, οἱ πτυχές, πολὺ πιὸ ζωντανές, χορεύουν σχεδόν. Καὶ μὲ τὴ βάση λοιπὸν τοῦ Ραμνοῦντος φθάνουμε στὸ ἴδιο συμπέρασμα ὅπως μὲ τὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης: τὸ θωράκιο εἶναι λίγο νεότερο ἀπὸ τὴ βάση.

Ἐνα στέρεο βοήθημα γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ θωρακίου θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει καὶ ἡ Ὠρεῖθια τοῦ συμπλέγματος μὲ τὸν Βορέα ἀπὸ τὸ κεντρικὸ ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τῶν Ἀθηναίων στὴ Δῆλο (Α 4287)<sup>21</sup> – καθὼς ὁ ναὸς αὐτὸς εἶναι βέβαιον ὅτι χτίστηκε μεταξύ τῶν ἐτῶν 425 καὶ 417<sup>22</sup> – ἂν δὲν ἦταν τόσο προχωρημένη ἡ φθορὰ πού ἔχει ὑποστῇ ἡ ἐπιδερμίδα τῆς (ὅπως καὶ ἡ ἐπιδερμίδα ὅλων τῶν γλυπτῶν τοῦ ἴδιου ναοῦ) ἀπὸ τὴν ἀρμύρα τῆς θάλασσας καὶ τὴ βροχή. Πάντως τὸ διάφανο, ἀλλὰ καὶ χυτὸ ροῦχο, ὁ τρυφερός, ἀλλὰ καὶ συγκρατημένος τρόπος πού δηλώνεται τὸ σῶμα μέσα ἀπὸ αὐτὸ καὶ ἡ μεγάλοπρεπη, ἐνιαία καμπύλη τῆς κίνησης τοῦ σώματός τῆς, θυμίζουν ἔντονα τὴ Νίκη 994 μὲ τὴ «θηριαμβευτικὴ» σπειροειδῆ κίνηση, τὴ ρέουσα πτυχολογία, τὴν ἀνάλαφρη ὑφὴ τοῦ χιτῶνα καὶ τὸ κορμὶ πού διαγράφεται μέσα ἀπὸ αὐτόν, γεμάτο ἀλλὰ καὶ σφριγηλὸ, ἐφηβικὸ, χωρὶς τὴν πληθωρικότητα, πού θὰ γίνεῖ ἀργότερα τοῦ συρμοῦ, ὅπως λ.χ. στὴ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς, στὸν κορμὸ 1578+4035 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἀπὸ τὸ Ἡραῖο τοῦ Ἀργους (γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ μιλήσουμε ἀργότερα) κ.ἄ. Ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ Νίκη 1013 ἔχει ἡ Ὠρεῖθια ὅμοια χαρακτηριστικὰ ρούχου καὶ σώματος, καθὼς καὶ μὲ τὴ Νίκη 995, μὲ τὴν ὁποία ἔχει ἐπιπλέον ὅμοιο παλμὸ στὴν κίνησή τῆς. Δύο ἄλλες ἐπίσης μορφὲς τῶν

19. Αὐτόθι πίν. 7 (ἀρ. 6B) βλ. καὶ πίν. 8. Συμπληρώθηκε καὶ ἀποκαταστάθηκε μεγάλο μέρος τῆς ἀρχικῆς μορφῆς ἀπὸ τὸν Πετράκο ὁ.π. πίν. 112,1.

20. Καλλιπολίτης ὁ.π. πίν. 10 (βλ. καὶ πίν. 9). Βλ. καὶ Πετράκο ὁ.π. πίν. 112,3.

21. Hermary πίν. XIV-XVI, βλ. καὶ Charbonneaux

κ.ἄ. εἰκ. 180. Hermary-Jockey-Queyrel, *Sculptures* εἰκ. σ. 67 (Βορέας καὶ Ὠρεῖθια Α 4287).

22. Dinsmoor, *Architecture* 183-4: 425-417 π.Χ. (ἐγκαίνια). Gruben 149: 425-417. Bruneau-Ducat 84: 425-420 (τὰ ἐγκαίνια τὸ 417). Boersma 86 (ἐγκαίνια στήκε στα Δῆλια τοῦ 417), Delivorrias, *Giebelskulpturen* 187-8.



Εἰκ. 2. Ἀκρωτήρια ἀπὸ τὸν ναὸ τῶν Ἀθηναίων στὴ Δῆλο.

ἀκρωτηρίων τοῦ ἴδιου ναοῦ στὴ Δῆλο, ἡ A 4280<sup>23</sup> (εἰκ. 2α) καὶ ἡ A 4287<sup>24</sup> (εἰκ. 2β) μᾶς φέρουν κι αὐτὲς στὸ νοῦ κάποιες ἀπὸ τὶς Νίκες τοῦ θωρακίου: τὴν 995 καὶ τὴ δεξιὰ Νίκη τῆς 972, τὴν πρώτη ὥς πρὸς τὸ ροῦχο καὶ τὴν κίνηση, τὴ δεύτερη ὥς πρὸς τὴν κίνηση μόνο (ἀντίστροφη).

Ἡ σύγκριση λοιπὸν μὲ τὰ γλυπτὰ τῆς Δήλου δείχνει τὸ ἴδιο ἐξελικτικὸ στάδιο καὶ ἰσχυρότατη καλλιτεχνικὴ συγγένεια.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πολυτιμότερα στηρίγματά μας γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ θωρακίου εἶναι ἡ Νίκη τοῦ Παιωνίου, ἐπειδὴ τὸ ἔργο τοποθετεῖται μὲ βεβαιότητα μετὰ τὸ 425<sup>25</sup>,

23. Hermary πίν. XIII,1-4 καὶ LIMC I, 2 (λ. Aglauros) πίν. 214, ἀρ. 31b. Hermary-Jockey-Queyrel, *Sculptures* εἰκ. σ. 69 (μορφὴ A 4280).

24. Hermary πίν. XII,1-4 καὶ LIMC I, 2 (λ. Aglauros)

πίν. 214, ἀρ. 31a.

25. Βλ. λ.χ. Hölscher, *JdI* 1974, 74-5 (τὸ ἀργότερο στὸ 420 π.Χ.).

πιθανότατα πρὸ τοῦ 420. Ὁ Carpenter ἔχει δείξει μάλιστα, μὲ τὴ βοήθεια φωτογραφιῶν κάποιων λεπτομερειῶν, ὅτι ἡ πτυχολογία τῆς μοιάζει στὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου τῆς μὲ τὴν πτυχολογία τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς 972 σὲ τέτοιο σημεῖο<sup>26</sup>, πού ἂν στηριζόταν κανεὶς μόνο σὲ αὐτές, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ μαζὶ μὲ τὸν Carpenter, ὅτι ὄχι μόνο πρόκειται γιὰ ἔργα σύγχρονα ἀλλὰ καὶ καμωμένα ἀπὸ τὸν ἴδιο καλλιτέχνη. Βέβαια τὰ πράγματα δὲν εἶναι ἐντελῶς ἔτσι. Ἡ Hofkes-Brukker ὑποστήριξε μὲ ἐπιχειρήματα<sup>27</sup> ὅτι ὑπάρχει μεγάλη στυλιστική διαφορὰ μεταξὺ τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς 972 καὶ τῆς Νίκης τοῦ Παιωνίου. Καὶ στὶς εὐστοχες παρατηρήσεις τῆς ἂς προστεθοῦν μερικὲς ἀκόμη:

1. Στὴν πρόσθια ἐπιφάνεια τῆς Νίκης τοῦ Παιωνίου κυριαρχεῖ μιὰ ἔντονη διακοσμητικότης (ιδεὲ λ.χ. τὰ κρεμαστὰ ἡμικύκλια τοῦ ρούχου πάνω στὴν κοιλιά πού ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ ζώνη, τὰ ὀξυκόρυφα τόξα πτυχῶν πού καλύπτουν τὸν ἀριστερὸ μηρό), ἡ ὁποία μαζὶ μὲ τὶς ἀπότομες μεταβάσεις ἀπὸ τὸ ἓνα τμήμα στὸ ἄλλο (ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν κορμὸ στὴν κοιλιά, ἀπὸ τὶς πτυχές τοῦ προσθίου μέρους τοῦ κορμοῦ πρὸς τὶς πτυχές πού γυρίζουν στὸ πλάι, κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ στήθος, καὶ γενικὰ ἀπὸ τὸ σῶμα πρὸς τὸ ροῦχο πού ἀνεμίζει πίσω) προδίδει μειωμένο ὀργανικὸ αἶσθημα. Ἀντίθετα, στὶς Νίκες ἡ ὀργανικότης, ἡ αἴσθηση τοῦ φυσικοῦ ποτὲ δὲν χάνεται, ἀκόμα καὶ οἱ φουσκωμένες ἀπὸ τὸν ἀέρα καὶ κολλημένες στὸ φόντο πτυχές πού κρῦβουν καλὰ ὑπολογισμένα σχήματα, διατηροῦν δροσερὴ τὴν αἴσθηση τοῦ ρούχου πού ἀνεμίζει.

2. Μιὰ περίεργη συντηρητικότης παρατηρεῖται ἐδῶ καὶ ἐκεῖ στὴ Νίκη τοῦ Παιωνίου, σὲ ἐκπληκτικὴ ἀντίθεση μὲ τὴν κυριολεκτικὰ ἐπαναστατικὴ ἐλευθερία, τόλμη καὶ ἐπιδειξιότητα πού δείχνουν τὸ στήσιμό τῆς στὸν χῶρο καὶ ὁ πλοῦτος τοῦ ρούχου πού πλαταγίζει πίσω τῆς: Πραγματικὰ ἡ μονοκόμματα κίνηση τῆς Νίκης τοῦ Παιωνίου θυμίζει ἀκόμα μορφὲς τοῦ παρελθόντος – ἂν καὶ αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη ἐξασφάλισης τῆς στατικῆς ἰσορροπίας σὲ τόσο μεγάλο ὕψος. Οἱ πτυχές ὅμως, πού εἶναι προσεκτικὰ διπλωμένες κάτω κάτω κοντὰ στὸν ἀετό, εἶναι ὀλοφάνερα μοτίβο τῆς παλιότερης τέχνης, τὸ βλέπουμε λ.χ. ἀκόμη στὰ αἰετώματα τῆς Ὀλυμπίας<sup>28</sup> καὶ στὴν Ἀμαζόνα τοῦ αἰετώματος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀπόλλωνος Σωσιανοῦ<sup>29</sup>, ἐνῶ στὶς μετόπες τοῦ Παρθενῶνος (ιδεὲ μετόπη 30 τῆς νότιας πλευρᾶς<sup>30</sup>) ἔχει κιόλας ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴ συμβατικότητά του. Ὁ συντηρητισμὸς δὲν σημαίνει βέβαια παλιότερη χρονολογία (ἄποψη πού ἔχει, καὶ δικαίως, ἐγκαταλειφθεῖ ἀπὸ πολλὰ χρόνια), ἀλλὰ εἴτε ἰδιορρυθμία τῆς γεωγραφικῆς περιοχῆς, στὴν ὁποία ἀνήκε ὁ Παιώνιος, εἴτε τῆς καλλιτεχνικῆς του ἰδιοσυγκρασίας<sup>31</sup>. Κι ὅμως παρ' ὅλες αὐτὲς τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὴ Νίκη τοῦ Παιωνίου καὶ στὶς μορφὲς τοῦ θωρακίου τῆς Νίκης, ἡ σχέση ρούχου καὶ σώματος βρίσκεται στὸ ἴδιο στάδιο ἐξέλιξης. Οἱ καλλιτέχνες δείχνουν τὸ σῶμα μέσα ἀπὸ τὸ ροῦχο μὲ τὸν ἴδιο περίπου τρόπο, τὸ προβάλλουν πολὺ περισσότερο ἀπὸ ἄλλοτε, δὲν τὸ ἀναδεικνύουν

26. Βλ. Carpenter, *Parapet* 34, πίν. XIII, 1 (Νίκη Παιωνίου) καὶ πίν. XIII, 2-3 (δεξιὰ Νίκη πλάκας 972).

27. Hofkes-Brukker, *Bassai-Fries* 128 κέ.

28. Ashmole - Yalouris εἰκ. 41-3 καὶ 135.

29. La Rocca, *Amazzonomachia* πίν. XXII-XXIII.

30. Brommer, *Metopen* πίν. 229.

31. Βλ. γιὰ παράδειγμα Hofkes-Brukker, *BaBesch* 1961, 61.

ὅμως σὲ ἀποφασιστικὸ παράγοντα τῆς μορφῆς, ὅπως θὰ γίνεи λίγα μόλις χρόνια ἀργότερα. Συμπερασματικὰ λοιπὸν μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ χρόνοι τοῦ θωρακίου εἶναι πάνω κάτω οἱ ἴδιοι μὲ τῆς Νίκης τοῦ Παιωνίου, μὲ ἄλλα λόγια μιὰ χρονολογία τοῦ θωρακίου στὰ πρῶτα χρόνια τῆς προτελευταίας δεκαετίας τοῦ 5ου αἰῶνα εἶναι πολὺ πιὸ πιθανὴ ἀπὸ ὅ,τι στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰῶνα.

Πολὺ στενότερη εἶναι ἡ σχέση τῆς «σανδαλιζομένης» μὲ ἓνα ἄλλο ἔργο-κλειδὶ τοῦ ὕστερου 5ου αἰῶνα, τὴν Ἀφροδίτη τοῦ τύπου Fréjus<sup>32</sup>. Ἡ χαρακτηριστικὴ διαφάνεια ποὺ ἔχει τὸ ροῦχο καὶ στὰ δύο ἔργα, ἡ ἀπόδοσή του δηλαδὴ ἔτσι ποὺ νὰ μοιάζει βρεγμένο καὶ κολλημένο στὸ σῶμα, δίνει σὲ πρώτη ματιὰ τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀπόλυτης ὁμοιότητας. Ὡστόσο μιὰ πιὸ προσεκτικὴ παρατήρηση ὁδηγεῖ στὴ διαπίστωση ὅτι ἐδῶ, στὸ θωράκιο, ἡ διαφάνεια δὲν παίζει τὸν ἴδιον ἀκριβῶς ρόλο ὅπως ἐκεῖ, τὸ ὕφασμα πουθενὰ δὲν χάνει τὴν ὑπόστασή του, ἀκόμα καὶ οἱ ἀραιὲς πτυχές ποὺ διατρέχουν τὸν κορμὸ εἶναι πιὸ ἔντονες, μερικὲς μάλιστα, ποὺ μοιάζουν μὲ δυνατὰ πατημένες πινελιές, δημιουργοῦν, μὲ τὴν ἀντίθεσή τους, μιὰ διαλεκτικὴ σχέση μὲ τὸ σῶμα, ἐνῶ στὴν Fréjus τὸ ροῦχο εἶναι πολὺ πιὸ ἀνάλαφρο, ἀραχνούφαντο, «δεύτερη, διάφανη ἐπιδερμίδα» ὅπως τόσο εὐστοχα τὸ ἀποκαλοῦσε ὁ Fuchs, ποὺ ἀφήνει οὐσιαστικὰ ἀνεμπόδιστη τὴ θέαση τοῦ σώματος, οἱ πτυχές του ρέουν σὰν μακρόσυρτα ρυάκια πάνω του καὶ γλιστροῦν ἀνάμεσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ σκέλη, στοὺς μηρούς καὶ στὶς κνήμες, χωρὶς πουθενὰ νὰ ἔρχονται, ὅπως ἐδῶ, σὲ δυναμικὴ σχέση μὲ τὸ σῶμα. Ἐπειτα στὴν Ἀφροδίτη ἡ ροὴ τοῦ ροῦχου, ἰδίως ἔτσι ὅπως μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης, ἐνώνει τὴ μορφή ἀπὸ πάνω ἕως κάτω σὲ μιὰν ἐνιαία, σιγμοειδῆ, φορὰ. Καὶ στὴ «σανδαλιζομένη» ἐπιδιώκεται βέβαια ἡ ἐνοποίηση τῆς μορφῆς μὲ τὴ ροὴ τῶν πτυχῶν της, ποὺ ξεκινώντας ἀπὸ τὸν ὦμο κατεβαίνουν σὲ μιὰ κίνηση ἐκκρεμοῦς. Ὅμως ἐδῶ τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ρυθμικὰ μεγάλω-πρεπῆς πρὸς τὰ κάτω ροῆς κρύβει, ἔχω τὴ γνώμη, μέσα του τὴν παλιότερη ἄρθρωση τῆς μορφῆς σὲ ὀριζόντια ἐπίπεδα. Ἀλλωστε ἡ παλιότερη κλασικὴ παράδοση εἶναι ἀπροκά-λυπτα παρούσα κάτω κάτω, στὴν «αὐλαία» τῶν πυκνῶν, κάθετων πτυχῶν τοῦ χιτώνα, ποὺ ἐξηρεμοῦν καὶ στηρίζουν τὸ κυματιστὸ οἰκοδόμημα τῆς μορφῆς. Συγκρίνοντας πάντως τὴ «σανδαλιζομένη» μὲ τὴν Fréjus, θὰ πρέπει νὰ παραδεχθοῦμε ὅτι ἡ Fréjus ὡς μεγαλόπνοη καὶ πρωτογενὴς δημιουργία ποὺ εἶναι, ἡ ὁποία ἐπηρέασε πάμπολλες μορφές τῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ δημιουργήσε καλλιτεχνικοὺς τρόπους ἔκφρασης ποὺ διατηρή-

32. Τὴν κυριότερη ἀπὸ τὴν τεράστια βιβλιογραφία γιὰ τὸν τύπο τῆς Ἀφροδίτης Fréjus βρῖσκει κανεῖς στὸ ἄρθρο τοῦ Ἀνδρόνικου, Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1985, 1-32 καὶ στὸ λ. *Aphrodite* (Δεληβορριάς) τοῦ LIMC II, 1 34. Ἀναλυτικὴ καὶ εὐαίσθητη ἡ μελέτη τοῦ Fuchs, *Zum Aphrodite-typus Louvre-Neapel und seinen neuattischen Umbildungen* στὸ *Festschrift B. Schweitzer* 206-17. Ἴδὲ ἀκόμα Ridgway, *Fifth Century Styles* 198-201 (νεότερη τοῦ θωρακίου: σ.

200). Maderna-Lauter, *Villa Albani* II 114 σημ. 1 καὶ 3. Στὴν παλιὰ ἀποψη ὅτι ἡ Fréjus εἶναι ἡ «ἐν κήποις Ἀφροδίτη» τοῦ Ἀλκαμένη ξαναγύρισαν ὁ Ἀνδρόνικος ὅ.π. καὶ ὁ Daux, *BCH* 1966, 720, πίν. 8-9. Ἡ Καρούζου συγκρίνει (*AM* 1974, 151-72, ἰδίως 166-7) τὸ κεφάλι 3569 τοῦ ΕΜ, ἀντίγραφο τῆς Fréjus, μὲ τὸ κεφάλι τῆς θεραπαινίδας τῆς στήλης τῆς Ἡγησοῦς. Βλ. καὶ Ridgway ὅ.π.



θηκαν μέσα στους αἰῶνες, πρέπει νὰ εἶναι παλιότερη ἀπὸ τὴ «σανδαλιζομένη», πρέπει μάλιστα νὰ στάθηκε ἡ πηγὴ ἔμπνευσης τοῦ καλλιτέχνη τῆς «σανδαλιζομένης». Κατὰ τὸν Ἀνδρόνικο, ὁ ὁποῖος κατέγραψε τὶς ἐπιδράσεις τῆς Fréjus στὴ μικροτεχνία τοῦ 5ου αἰῶνα, ἡ δημιουργία τῆς πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὸ 421, πὺν σημειώνεται ἡ πρώτη ἀπήχησή της<sup>33</sup>. Πάντως ἡ «σανδαλιζομένη» εἶναι ἔργο πὺν δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ ἔτος αὐτό. Πρῶτον διότι παρ' ὅλη τὴν ἐπίδραση πὺν ἔχει ὑποστῇ ἀπὸ τὴν Fréjus διατηρεῖ, ὅπως εἴπαμε, κάποια στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παλιότερη ἄρθρωση τῆς μορφῆς σὲ ὀριζόντια ἐπίπεδα. Ἐπειτα διότι ὁ τρόπος πὺν ἀποδίδεται σ' αὐτὴν τὸ σῶμα δείχνει τὸν ἐνθουσιασμό τοῦ καλλιτέχνη τῆς γιὰ μιὰ πρωτόγνωρη καλλιτεχνικὴ ἀνακάλυψη. Ὁ τρόπος πὺν χειρίζεται τὸ θέμα εἶναι – ὅσο κι ἂν αὐτὸ φαίνεται παράξενο – συγκρατημένος ἀκόμα, πολὺ διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν ἀπροκάλυπτα αἰσθησιακὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἡ ἐπόμενη δεκαετία ἀπέδωσε τὸ γυναικεῖο σῶμα. Τὴ χάρη πὺν ἔχει τὸ σῶμα τῆς «σανδαλιζομένης» σὲ σχέση μὲ τὴν αἰσθησιακότητα πὺν ἔχουν τὰ γυμνά τῆς ἐπόμενης δεκαετίας θὰ μπορούσαμε νὰ παραβάλουμε μὲ τὴν ἀντίθεση πὺν παρουσιάζουν τὰ γυναικεῖα γυμνά τῆς κλασικῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης μὲ τὰ γυμνά τοῦ μανιερισμοῦ (γιὰ παράδειγμα ἡ ντροπαλὴ σχεδὸν Ἀφροδίτη τοῦ Botticelli<sup>34</sup> μὲ τὰ αἰσθησιακὰ γυμνά τοῦ Tiziano<sup>35</sup>, λίγα μόλις χρόνια νεότερα).

Ἡ εὐγένεια πὺν ἔχει ἀκόμη τὸ γυμνὸ στὸ θωράκιο εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν ἀβρότητα τῶν κινήσεων τῶν μορφῶν τοῦ καὶ τῆς ἔκφρασης τῶν ρούχων, ὅσοδήποτε ταραγμένα καὶ ἂν εἶναι αὐτά. Ἔτσι οἱ κινήσεις τῶν μορφῶν εἶναι ἀπαλές καὶ ἐκεῖ ἀκόμα ὅπου καταβάλλεται προσπάθεια, ἰδὲ λ.χ. τὶς Νίκες πὺν συγκρατοῦν τὸν δύστροπο ταυρίσκο τῆς πλάκας 972 ἢ τῆς 7098 ἢ τὴν ταυροφόνο τῆς πλάκας 985, πὺν ἔχουν, θὰ λέγαμε, μιὰ μουσικότητα τοῦ ἴδιου σχεδὸν εἶδους μὲ ἐκείνη τῶν μορφῶν τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης ἢ τῶν τρίμορφων ἀναγλύφων. Ἡ καταγωγή τῆς μουσικότητος αὐτῆς βρίσκεται βέβαια στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος, ἐδῶ ὅμως, στὰ χρόνια τοῦ θωρακίου, εἶναι πολὺ πιὸ τονισμένη, μανιεριστικὴ σχεδόν, ἡ ροὴ τῶν πτυχῶν, τῶν στάσεων, τῶν κινήσεων, θὰ ἔλεγε κανεῖς ὅτι ἀπευθύνεται ὄχι μόνο στὸ μάτι ἀλλὰ καὶ στὴν ἀκοὴ τοῦ θεατῆ. Λίγα μόλις χρόνια ἀργότερα ἡ ροὴ σπάει, μὲ τὸν κερματισμὸ τοῦ βασικοῦ ἄξονα τῶν μορφῶν σὲ περισσότερους.

Χρήσιμη γιὰ τὴ χρονικὴ τοποθέτηση τοῦ θωρακίου εἶναι ἡ Ἀφροδίτη S 1882 τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς<sup>36</sup>, τὴν ὁποία ἡ E. Harrison ἀποκαλοῦσε flamboyant γιὰ τὸν πλούτο καὶ τὴ θορυβώδη κίνηση τῶν πτυχῶν τῆς. Τὸ ροῦχο τῆς, παρατηροῦσε ἡ Harrison, θυμίζει στὸ κάτω του μέρος πάρα πολὺ τὰ ροῦχα τοῦ καλλιτέχνη «Α» τοῦ θωρακίου (ἰδὲ 977

33. Ἰδὲ Ἀνδρόνικο ὅ.π. 16-7.

34. Λ.χ. Berenson εἰκ. 204.

35. Λ.χ. ἡ Δανάη στὸ Μουσεῖο Νεαπόλεως καὶ στὸ Prado (Cronin πίν. ἔναντι τῆς σ. 225 καὶ τῆς σ. 219-20 (τὸ 1545). Πόσο λιγότερο αἰσθησιακὴ εἶναι ἡ Κοιμωμένη Ἀφροδίτη τοῦ Giorgione (αὐτόθι ἔναντι

τῆς σ. 229), πὺν εἶναι μισὸν αἰῶνα παλιότερη.

36. Harrison, *Hesperia* 1960, 373 κέ.: περὶ τὸ 420, ἀγορακρίτεια στοιχεῖα, ἀλλὰ καὶ σχέση μὲ ἔργα τοῦ Καλλιμάχου. Delivortrias, *StadelJb* 1971, 58 καὶ 60, εἰκ. 9 στὴ σ. 63 καὶ σημ. 14. Σαφῶς μετὰ τὸ θωράκιο ὁ Fuchs, *Skulptur* 269, σημ. 12: περὶ τὸ 410.

και 972 αριστερά). Άλλα ή κίνηση της «Άφροδίτης» είναι διαφορετική από την κίνηση της 972 αριστερά. Δεν εξαρτάται, όπως στις μορφές του θωρακίου, από ένα άξονα, αλλά από περισσότερους, διαφορετικής κατευθύνσεως άξονες, έτσι που να έχει κάποια νευρικότητα, που ενισχύεται έξ αλλου και από το ανάκατεμα των πτυχών σαν από κάποιο ξαφνικό φύσημα του αέρα.

Τα έργα με τα όποια ασχοληθήκαμε ως τώρα όριοθετούν προς τα πίσω τη χρονολογία του θωρακίου. Με αυτά που θα μάς απασχολήσουν στο έξης, έργα όλα του τέλους του 5ου αιώνα, θα δούμε, όπως νομίζω, καθαρά πόσο διαφορετικοί είναι κάποιοι από τους βασικούς χαρακτηήρες τους από αυτούς του θωρακίου. Τα σπέρματα βέβαια των χαρακτηήρων αυτών υπάρχουν κιόλας στο θωράκιο, όπως και πιο πριν ακόμη. Η τάση προς τη διακοσμητική ένοποίηση της μορφής είναι ένα από αυτά, όπως και ή ανακάλυψη του γυναικείου γυμνού, για την όποια κάναμε λόγο πρωύτερα, μιλώντας για τη «σανδαλιζόμενη» στη σχέση της με την Fréjus.

Η ένοποίηση της μορφής, στην όποια ή Fréjus έχει συμβάλει το ίδιο αποφασιστικά όσο και ή ανακάλυψη του γυμνού, δεν ολοκληρώνεται πριν από την τελευταία δεκαετία του 5ου αιώνα. Ένα από τα διασημότερα έργα της περιόδου αυτής, όπου ή ένοποίηση έχει πάρει την πιο χαρακτηριστική της διατύπωση, είναι οι Μαινάδες του Καλλιμάχου<sup>37</sup>, με τις όποίες έχει επανειλημμένως συσχετισθεί ή δεξιά Νίκη της 972 για τις όμοιότητές της στον τρόπο της απόδοσης λεπτομερειών του ρούχου, όμοιότητες όμως που παρουσιάζουν και ή «σανδαλιζόμενη», καθώς και άλλες ακόμη από τις μορφές του θωρακίου.

Την προσοχή μας θα συγκεντρώσει κατά κύριον λόγο το αντίγραφο της λεγόμενης Χιμαιροφόνου του Conservatori, διότι από όλα τα αντίγραφα των Μαινάδων είναι αυτό που μερικές λεπτομέρειές του δείχνουν ότι βρίσκεται πλησιέστερα στην αρχική δημιουργία<sup>38</sup>. Θα παρατηρήσουμε λοιπόν τα έξης συγκρίνοντας τη Χιμαιροφόνο με τις μορφές του θωρακίου: Πρώτα πρώτα τη στενότερη στυλιστική όμοιότητα διατύπωσης του ρούχου της με το ρούχο της Νίκης 972 δεξιά. Οι σωληνωτές πτυχές, οι κοιλάδες ή οι επίπεδες επιφάνειες, που σχηματίζονται ανάμεσά τους, οι ζάρες που δημιουργούν οι κόλποι στη μέση, τα σχήματος πόρπης φουσκάματα σε διάφορα σημεία του ίματίου, είναι όλόδια εδώ και εκεί. Και νομίζω ότι είναι αρκετά αυτά που αναφέρουμε σαν παραδείγματα μόνον για να μάς πείσουν ότι πρόκειται για έργα του ίδιου καλλιτέχνη. Άραγε όμως θα μπορούσε να πεί κανείς ότι αρκοούν για να θεωρήσουμε και σύγχρονα τα έργα; Στην πτυχολογία της Μαινάδος είναι φανερό ότι υπάρχει μιá απλούστευση ή όποια συνδυάζεται

37. Πά πρώτη φορά αναγνωρίστηκαν από τον Winter (5.BWP 1890, 97 κέ.) οι σε πολυάριθμα αντίγραφα και παραλλαγές σωζόμενες Μαινάδες ως απηγήσεις ενός έργου της κλασικής τέχνης. Πρώτος ό Furtwängler στα *Meisterwerke* 203 και ύστερα άλλοι

πολλοί απέδωσαν το πρωτότυπο στον Καλλιμάχο. Ίδε Fuchs, *Vorbilder* 73 κέ.

38. Θεωρήθηκε μάλιστα, για ένα διάστημα, πως είναι τμήμα του πρωτοτύπου, ιδέ βιβλιογραφία στον Fuchs ό.π. 75, σημ. 3.

μέ μιὰ καινούρια ὀργάνωση καὶ ἓνα καινούριο δυναμισμό στὴ φορὰ τῶν πτυχῶν. Ὁ θορυβώδης πλοῦτος τῆς πτυχολογίας τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 972<sup>39</sup> ἔχει ἀντικατασταθεῖ στὴ Μαινάδα ἀπὸ λιγότερες, ἀλλὰ ὀργανωμένες σὲ συστάδες, πτυχές, ποὺ διατρέχουν μακρόσυρτες, σαρωτικές τὴ μορφὴ, ἐνῶ ἡ ἄτακτη φλυαρία τῶν πτυχῶν ἔχει περιοριστεῖ σὲ ὀρισμένα μόνο μέρη τῆς Μαινάδος. Ἱστοριοεξελεγκτικὰ ἓνα σύστημα πτυχῶν ἀπλούστερο, ἀλλὰ πιὸ ὀργανωμένο καὶ πιὸ δυναμικό, πρέπει νὰ εἶναι νεότερο ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ἀντιπροσωπεύει μιὰ θορυβώδης, ὑπερβολικὴ ἴσως πτυχολογία, ὅπως τῆς 972 δεξιᾶ, ποὺ μοιάζει σὰν ξεχείλισμα ζωτικότητας. Ἐπειτα ἡ 972 δεξιὰ κρατᾷ ἀκόμα σὲ μιὰ διαλεκτικὴ σχέση τὴν ἐνότητα τῶν βασικῶν τῆς στοιχείων, δηλαδὴ τοῦ σώματος καὶ τοῦ ρούχου. Στὴ Χμαιροφόνο νιώθει κανεὶς ὅτι τὸ ροῦχο ἔχει ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ ὅτι μάλιστα ἡ διάσπαση ἔχει τόσο πολὺ προχωρήσει, ὥστε ἐκεῖ ὅπου τὸ ροῦχο κολλάει στὸ σῶμα, σὰν νὰ εἶχε βραχεῖ (λ.χ. στοὺς γλουτούς, τὸ πίσω μέρος τῶν μηρῶν, τὸ δεξιὸ στήθος), τὸ σῶμα προβάλλει τόσο καθαρὰ ὥστε νὰ παρέχει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐκεῖ δὲν ὑπάρχει διόλου ροῦχο, σάμπως τὸ σῶμα νὰ εἶναι γυμνό<sup>40</sup>, ἐνῶ στὰ παρόμοια «διαφανή» τμήματα τῶν μορφῶν τοῦ θωρακίου, λ.χ. στὸν κορμὸ τῆς «σανδαλιζομένης», ὅσο καθαρὰ καὶ ἂν διαγράφεται τὸ σῶμα μέσα ἀπὸ τὸ ροῦχο, ποτὲ δὲν ξεχνάει κανεὶς τὴν παρουσία του. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἀντιληφθεῖ κανεὶς ὅτι ὁ λόγος τῆς «ἀπογύμνωσης» ἦταν ἡ ἐπιθυμία τοῦ καλλιτέχνη γιὰ ἔξαρση τοῦ αἰσθησιακοῦ στοιχείου στὴν παράσταση τοῦ γυναικείου σώματος.

Κάτι ἀκόμη ποὺ ξεχωρίζει τὴ Χμαιροφόνο ἀπὸ τὴ δεξιὰ Νίκη τῆς 972 εἶναι ὁ τρόπος τῆς κίνησής της. Ἡ δεξιὰ Νίκη τῆς 972 ποὺ ἀναπηδάει ἀνάλαφρη καὶ ζωηρὴ πρὸς τὰ δεξιὰ, διατηρεῖ τὸν ἓνα καὶ βασικόν της ἄξονα (αὐτὸν ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὰ δάκτυλα τοῦ δεξιοῦ ἀπλωμένου ποδιοῦ της, διασταυρῶναι τὸ σῶμα της καὶ καταλήγει ψηλά, στὸν ἀνασηκωμένον ἀριστερὸ βραχίονα), ἔτσι ποὺ τὸ σῶμα της νὰ ἀναπτύσσεται σὲ ἓνα ἐπίπεδο. Ἡ κίνησή της δὲν εἶναι διόλου διαφορετικὴ ἀπὸ ὅ,τι στίς παλιότερες τρέχουσες κλασικὲς μορφές, λ.χ. στὴν Ἰριδα τοῦ δυτικοῦ αἰετώματος τοῦ Παρθενῶνος<sup>41</sup> ἢ στὴν πολὺ πιὸ πλούσια Ἰριδα τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος<sup>42</sup>, εἶναι δηλαδὴ περισσότερο μιὰ ἰδεατὴ κίνηση, παρὰ μιὰ ρεαλιστικὴ κίνηση. Ἀντίθετα, στὴ Χμαιροφόνο ὁ ἓνας ἄξονας ἔχει σπάσει σὲ μικρότερους ποὺ ἔχουν διαφορετικὴ ὁ καθένας φορὰ: τὸν ἄξονα τοῦ κεφαλιοῦ

39. Ἡ ἔκφραση “trunkenes Faltenspiel” μέ τὴν ὁποία ἡ Arnold (σ. 77) χαρακτηρίζει τὰ ροῦχα τῶν Νικῶν τοῦ θωρακίου εἶναι περισσότερο ἴσως ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἄλλη ἔκφραση ταιριαστὴ στὴ δεξιὰ Νίκη τῆς πλάκας 972.

40. Ἰδια ἀκριβῶς εἶναι ἡ αἴσθηση τοῦ γυμνοῦ στίς Saltantes Lacenae τοῦ Καλλιμάχου, ὅπως ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τους, ἰδίως αὐτὰ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, γίνεται φανερό. Π’ αὐτὲς ἰδὲ Τιβέριο, ΑΕ 1981, 25-37 (πίν. 4-6), ὁ ὁποῖος χρονολογεῖ τὸ πρωτότυπό τους (ποὺ κατ’ αὐτὸν διακοσμοῦσε ἓνα κυκλικὸ βωμὸ Ἀθηνᾶς ἢ ἓνα κυκλικὸ βάθρο ἀγάλματός της

ἢ τὸ βάθρο τοῦ φοίνικα τῆς λυχνίας τοῦ Ἐρεχθείου) στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 5ου αἰῶνα. Παλιότερη βιβλιογραφία ἰδὲ στὴ σημ. 3. Ἰδιαίτερα σημειώνουμε τὸ σχετικὸ κεφάλαιο στὸν Fuchs, *Vorbilder* 92-6, ὁ ὁποῖος ὑπογράμμισε στὴ σ. 96 ὅτι στίς Kalathiskos-Tänzerinnen ὁ μανιερισμὸς τοῦ ρούχου εἶναι *preziös reduzierter* σὲ σχέση μέ τὸν πλούσιο, καλλιγραφικὸ τῶν Μαινάδων.

41. Brommer, *Giebel* πίν. 111-3.

42. Αὐτόθι πίν. 33 καὶ 38-41. Ἰδὲ ἐπίσης τὴν 977 τοῦ θωρακίου καὶ τὴν ὁμοιά της D3 τῆς ζωφόρου τοῦ Ἰλισοῦ (Picón, *AJA* 1978, 54, εἰκ. 6).

πὺν εἶναι λοξὸς πρὸς τὸ φόντο τοῦ ἀναγλύφου, τὸν ἄξονα τοῦ στήθους πὺν εἶναι, ἀντίθετα, λοξὸς πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς τὸν θεατὴ, τὸν ἄξονα τοῦ γλουτοῦ καὶ τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους, καὶ τὸν ἄξονα τοῦ δεξιοῦ σκέλους πὺν ἔρχεται ἀπὸ τὸ φόντο καὶ καταλήγει μὲ τὸ πόδι ἔξω ἔξω, στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι. Χάρη σ' αὐτοὺς τοὺς διαφορετικοὺς ἄξονες, ἡ Χιμαιροφόνος κατορθώνει νὰ δώσει πειστικὰ τὴν ἐντύπωση τῆς περιστροφικῆς κίνησης, ἔστω καὶ μέσα στὸν ἐλάχιστον, τὸν σχεδὸν ἀπαγορευτικὸ γιὰ ἀνάπτυξη τῆς σωματικῆς κίνησης χώρο τοῦ ἀναγλυφικοῦ ἐξάρματος. Δὲν ὑπάρχει βέβαια ἀμφιβολία ὅτι εἶναι τὸ θέμα τῆς ἑξαλλης γυναικας πὺν βοηθᾷ στὴ διάσπαση τῆς μονοαξονικότητας, εἶναι ὅμως ἐξ ἴσου βέβαιο ὅτι ἐκεῖνο πὺν τὴν ἐπιβάλλει εἶναι μιὰ διαφορετικὴ καλλιτεχνικὴ βούληση<sup>43</sup>. Αὐτὸ μᾶς τὸ δείχνει ἡ σύγκριση μὲ μιὰ κάπως παλιότερη παράσταση τοῦ ἴδιου θέματος, στὴ στάμνο τοῦ ζωγράφου τοῦ Δίνου πὺν βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Νεαπόλεως<sup>44</sup>. Δύο ἔργα τῆς ἐπίπεδης τέχνης, πὺν δὲν ἀπέχουν παρὰ 15 χρόνια μεταξύ τους, παριστάνουν τὸ ἴδιο θέμα, ἀλλὰ πόσο διαφορετικά. Στὴν παλιότερη παράσταση: κλειστὸ σπειροειδὲς κύμα στὴν κίνηση τῶν Μαινάδων, πὺν μοιάζουν πιὸ πολὺ νὰ τρέχουν, παρ' ὅλη τὴν πρὸς τὰ πίσω καὶ ἔξω κίνηση τῆς τυμπανίζουσας. Στὴ νεότερη παράσταση: γενικὴ κίνηση ὅχι πιά κυματιστὴ, ἀλλὰ βίαιη, ἐπιμέρους κινήσεις γωνιώδεις πὺν πραγματοποιοῦνται μὲ τινάγματα πρὸς τὰ μέσα καὶ πρὸς τὰ ἔξω, δημιουργώντας τὴν αἴσθηση πλαστικοῦ βάθους, καὶ τὴν ἴδια στιγμή παρέχοντας τὴν ἐντύπωση κάποιου στοιχειώδους ἔστω χώρου. Ὅτι δὲν εἶναι ἡ διαφορὰ τοῦ ὑλικοῦ, στὴν ὁποία ὀφείλεται αὐτὴ ἡ διαφορετικὴ ἀπόδοση ἀλλὰ μιὰ διαφορετικὴ καλλιτεχνικὴ ἀντίληψη, πὺν ἔχει πιά ἐπικρατήσῃ στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα, ἀποδεικνύεται ἂν στὴ ζωγραφικὴ παράσταση τῶν Μαινάδων τοῦ ζωγράφου τοῦ Δίνου παραβάσουμε μιὰ ὅμοιου πάλι θέματος ζωγραφικὴ παράσταση τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα, ἀκριβέστερα τῶν περὶ τὸ 410 χρόνων, δηλαδὴ τῆς Μαινάδες πὺν κοσμοῦν μιὰ ὑδρία στὴν Καρλοσρούη<sup>45</sup>. Σ' αὐτὴ τὴ ζωγραφικὴ παράσταση οἱ Μαινάδες τινάζουν τὸ σῶμα τους, καὶ οἱ ἄξονές τους ἔχουν σπάσει κατὰ τὸν τρόπο τῶν ἀναγλύφων Μαινάδων τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνος. Ὅχι λοιπὸν τὸ καλλιτεχνικὸ εἶδος, ἀλλὰ τὸ χρονικὸ στυλ εἶναι αὐτὸ πὺν προσδιορίζει τὸν τρόπο τῆς παράστασης. Ἄς ἐπανέλθουμε ὅμως στῆς ἀνάγλυφες Μαινάδες. Ἡ διάσπαση τῆς σωματικῆς τους ἐνότητας εἶναι ὁ λόγος πὺν ὁ καλλιτέχνης, θέλοντας νὰ διαφυλάξῃ ἔστω καὶ μὲ ἑξωτερικὸ τρόπο τὴν ἐνότητά τους πὺν κινδυνεύει, τῆς τυλίγει μέσα σὲ μεγαλειώδεις, καμπυλόγραμμες πτυχές οἱ ὁποῖες διατρέχουν τὰ σώματά τους ἀπὸ πάνω ἔως κάτω. Μ' αὐτὲς ὅμως ὁ καλλιτέχνης τῶν Μαινάδων ἐντείνει σὲ μανιεριστικὸ σχεδὸν βαθμὸ τὴν καινοτομία τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ γιὰ τὴν ὁποία κάναμε λόγο πρωτύτερα, μιλώντας γιὰ τῆς Κόρες

43. Ὁ Süsserott ἀναφέρεται σ' αὐτὴν (σ. 41-2) μιλώντας γιὰ τὸ ἐπιτύμβιο μνημεῖο τοῦ 394/3 π.Χ. στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο (πίν. 2,2). Στὴ σημ. 53 τῆς σ. 42 σημειώνει χαρακτηριστικὰ τὴ διαφορὰ ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ 5ου αἰῶνα. Στὸν 5ον αἰῶνα ἡ κίνηση τοῦ σώματος προέρχεται πάντα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ σῶμα, εἶναι φυσικὴ. Στὸν 4ον αἰῶνα αὐτὸ πὺν καθορίζει

(τὴν κίνηση) εἶναι ὁ «νοῦς». Ἦδη ὁ Δημόκριτος, ἀπόσπ. 105, θεωροῦσε ὡς προϋπόθεση τῆς ὁμορφιάς τοῦ σώματος νὰ τὸ κυβερνᾷ ὁ «νοῦς».

44. Boardman κ.ἄ. 156, εἰκ. 218.

45. Charbonneaux κ.ἄ. εἰκ. 330 καὶ 332 (στῆς σ. 287 καὶ 289).



τοῦ Ἑρεχθείου, τῇ χρήσῃ μακρόσυρτων ὀπτικῶν ἀξόνων μὲ τοὺς ὁποίους ἐπιδιώκεται αἰσθητικὴ ἐντύπωση στὴ θέαση τῆς μορφῆς.

Ἡ διάσπαση τῆς μορφῆς σὲ περισσότερους ἄξονες καὶ ὁ μανιεριστικὸς ὑπερτονισμὸς τῶν αἰσθητικιστικῶν τάσεων τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ στὶς Μαινάδες, τὶς τοποθετεῖ ἀσφαλῶς μετὰ ἀπὸ τὸ θωράκιο, ἀφοῦ, ὅπως εἶδαμε, ἡ δεξιὰ Νίκη τῆς 972 δὲν εἶναι παρὰ ἡ προβαθμίδα τους. Ἄν λοιπόν, ὅπως φαίνεται, οἱ ἀνάγλυφες Μαινάδες κοσμοῦσαν ἓνα χορηγικὸ μνημεῖο ποὺ στήθηκε στὴν Ἀθήνα γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῶν *Βακχῶν* τοῦ Εὐριπίδη τὸ 406/5<sup>46</sup>, εἶναι λογικὸ νὰ θεωρήσουμε τὸ θωράκιο τῆς Νίκης παλιότερο, ἔργο τῆς προτελευταίας δεκαετίας.

Ἐνα ἀπὸ τὰ κύρια ἐπιχειρήματα τῶν ὑποστηρικτῶν τῆς «χαμηλῆς» χρονολογίας τοῦ θωρακίου εἶναι ὅτι βλέπουν στυλιστικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴ ζωφόρο τοῦ Ἑρεχθείου, ποὺ κατὰ τὴν ἐπιγραφικὴ μαρτυρία ἔγινε στὰ πρῶτα χρόνια τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 5ου αἰῶνα<sup>47</sup>.

Ἄν ὅμως ἐξετάσουμε μὲ προσοχὴ τὸ στυλ τῶν δύο συνόλων, καὶ ξεχάσουμε τὴν ὁμοιότητα ποὺ ὀφείλεται σὲ συγγενικὰ καλλιτεχνικὰ ἐργαστήρια, γρήγορα θὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτι ἡ ζωφόρος τοῦ Ἑρεχθείου εἶναι στυλιστικὰ πιὸ προχωρημένη. Πρῶτα πρῶτα ἡ πολὺ πιὸ τονισμένη σωματικότης τῶν μορφῶν τῆς δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι οἱ μορφές εἶναι τρισδιάστατες καὶ ἀπλῶς ἀκουμπισμένες σ' ἓνα φόντο. Προβάλλεται συχνὰ ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ὁ λόγος εἶναι ὁ ἰδιαίτερος τρόπος τῆς διακόσμησης, ἡ «προκατασκευὴ» τῶν μορφῶν καὶ στὴ συνέχεια ἡ προσαρμογὴ τους στὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου, ὅτι δηλαδὴ οἱ μορφές ἔχουν συλληφθεῖ ὡς ἐλεύθερα, ἀνεξάρτητα ἀγαλματίδια, καὶ ὅτι αὐτὸ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴ χρονικὴ θέση τοῦ ἔργου. Ἀναρωτιέται πάντως κανεὶς γιὰτὶ δέκα χρόνια πρὶν, στὴ βάση τῶν λατρευτικῶν ἀγαλμάτων τοῦ Ἡφαιστείου<sup>48</sup>, ὅπου χρησιμοποιήθηκε ἡ ἴδια ἀκριβῶς τεχνικὴ γιὰ τὴν παράσταση τῆς γέννησης τοῦ Ἑριχθόνιου καὶ ἐπελέγη γιὰ φόντο ἡ ἴδια ἀκριβῶς πέτρα ὅπως ἀργότερα στὸ Ἑρέχθειο, ὁ σκοῦρος ἐλευσινιακὸς λίθος ποὺ ἐξαίρει τὶς μορφές, τὸ στυλ, ὅπως μᾶς ἀποκαλύπτεται ἀπὸ τὸ ὠραῖο ἀντίγραφο τῆς κεντρικῆς σύνθεσης, ποὺ βρίσκεται στὸ Βατικανὸ καὶ παριστάνει τὴ Γῆ νὰ παραδίδει τὸν μικρὸ Ἑριχθόνιο στὴν Ἀθηνᾶ<sup>49</sup>, εἶναι τόσο διαφορετικὸ. Ἐκεῖ ὅχι μόνο οἱ μορφές εἶναι δοσμένες σὲ χαμηλότερο ἀνάγλυφο, ἀλλὰ καὶ ἡ σύνθεση εἶναι καθαρὰ κλασικὴ, παρατακτικὴ, τὸ ἴδιο ὅπως καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν ρούχων, ποὺ τονίζει τὴν ὑφὴ καὶ τὸ βάρος τοῦ ὑφάσματος, εἶναι ἐντελῶς κλασικὴ, καὶ μόνο τὸ λυγισμένο γόνατο τῆς Ἀθηνᾶς προκαλεῖ

46. Fuchs, *Vorbilder* 91 (παραπέμπει στὸν Langlotz 7).

47. Stevens, *Erechtheum*.

48. Dinsmoor, *Hephaisteion* 105 κέ. Stevens, *Hesperia* 1950, 149. Hill, *Hesperia*, Suppl. VIII, 190 κέ. Papaspyridi-Karusu, *AM* 1954-55, 80-1, εἰκ. 1-2. Ὁ H. N. Fowler (*Erechtheum*, Cambridge Mass. 1927, 239) νόμιζε ὅτι ἡ τεχνικὴ τῆς προσαρμογῆς τῶν μορφῶν τοῦ Ἑρεχθείου στὸ σκουρόχρωμο ξεχωριστὸ ἔδαφος ὑπα-

γορεύθηκε ἀπὸ λόγους οἰκονομικοῦς. Βλ. ὅμως Boulter, *AntPl* X 20: λόγοι αἰσθητικοί.

49. Papaspyridi-Karusu ὁ.π. πίν. X (Museo Chiaramonti 643) καὶ σ. 84 κέ. Δεύτερο, ἐλλιπὲς κατὰ τὸ ἐπάνω μέρος (καὶ συμπληρωμένο) καὶ κατώτερης ἀξίας ἀντίγραφο στὸ Λοῦβρο (αὐτόθι παρὲνθ. πίν. 34,1 καὶ σ. 84 κέ.).

ένα καλλιτεχνικό παλμό κινήσεων και πτυχών, που είναι άλλωστε χαρακτηριστικός της γενιάς του 420. Τίποτε πάντως δεν υπάρχει στην παράσταση που να έχει ακόμη νεότερο ύψος. Αντίθετα, στη ζωφόρο του Έρεχθείου βλέπει κανείς πάμπολλα, σαφώς νεότερα χαρακτηριστικά. Πρώτα πρώτα στον τρόπο που είναι στημένες οι μορφές. Βλέπει λ.χ. κανείς μορφές τη μιὰ εμπρός από την άλλη, άλλες μετωπικά καθισμένες, άλλες λοξά ὄρθιες, ὅλες ὅμως έτσι δοσμένες ὥστε να τονίζεται ὁ σωματικός τους ὄγκος, να δίνεται ἡ ἐντύπωση ὅτι στέκουν στή μέση ἑνὸς χώρου καὶ ὅτι δὲν ἔχουν καμιά οὐσιαστική σχέση μὲ ἕνα φόντο που σάμπως τυχαῖα βρέθηκε πίσω τους<sup>50</sup>.

Ἐπειτα, ὅπως πολὺ σωστὰ τονίζει ἡ Meyer, ἐνῶ οἱ μορφές τοῦ θωρακίου εἶναι ἐντελῶς χαλαρές καὶ ἐλεύθερα κινημένες, στὸ Ἐρέχθαιο οἱ μορφές εἶναι κλειστές, «blockhaft»<sup>51</sup>. Παραδείγματα ἀπὸ τὸ θωράκιο, οἱ ἀνάλαφρες παραστάσεις τῆς καθιστῆς Ἀθηνᾶς σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς καθιστὲς 1072<sup>52</sup>, 1076<sup>53</sup> καὶ 1237<sup>54</sup> τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου.

Σχετικὸς εἶναι καὶ ὁ τρόπος που ἀποδίδεται τὸ ροῦχο στὴ σχέση του μὲ τὸ σῶμα. Ὅπως ὑπογραμμίζει ἡ Meyer<sup>55</sup>, ἐνῶ στὸ θωράκιο «τὸ ἀνταγωνιστικὸ παιγνίδι τοῦ σώματος μὲ τὸ ροῦχο ἔχει φτάσει σὲ σημεῖο που δὲν ἐπιδέχεται ἄλλη ἐπίταση», στὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθείου εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι τὸ ροῦχο πάει νὰ ἀνεξαρτητοποιηθεῖ ἀπὸ τὸ σῶμα, τὸ σῶμα καλύπτεται ἀπὸ τὸ ροῦχο, ἀκόμα καὶ ἐκεῖ ὅπου αὐτὸ κολλάει πάνω του. Παραδείγματα οἱ μακρόσυρτες, καμπυλόγραμμες πτυχές που διατρέχουν, ὅπως στὶς Μαινάδες, τὰ σώματα τῆς 1074<sup>56</sup>, τῆς 1077<sup>57</sup> καὶ μάλιστα τῆς 1300<sup>58</sup> (πρβ. σὲ ἀντίθεση τὴ Νίκη 994), ἀλλὰ καὶ οἱ ζαρωμένες, οἱ τσαλακωμένες πτυχές, ὅπως στὸ ἀπόπτυγμα τῆς τρέχουσας 2825<sup>59</sup>, στὸ ἱμάτιο τῆς 1288<sup>60</sup>, στὸν ὀκλάζοντα 1073<sup>61</sup>.

Ἐνα ἀκόμα χαρακτηριστικὸ κάποιων μορφῶν τοῦ Ἐρεχθείου που δὲν συναντιέται στὸ θωράκιο<sup>62</sup> εἶναι ἡ δυναμικὴ κίνηση που δὲν δικαιολογεῖται ἀπὸ τὴ στάση τους, λ.χ. ἡ καθιστῆ<sup>63</sup> 1238 μοιάζει νὰ γυρνᾷ ἀπότομα στὸ πλάι, ἀλλὰ καὶ ἡ ὄρθια, μετωπικὴ 1077<sup>64</sup> που προχωρεῖ ἀποφασιστικὰ εμπρός, ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τὶς σαρωτικὲς πτυχές, χωρὶς νὰ ὑπάρχει γι' αὐτὸ πειστικὴ δικαιολογία. Βάρος λοιπὸν καὶ ὀγκηρότης μορφῶν καὶ ρούχων, ἀλλὰ καὶ κινητικότης που σπάει τὴν κλασικὴ ἐνότητα τῆς μορφῆς, «πολυαξονικότης» θὰ λέγαμε, εἶναι χαρακτῆρες που διαστέλλουν τὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθείου ἀπὸ τὸ θωράκιο τῆς Νίκης.

Ὅμοιο ἐξ ἄλλου χαρακτήρα ἔχουν τρία ἀνάγλυφα τῶν ἀμέσως ἐπόμενων χρόνων, ὅπως πολὺ σωστὰ ἐπισημαίνει καὶ πάλι ἡ Meyer. Ἡ ἴδια ἄλλωστε ἡ Vierneisel-Schlörb, ἡ

50. Ἡ Bruns-Özgan 39 τὸ διατυπώνει ὡς ἐξῆς: «τὸ φόντο ἐκτείνεται πίσω ἀπὸ τὶς μορφές σὰν ἕνα σαφὲς ὀπτικὸ σύνολο».

51. Meyer 40-1.

52. Boulter, *AntPl* X 1, πίν. 6.

53. Αὐτόθι πίν. 14.

54. Αὐτόθι πίν. 17.

55. Meyer 40.

56. Boulter ὅ.π. πίν. 26.

57. Αὐτόθι πίν. 3-4.

58. Αὐτόθι εἰκ. 9.

59. Αὐτόθι πίν. 1-2. Βλ. καὶ Brouskari, *Kanon* πίν. 19,1 καὶ σ. 65-6 (πρόσθεσε τὸν δεξιὸ μῆρὸ που ἐντόπισε στὴν ἀποθήκη τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως).

60. Boulter ὅ.π. πίν. 10.

61. Αὐτόθι πίν. 19-20.

62. Αὐτόθι 21.

63. Αὐτόθι πίν. 8a.

64. Αὐτόθι πίν. 3-4.

ὅποια πρὶν μερικὰ χρόνια προσπάθησε, μὲ ἱστορικὰ κυρίως ἐπιχειρήματα, νὰ χρονολογήσει τὸ θωράκιο στὴν τελευταία δεκαετία<sup>65</sup>, ὑπογράμμισε ὅτι ἡ ζωφόρος τοῦ Ἑρεχθείου ἔχει μερικὰ χαρακτηριστικὰ οὐσιωδῶς νεότερα ἀπὸ τὸ θωράκιο, κυρίως τὸν ρυθμὸ τῶν μορφῶν ποὺ εἶναι «ἀπότομος» (ὅ,τι ἐμεῖς λέμε «πολυαξονικὸ») καὶ καταστρέφει τὴν ἐνότητα τῆς ροῆς ποὺ ἔχουν οἱ πιὸ ἰδανικὲς καὶ κλασικὲς Νίκες, καὶ πρόσθετε μάλιστα ὅτι ἀνάμεσα στοὺς δύο τρόπους ἔβλεπε ρήγμα, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη τῆς εἶναι τὸ τέλος τῶν παραστατικῶν τρόπων τῆς Hochklassik. Καλύτερο ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς πρωιμότερης χρονολόγησής τοῦ θωρακίου δὲν μπορούσε νὰ ὑπάρξει, ἀπὸ τὴ γραφίδα διακεκρωμένης ὑπερμάχου τῆς νεότερης χρονολόγησής.

Ἄν τώρα ἡ ζωφόρος τοῦ Ἑρεχθείου εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ πολύτιμα βοηθήματα γιὰ τὴ χρονολόγησή τοῦ θωρακίου πρὶν ἀπὸ τὴ ζωφόρο τοῦ Ἑρεχθείου, χρήσιμες εἶναι καὶ οἱ μορφές τοῦ ὑπ' ἀρ. MA 831 ψηφισματικοῦ ἀναγλύφου στὸ Λοῦβρο τοῦ ἔτους 409/8<sup>66</sup> ποὺ παριστάνει τὴν Ἀθηνᾶ μὲ τὸν «Δῆμο». Διότι παρ' ὅλη τὴν ὁμοιότητα τῆς διαφάνειας τοῦ ρούχου τῆς ἀνδρικής μορφῆς, τῆς σχέσης ρούχου καὶ σώματος μὲ τὴ Νίκη 7098, ἡ πολυαξονικὴ δομὴ τοῦ ψηφίσματος εἶναι ἄγνωστη στὸ θωράκιο<sup>67</sup>. Στὸ ψήφισμα βασικὰ χρησιμοποιεῖται τὸ πολυκλείτειο βαδιστικὸ σχῆμα, ποὺ τὸ ἔχει λ.χ. ἡ ζωφόρος τοῦ Παρθενῶνος (πρβ. τὸν ἔφηβο 47 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου<sup>68</sup>), πολὺ διαφορετικὰ ὅμως. Ὁ ἔφηβος τοῦ Παρθενῶνος εἶναι μὲ τὴ γενικὴ του κίνηση καὶ τὴ φορὰ ποὺ διαγράφουν οἱ πτυχές τοῦ ρούχου του, συνεπαρμένος σὲ μιὰ σπειροειδῆ, ἀνοδικὴ ροή, ἡ ὅποια στὴν οὐσία δὲν διαφέρει ἀπὸ τὴ σπειροειδῆ κίνηση κάποιων μορφῶν τοῦ θωρακίου, λ.χ. τῆς 994. Ἀντίθετα, στὸ ἀνάγλυφο τοῦ 409/8, οἱ μορφές παρ' ὅλο τὸ βαδιστικὸ τους σχῆμα μοιάζουν νὰ «σκοντάφτουν», στόν «Δῆμο» ἐπειδὴ οἱ πτυχές ἔχουν φορὰ ἀντίθετη μὲ τὴν κίνηση τοῦ σώματος καὶ ἡ βακτηρία χωμένη στὴ μασχάλῃ του στηρίζεται στὸ ἔδαφος, καὶ στὴν Ἀθηνᾶ ἐπειδὴ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματός της γέρνει πρὸς τὰ πίσω. Καὶ οἱ δύο λοιπὸν μορφές μὲ τὴν πολλαπλὴ τους ἄρθρωση καὶ τὴν ξύλινή τους κίνηση μοιάζουν ἀσταθεῖς (Süsserott: "Labilität")<sup>69</sup>. Παρ' ὅλο ποὺ τὸ ἔργο εἶναι βιοτεχνικὸ, ἀποτελεῖ χρήσιμο τεκμήριο γιὰ τὴ χρονολόγησή τοῦ θωρακίου.

Στὴ χρονολόγησή τῶν γλυπτῶν τοῦ θωρακίου βοήθεια θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει ἡ σύγκρισή τους μὲ τὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἐπικουρίου Ἀπόλλωνος στὶς Βάσσεις τῆς Φιγάλειας, κυρίως μὲ τὴ ζωφόρο του. Διότι, ὅπως εἶναι γνωστὸ, στὴ Φιγάλεια ἔχει γίνῃ χρήση μορφῶν καὶ προπάντων μοτίβων ποὺ ἔχουν τὴν καταγωγή τους στὸ θωράκιο, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα γλυπτικὰ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα. Ὁ Πausanias

65. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 65 στὴ σημ. 13.

66. Βιβλιογραφία στὴν Meyer 270 (A16 τοῦ καταλόγου τῆς). Καλὴ ἀπεικόνισή λ.χ. στόν Schuchhardt, *Epochen* εἰκ. 68. Βλ. καὶ LIMC II, 1, λ. Athena, ἀρ. 608 (μὲ "Magistrat" ἢ "Heros").

67. Ἡ Boulter βλέπει στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Λοῦβρου ἀπὸ τὴν ἄπληξη τοῦ θωρακίου, ὅχι ὅμως τῆς ζωφόρου τοῦ

Ἑρεχθείου (σ. 23).

68. Brommer, *Fries* πίν. 183.

69. Süsserott 29-30. Βλ. ἐπίσης τὸ ἀποσπασματικὸ ἀνάγλυφο μὲ τὸν ἥρωα Κέραμο στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (αὐτόθι πίν. 13, 2 καὶ σ. 96) καὶ τὰ ἀνάγλυφα τῆς τετραγωνικῆς βάσης στὸ Βερολίνο (Süsserott πίν. 13 καὶ σ. 97 καὶ Schuchhardt, *Epochen* εἰκ. 66, 67 στὶς σ. 82, 83).

μᾶς δίνει τὶς πολύτιμες πληροφορίες ὅτι ἀρχιτέκτων τοῦ ναοῦ ἦταν ὁ Ἰκτίνος (ὁ ἀρχιτέκτων τοῦ Παρθενῶνος) καὶ ὅτι τὸ προσωνύμιό του ἔλαβε ὁ θεὸς ἐπειδὴ εἶχε ἔρθει «ἐπικουρος» στοὺς κατοίκους τῆς Φιγάλειας κατὰ τὴν ἐπιδημικὴ ἀρρώστια πού εἶχε ἀποδεκατίσει τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου τὴν Ἀθήνα<sup>70</sup>. Ἔτσι καθορίζεται μὲ βεβαιότητα ἕνας *terminus post* γιὰ τὴν οἰκοδόμησι τοῦ ναοῦ. Πᾶ τὴν ἀκριβέστερη ὅμως χρονολογία τῆς ὁμοφωνία δὲν ὑπάρχει, τὸ ἴδιο ὅπως καὶ γιὰ τὸν γλυπτὸ διάκοσμο τοῦ ναοῦ ἔχουν προταθεῖ χρονολογίες οἱ ὁποῖες ἐκτείνονται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς εἰρήνης τοῦ Νικία ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου αἰῶνα<sup>71</sup>. Σήμερα μᾶλλον οἱ χαμηλὲς χρονολογίες ἐπικρατοῦν. Διότι οἱ πτυχὲς πού στριφογυρίζουν σὲ ἔντονες σπείρες ἢ κυματίζουν γύρω ἀπὸ τὰ σώματα ἢ ἀνεμίζουν παφλάζοντας στὸ ἀνάγλυφο φόντο, πάνω καὶ πίσω ἀπὸ τὶς μορφές, κάπου κάπου καὶ σὲ ἀντίθετες ἀκόμα κατευθύνσεις, παρὰ τοὺς φυσικοὺς νόμους, εἶναι ἕνα λεξιλόγιο πού μὲ κανένα τρόπο δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι σύγχρονο μὲ τὸ θωράκιο, ὅπου καὶ οἱ πιὸ φλύαροι ἀκόμα, οἱ πιὸ θορυβώδεις σχηματισμοὶ ρούχων ἀναβλύζουν μὲ φυσικότητα, αὐθόρμητα, ἀποπνέοντας πηγαία δροσιά. Ἐδῶ οἱ σχηματισμοί, ἂν καὶ ὄχι στεροῦμενοι ἀπὸ ἰδιότυπη χάρις, εἶναι στὸν ἀκρότατο βαθμὸ ἐπιτηδευμένοι, σχεδὸν διακοσμητικὰ σχήματα. Ἐνα τέτοιο στάδιο ἐξέλιξης εἶναι ἀσφαλῶς νεότερο. Τὸ πόσο, μᾶς τὸ δείχνουν οἱ μακρόσυρτες, κυματοειδεῖς πτυχὲς πού παρατηροῦνται σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς μορφές τῆς ζωφόρου<sup>72</sup>, λ.χ. στὴ Λαπιθίδα τῆς πλάκας 531 (εἰκ. 3α) ἢ στὴν Ἀμαζόνα τῆς πλάκας 540 (εἰκ. 3β) ἢ στὶς Νύμφες πού διακοσμοῦν μιὰ ἀπὸ τὶς μετόπες τοῦ ναοῦ<sup>73</sup>, καὶ οἱ ὁποῖες ἐνῶ ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὸ θωράκιο συναντιοῦνται στὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρέχθειο καὶ προπάντων στὶς Μαινάδες τοῦ Καλλιμάχου, πού δὲν ἀποκλείεται νὰ στάθηκαν πηγὴ τῆς ἔμπνευσης τοῦ καλλιτεχνικοῦ αὐτοῦ τρόπου στὴ Φιγάλεια.

Ἀλλὰ καὶ ἡ πληθωρική καὶ συχνὰ πολυτεμαχισμένη σωματικὴ διάπλαση τῶν μορφῶν τῆς Φιγάλειας<sup>74</sup>, ἡ ὅχι σπάνια τρισδιάστατη ἀπόδοσή τους εἶναι καλλιτεχνικὰ φαινόμενα πού ἀπὸ ἐξελικτικὴ ἄποψη εἶναι πολὺ πιὸ προχωρημένα ἀπὸ ὅ,τι στὸ θωράκιο ἢ ἀκόμα καὶ στὸ Ἐρέχθειο. Τὸ ἴδιο εἶναι καὶ ἡ βιαιότης τῶν κινήσεων πού ἐνισχύεται ἀπὸ τὴ διάσπαση τῶν μορφῶν σὲ ἐπιμέρους ἄξονες (*Dezentralisierung* τὴν ὀνομάζει ἡ Ch. Hofkes-

70. Πανσ. 8, 41, 8.

71. Dinsmoor, *Architecture* 154 (λίγο νεότερος ἀπὸ τὴν κατασκευὴ τοῦ ναοῦ, πού συνέδεε – στηριζόμενος στὸν Πausanias – μὲ τὸν λομὸ τοῦ 430/429). Kenner 10 καὶ 33: 421-418. Liepmann: 400-395 (κριτικὴ ἀπὸ τὴν Vienneis-Schlörb στὸ *Festschrift Kleiner* 78, σμ. 57). Schefold, *Die Griechen* 186-7: περὶ τὸ 410 π.Χ. Hofkes-Brukker, *Bassai-Fries* 131: 420-415. Cooper 147 κέ.: τελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰ. Τριάντη 133: μετὰ τὸ 410. Harrison, *Πρακτικά* 104: συμφωνεῖ μὲ τὴν Liepmann. Στὴν α' δεκαετία τοῦ 4ου αἰ. χρονολογεῖ καὶ ἡ Bruns-Özgan 37 κέ. Madigan-Cooper II 95-8: τελευταία δεκαετία 5ου αἰ.

72. Πολὺ σωστὰ παρατηροῦσε ἡ Hofkes-Brukker,

*Bassai-Fries* 131, ὅτι οἱ μακρόσυρτες πτυχὲς στὴ ζωφόρο τῆς Φιγάλειας προδίδουν ἔλλειψη πραγματικοῦ αἰσθήματος γιὰ τὴν ὑφὴ τοῦ ρούχου, πού εἶναι ἰδιότης ἀρνητικὴ σὲ σχέση μὲ τὴν ἔννοια τῆς κλασικότητας. Ἐμφανίζονται καὶ στὸ Ἐρέχθειο (ἀρ. 1300 Boulter, *AntPl* X 16 κέ., ἀρ. 7, εἰκ. 9). Ἡ Ραυτοπούλου τὴν παρομοιάζει (*BCH* 1991, 264, εἰκ. 4) μὲ τὴν 994 τοῦ θωρακίου (αὐτόθι εἰκ. 5). Στὴν 994 ὅμως ὑπάρχει μὲν ἡ τάση γιὰ μακρόσυρτους ἄξονες, ἡ παρουσία τους ὅμως δὲν εἶναι τόσο ἐκδηλῆ.

73. Hofkes-Brukker, *BABesch* 1963, 54, εἰκ. 2 καὶ 3.

74. Βλ. γιὰ παράδειγμα τὸν Κένταυρο τῆς πλάκας 521, Kenner πίν. 2. Hofkes-Brukker, *Bassai-Fries* 63 καὶ *BABesch* 1963, 75, εἰκ. 21.





Εἰκ. 3. Μετόπες τοῦ ναοῦ τῆς Φιγάλειας: α. ἀρ. 531· β. ἀρ. 540.

Brukker)<sup>75</sup>. Εἶναι μὰ γενικότερη συνήθεια τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰώνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου, πὺ δὲν περιορίζεται στὸν ἰταλιωτικὸ χῶρο καὶ στὸν κύκλο τῶν ἔργων τοῦ Παιῶνιου, ὅπως νομίζει ἡ Hofkes-Brukker, ἀλλὰ ἀπουσιάζει πάντως, πολὺ χαρακτηριστικά,

75. Hofkes-Brukker, *BaBesch* 1961, 28 κέ.

ἀπὸ τὸ θωράκιο, οἱ μορφές τοῦ ὁποῖου διατηροῦν τὴν ἀδιάσπαστη κλασικὴ συνοχή τους, καὶ οἱ κινήσεις ἔχουν ἀκόμα τὴν ἐνιαία ροή, αὐτὴν ποὺ χαρίζει στὰ ἔργα τῆς μεγάλης κλασικῆς τέχνης μὴν ἀπαράμιλλη, θεϊκὴ πνοή. Ἐπομένως τὰ γλυπτὰ τῆς Φιγάλειας εἶναι, πιστεύω, χρονικὰ πολὺ νεότερα ἀπὸ τὸ θωράκιο, νεότερα καὶ ἀπὸ τὸ Ἐρέχθειο ἢ τὶς Μαινάδες τοῦ Καλλιμάχου<sup>76</sup>.

Σκόπιμος εἶναι ἀκόμη ὁ συσχετισμὸς τῆς γλυπτῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου μὲ τὰ σωζόμενα γλυπτὰ τοῦ Ἡραίου τοῦ Ἀργεῖος. Ἀπὸ τὸν Θουκυδίδη εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ παλιότερο Ἡραῖο εἶχε καεῖ τὸ 423 π.Χ.<sup>77</sup>, πότε ὅμως ξανακτίστηκε εἶναι ἓνα θέμα ποὺ συζητιέται<sup>78</sup>, ὅπως καὶ ἂν τὸ λατρευτικὸ ἄγαλμα ἦταν ἔργο τοῦ μεγάλου Πολυκλείτου ἢ τοῦ ὁμώνυμου ἀνεψιοῦ του, γιοῦ τοῦ ἀδελφοῦ του Πατροκλῆ. Ἡ μελέτη πάντως τοῦ Α. Linfert γιὰ τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου Πολυκλείτου καταλήγει στὴν ἄποψη ὅτι τὸ ἄγαλμα ἦταν ἔργο ὅχι τοῦ ἴδιου ἀλλὰ τοῦ ἀνεψιοῦ του – καὶ τὴν ἄποψη αὕτη συμμεριζόμαστε καὶ ἐμεῖς<sup>79</sup>. Στὴν ἴδια μελέτῃ διατυπώνεται ἐπίσης ἡ ἄποψη ὅτι ὁ γλυπτὸς διάκοσμος ἔγινε στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅχι πιὸ πρὶν, στὴν προτελευταία δεκαετία, ὅπως ὑποστηριζόταν παλιότερα προπάντων. Σ' αὐτὴν τὴ «χαμηλὴ» χρονολογία πι-

76. Ὅσο εὐκόλα δείχνει ἡ Λαπιθίδα τῆς πλάκας 530 τῆς Φιγάλειας τὴ χρονικὴ τῆς θέσῃ μετὰ τὸ θωράκιο, τὸ ἴδιο εὐκόλα φαίνεται ὅτι εἶναι προγενέστερη ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τῆς Θόλου τῆς Ἐπιδαύρου, ἂν τὴ συγκρίνει κανεὶς μὲ τὴν ὁμοία φεύγουσα γυναικεία μορφή μᾶς ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς μετόπες τῆς Θόλου (ιδὲ λ.χ. Charbonneaux κ.ἀ., εἰκ. 238). Στὴν τελευταία ὁ χώρος τῆς κοιλιᾶς, κυρίως ἡ μέση, «τσακίζουν» ἀκόμα πιὸ ἔντονα, οἱ πτυχές τοῦ ρούχου ξεφεύγουν ἀπὸ τομα πρὸς τὰ ἀριστερά, καὶ ἡ ὅλη κίνησή της εἶναι ἀκόμα πιὸ ἀνοικτή, ἐνῶ τὸ σῶμα παίρνει, κοντραποστικά μὲ τὴν κίνηση, μιὰ κάθετη σχεδὸν θέσῃ (τὸ ἴδιο καὶ οἱ πτυχές στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος). Ἡ γραμμικότης τῆς πτυχῆς (ὅπως καὶ σὲ ἄλλες μορφές τῆς Θόλου) ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση τῆς γραμμικῆς, κλασικίζουσας «κάθαρσης», ποὺ ἐμφανίζεται στὸ θωράκιο στὶς μορφές ποὺ ἀποδίδονται στοὺς καλλιτέχνες «C» καὶ «F». Ἡ τρέχουσα 3516 τοῦ Λούβρου, ποὺ παλιότερα ὑποστήριζαν ὅτι ἦταν ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τῆς Φιγάλειας, ἀλλὰ τώρα τελευταῖα ὁ Δεληβορριάς (*Marble* 11 κέ.) ὑποστηρίζει ὅτι ἦταν ἀετωματικὴ μορφή ἄλλου ναοῦ τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ 5ου αἰ., βοηθᾷ μὲ τὴ σύγκρισή του νὰ προβάλει ἀνάγλυφα ἢ διαφορὰ τῆς ἐξελικτικῆς βαθμίδας τῶν γλυπτῶν τοῦ θωρακίου. Στὴν τρέχουσα τοῦ Λούβρου τὸ σῶμα ἔχει ἐντελῶς ἀποχωριστεῖ ἀπὸ τὸ

ροῦχο προβάλλοντας κυριαρχικὰ τὴν αἰσθησιακότητά του, ἐνῶ τὸ ροῦχο παίζει ἀπλῶς τὸν ρόλο τοῦ ὑπηρετή του. Σὲ καμιά μορφή τοῦ θωρακίου δὲν θὰ συναντήσουμε τέτοιο βαθμὸ ἀποθέωσης τοῦ γυναικείου σώματος. Ὅσον ἀφορᾷ τὰ ἄλλα ἔργα ποὺ ὁ Δεληβορριάς ἀποδίδει – ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ὀρθότητα ἢ μὴ τῆς ἀπόδοσής του – στὸ ἴδιο ἀέτωμα ἢ γενικά σὲ κάποιο ἀέτωμα, συγκεκριμένα τὴν Ἀφροδίτη Este καὶ τὸν «κιθαρωδὸ Ἀπόλλωνα» τῆς Κοπεγχάγης, καὶ τὸ ἀκρωτήριο -πεπλοφόρο τοῦ Λούβρου MA 72 τοῦ ἴδιου κατὰ Δεληβορριά ναοῦ, καὶ αὐτὰ μόνον στὰ ἐντελῶς τελευταῖα χρόνια τοῦ αἰῶνα εἶναι δυνατόν νὰ ἀνήκουν, ὅχι πιὸ πρὶν.

77. Θουκ. 4, 133. Overbeck ἀρ. 933.

78. Χρονολόγησις τοῦ νεότερου Ἡραίου Dinsmoor, *Architecture* 183: περὶ τὸ 416. Gruben 107: μετὰ 420 καὶ 400. Shoe 69 καὶ πίν. XXX, 10, σ. 110 καὶ πίν. LIV, 11, σ. 159 καὶ πίν. LXXIII, 24: περὶ τὸ 410. Amandry, *Charites* 79 κέ., ἰδίως 81-2: ἀποπερατώθηκε καὶ διακοσμήθηκε μετὰ τὸ 405. Arnold 51 σημ. 230: τὸ κτίριο ἦταν ἔτοιμο περὶ τὸ 415. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 68-9: στὰ πρῶτα χρόνια τῆς προτελευταίας δεκαετίας, ἔργο τοῦ μεγάλου Πολυκλείτου. Raftopoulou, *BCH Suppl.* VI, 115 κέ. καὶ βιβλιογραφία ἀπὸ τὸν Linfert, *Polyklet* 293, σημ. 38.

79. Linfert, *Polyklet* 254-260.



Εἰκ. 4. Κορμός τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου ἀρ. 1578+4035.

στεύουμε κι ἐμεῖς, ἐπειδὴ οἱ πτυχές ἔχουν δυναμισμό καὶ ἐπειδὴ ἀκόμη οἱ μορφές ἔχουν πολὺ πιὸ ἔντονη, συγκριτικά μὲ τὶς μορφές τοῦ θωρακίου, ρεαλιστικὴ σωματικότητα. Ἀ.χ. στὸν κορμὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου 1578+4035<sup>80</sup> (εἰκ. 4) τὰ ροῦχα μοιάζουν νὰ «παίζουν» καθὼς σαρώνουν κυριολεκτικὰ ἐγκάρσια τὸν «διάφανο» κορμὸ καὶ τριγυρίζουν μὲ κίνηση στροβίλου τὸν ἀριστερὸ μαστὸ ἢ «χορεύουν» στὴν περιφέρειά του σχηματίζοντας μικρότερα πτυχίδια. Ἀλλὰ καὶ τὸ σῶμα τονίζεται πολὺ πιὸ δυνατὰ ἀπὸ ὅ,τι ὅπου-δήποτε στὸ θωράκιο, τὸ ἴδιο κραυγαλέα ὅπως στὴ ζωφόρο τῆς Φιγάλειας. Σὲ καμιά ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ θωρακίου, οὔτε κὰν στὴ «σανδαλιζομένη» ποὺ εἶναι ἡ πιὸ αἰσθησιακὴ ἀπὸ ὅλες, δὲν ἔχουμε τὴ δυνατὴ αἴσθηση σάρκας ποὺ ἀναδίνει ἀμέσως τὸ ἀντίκρισμα

80. Waldstein I (1902) πίν. 34. Eichler, *ÖJh* 1919, 24, εἰκ. 13. Paftopoulou ὅ.π. 130 (ποὺ βλέπει ἀπόμα-

κρι σχέση μὲ τὴ Νίκη 977). Τελευταῖα Linfert ὅ.π. 258-9, εἰκ. 120.

τοῦ σώματος τῆς μορφῆς 1578+4035 τοῦ Ἀργούς. Ἀκόμα καὶ στή «σανδαλιζομένη» τὸ σῶμα κρατᾷ τὴ δροσιὰ τοῦ πρωτοανακαλυπτόμενου γυμνοῦ. Νὰ ὀφείλεται αὐτὸ στὴ διαφορὰ τοῦ ἐργαστηρίου; Μήπως μ' ἄλλα λόγια οἱ Ἀττικοὶ καλλιτέχνες ἦσαν πιὸ συγκρατημένοι στὴν παράσταση τοῦ γυναικείου σώματος; Εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ Ἀθηναῖοι καλλιτέχνες ἔχουν βαθὺ τὸ αἶσθημα τοῦ μέτρου, καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ ἴδιου τοῦ σώματος, ὅπως καὶ στὴ σχέση γυμνοῦ καὶ ρούχου, ἀλλὰ τὸ «γλίστρημα» τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν ἀπόδοση τῆς ὁμορφιᾶς τοῦ γυναικείου σώματος στὸν τονισμό του μὲ σκοπὸ τὴν ἔξαρση τῆς αἰσθησιακῆς του ἑλξης, δὲν εἶναι ξένο στὴν ἀττική τέχνη. Ἀπὸ τίς πολλὰς γυναικεῖες μορφές ἐπιτυμβίων ἀττικῶν ἀναγλύφων τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ., διαλέγουμε ὡς παράδειγμα τὴν καθιστὴ τοῦ ἀναγλύφου 1822 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου<sup>81</sup>, στὴν ὁποία ἡ Schlörb βλέπει ὁμοιότητα μὲ τὴν 1014 τοῦ θωρακίου<sup>82</sup>. Κι ὅμως δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἀντιληφθεῖ κανεὶς πόσο διαφορετικὴ εἶναι, παρ' ὅλες τίς μικροομοιότητες, ἡ σωματικότης τους: ἡ καθιστὴ τοῦ ἐπιτυμβίου εἶναι πληθωρική, ἡ σάρκα τῆς εἶναι, ἀντίθετα ἀπὸ τὴ σάρκα τῆς 1014, μαλακιὰ καὶ πλαδαρή, καὶ ὁ τρόπος ποὺ κάθετα ἡ γυναίκα εἶναι βαρὺς, μητροπρεπής, ἀπόλυτα συντονισμένος μὲ τὴν πλούσια σωματικὴ διάπλασή της. Ἐπειτα οἱ ἀραιὲς πτυχές τοῦ χιτῶνα τῆς δὲν ἀνταγωνίζονται πιά τὸ σῶμα, ἀλλὰ περιορίζονται στὸν ρόλο τῆς ἐξυπηρέτησής του.

Καὶ στὰ περίοπτα ἀττικά ἔργα τῆς ἴδιας περιόδου βλέπει κανεὶς τοὺς ἴδιους χαρακτηριστεῖς. Θὰ περιορισθοῦμε σ' ἓνα ἀδημοσίευτο ἀκόμη γυναικεῖο κορμὸ ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως<sup>83</sup> (εἰκ. 5). Τὸ ἀριστερὸ στήθος εἶναι γυμνὸ καὶ τὸ ἀπόπτυγμα περνᾷ ἀποκάτω γιὰ νὰ ἀναδιπλωθεῖ στὴ συνέχεια πάνω στὸ σκεπασμένο δεξιὸ στήθος, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ τονίσει καλύτερα καὶ τὰ δύο. Ὁ σχηματισμὸς εἶναι ὁ ἴδιος σχεδὸν ὅπως σὲ μιὰ πλάκα τοῦ Uffizi ποὺ εἶναι νεοαττικὴ ἀπόδοση μιᾶς χαμένης πλάκας τοῦ θωρακίου<sup>84</sup> (βλ. σ. 231 κέ.), ὁ τρόπος ὅμως τῆς ἀπόδοσής τους εἶναι πολὺ διαφορετικὸς ἀπὸ ὅ,τι ἔκεῖ. Στὴν πλάκα τοῦ Uffizi τὸ μοτίβο διατηρεῖ, παρ' ὅλη τὴ στεγνότητα τοῦ ἀντιγράφου, τὴν ἐλαφράδα ποὺ ἀσφαλῶς εἶχε τὸ πρότυπό της, ἐνῶ στὸν κορμὸ τῆς Ἀκρόπολης ἡ διάπλαση εἶναι πληθωρική καὶ ὁ γυμνὸς μαστὸς ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τίς πτυχές ποὺ ρέουν κάτω καὶ γύρω ἀπ' αὐτόν. Βλέπουμε δηλαδὴ ὅτι τὸ πάθος γιὰ τὴ γυναικεῖα σάρκα δὲν περιορίζεται στὴν ἀργεῖτικὴ τέχνη ἀλλὰ συναντιέται καὶ στὴν ἀττική<sup>85</sup>, στὴν ὁποία μάλιστα πρωτοεμφανίστηκε, μὲ τὴ γύμνωση τοῦ ἑνὸς μαστοῦ στὴν Ἀφροδίτη Fréjus. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὅπως ἡ ζωφόρος τῆς Φιγάλειας ἔτσι καὶ τὰ

81. Kjellberg πίν. XVII, εἰκ. 55. Diepolder πίν. 21. Ὁ Frel συμπλήρωσε τὸ ἐπάνω μέρος ποὺ ἔλειπε μὲ ἓνα κομμάτι ποὺ βρέθηκε τὸ 1965, ἰδὲ ΑΔ 1968, πίν. 2 καὶ σ. 8. Ἰδὲ καὶ Schmaltz πίν. 8,2 καὶ Τσιριβάκο, ΑΔ 1974, Α, 92 κέ., πίν. 52, 53α-β. Ἡ Μ. Πωλογιώργη (Boreas 1990, 16) χρονολογεῖ ἓνα ἀνάγλυφο τοῦ Ὠρωποῦ στὴν ἐποχὴ τοῦ θωρακίου, ὑπολαμβάνοντας ὡς χρόνους τοῦ θωρακίου τὸ τέλος τοῦ 5ου αἰ. Πάντως τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ὠρωποῦ εἶναι νεότερο ἀπὸ τὰ τέλη

τοῦ 5ου αἰώνα.

82. Vienneis-Schlörb ὁ.π. 72, σημ. 27. Μὲ τὴν καθιστὴ συγκρίνει καὶ τὴν 991 τοῦ θωρακίου.

83. Ἀρ. εὐρ. 2859.

84. Carpenter, *Parapet* εἰκ. 12 στή σ. 68 (ἀπεικόνιση ἀντίστροφη ἀπὸ τὸ πραγματικό). Fuchs, *Vorbilder* πίν. 2b.

85. Ἐννοεῖται ὅτι ἀκόμη πιὸ ἐντονο εἶναι τὸ πάθος γιὰ τὸ σῶμα (καὶ ὄχι μόνον τὸ γυναικεῖο) στὴν





Εἰκ. 5. Κορμός τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως ἀρ. εὐρ. 2859.

γλυπτὰ τοῦ νεότερου Ἡραίου τοῦ Ἀργεῦς εἶναι ἐξελικτικά ὑστερότερα ἀπὸ τὸ θωράκιο τῆς Νίκης καὶ ὅτι σὲ ὁποιαδήποτε χρονικὴ θέση καὶ ἂν τὰ τοποθετήσουμε, ἀκόμα καὶ στὸ τέλος τοῦ 5ου αἰώνα, ἡ χρονολόγησις τοῦ θωρακίου στὴν προτελευταία δεκαετία ἐπιβάλλεται, κατὰ τὴ γνώμη μας, γιὰ νὰ δικαιολογηθεῖ μιὰ τόσο ἔντονη μεταβολὴ σωματικοῦ ιδεώδους καὶ ἀνάπτυξις δυναμικῆς πτυχολογίας.

Ὑστερα ἀπὸ τὶς παραπάνω συγκρίσεις καὶ σκέψεις μὲ τὶς ὁποῖες καταλήξαμε στὴ χρονολόγησις τοῦ θωρακίου στὴν προτελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰώνα καὶ ὄχι στὴν τελευταία, πρέπει νὰ ἐξετάσουμε καὶ τὴν ἐπαναστατικὴ ἄποψη τῆς Harrison, ὅτι ἓνα τμήμα τοῦ θωρακίου, καὶ συγκεκριμένα αὐτὸ πού ὁ Carpenter ἀπέδιδε στὸν καλλιτέχνη «F» καὶ κατεῖχε κατ' αὐτὸν τὸ ἀνατολικότερο τμήμα τῆς νότιας πλευρᾶς<sup>86</sup>, εἶναι ὑστερότερο ἀπὸ τὸ ἄλλο ἔργο τοῦ θωρακίου καὶ ἀνήκει χρονικὰ στὸ β' μισὸ τῆς δεκαετίας 400-390.

Τὴν ἄποψή της στηρίζει ἡ Harrison σὲ ὁμοιότητες πού βλέπει ἀνάμεσα στὴν ὄρθια

ἰωνικὴ τέχνη, ὅπως τὸ δείχνουν κάποιες ἀπὸ τὶς Νηρηίδες, π.χ. ἡ 909, καὶ ἀνδρικές μορφές ἀπὸ τὴ ζωφόρο τοῦ μνημείου τῶν Νηρηίδων, ἀλλὰ καὶ ὁ νεκρὸς μιᾶς θασιακῆς στήλης στὸ Μουσεῖο τῆς Κομοτηνῆς (Bakalakis, *AM* 1962, Beil. 55 καὶ σ. 197 κέ.).

ἀρχές τοῦ 4ου αἰ. Ridgway, *Fifth Century Styles* 200: ἀκόμη 5ου αἰ.).

86. Carpenter, *Parapet* 67 καὶ 78 (θέσεις 43-50). Harrison, *Πρακτικά* 103-5.

Νίκη της πλάκας 7098 του θωρακίου, την άριστερή, αυτήν που είχε βρει ο Welter<sup>87</sup>, και την τρέχουσα Νίκη της αρχαίας Άγορᾶς<sup>88</sup>, ή όποία ένῶ συνήθως χρονολογείται στην τελευταία δεκαετία του 5ου αιώνα θεωρείται από την Harrison ως σύγχρονη του Δεξίλεω, δηλαδή και αυτή έργο της πρώτης δεκαετίας του 4ου αιώνα. Άς δοϋμε όμως ένα προς ένα τα σημεία της επιχειρηματολογίας της.

Η ὀρθία Νίκη της πλάκας 7098 του θωρακίου, έλεγε ή Harrison, μοιάζει με τη Νίκη της Άγορᾶς S 312 (είκ. 6) έπειδή, ὅπως εκείνη, φοράει και δεύτερη έξωτερική ζώνη κάτω από το στήθος, και έπειδή επίσης ένα μέρος της παρυφής του πέπλου της είναι έντελῶς ίδιο, ρηχά δουλεμένο, ὅπως στη Νίκη της Άγορᾶς (διαφέρει μόνο στο ότι απλώνεται στο φόντο της πλάκας). Σημειώνει επίσης ότι το απόπτυγμα της άλλης Νίκης της ίδιας πλάκας, αυτής που προσπαθει να δαμάσει τον ταυρίσκο, απλώνεται με τον ίδιον ακριβῶς τρόπο στο φόντο. Οί παρατηρήσεις είναι σωστές, αλλά έχουν δευτερεύουσα σημασία για τον χρονικό προσδιορισμό, έπειδή ο γενικός καλλιτεχνικός χαρακτήρας τῶν συγκρινομένων μορφῶν είναι διαφορετικός. Δεν βλέπω λ.χ. τί το κοινό μπορούν να έχουν ή λιτή και σφιχτή έφηβική σωματική διάπλαση τῶν Νικῶν του «F» με την ὀγκώδη και έντονα θηλυκή διάπλαση της Νίκης της Άγορᾶς ή τα άπεριττα, λιτά ρούχα τῶν Νικῶν του «F» με το πληθωρικό ρούχο της Νίκης της Άγορᾶς, τις παχιές μάξες του ύφασματος που συστρέφονται ή πλαταγίζουν βαριά και τις παχύρρευστες πτυχές που γλείφουν τους σωματικούς ὄγκους της. Δεν βλέπω επίσης τί το κοινό έχουν ή σχέση ρούχου και σώματος. Στις Νίκες του «F» το ρούχο βρίσκεται σε ανταγωνιστική σχέση με το σώμα – ίδια ὅπως στο ρούχο τῶν Νικῶν τῶν άλλων τμημάτων του θωρακίου, άνεξάρτητα από τον ιδιαίτερο τρόπο της απόδοσής του – ένῶ στη Νίκη της Άγορᾶς το ρούχο έχει σε μεγάλο βαθμό άνεξαρτητοποιηθεί από το σώμα και συσσωρεύεται κατά τόπους σ' αυτό<sup>89</sup>. Δεν βλέπω τέλος να έχει σχέση οϋτε και ο τρόπος της κίνησής τους: οί Νίκες του «F»

87. Welter, AA 1939, στ. 21-2, είκ. 10-11.

88. Thompson - Wycherley, *Agora* πίν. 52, σ. 99 και σημ. 91 (βιβλιογρ.).

89. Στην ίδια περίπου εξέλικτική βαθμίδα με τη Νίκη της Άγορᾶς άνήκει και ή «Αϋρα» του Έθνικού Μουσείου αρ. 3043 (Καρούζου, *Γλυπτά* 62), που κατά τον Linfert, AA 1968, είκ. 1-5, σ. 427 κέ., ήταν ένα από τα άκρωτήρια του ναού της Νίκης (ὄχι σωστά - το άρθρο της Boulter, *Hesperia* 1969, 133-140, πίν. 35, 37, έδειξε ότι τα άκρωτήρια ήταν χάλκινα και έπιχρυσωμένα). Άν και λιγότερο ὀγκώδης, δείχνει στον ίδιο βαθμό με τη Νίκη της Άγορᾶς, την έναρξη της άνεξαρτητοποίησης του ρούχου από το σώμα και στον ίδιο βαθμό τον «τεμαχισμό» της κίνησής του σώματος σε μικρότερα τμήματα με παράλληλη προσπάθεια διάνοιξης της μορφής στον χώρο. Η πλα-

στική της όμως γλώσσα τη φέρνει πιο κοντά στο θωράκιο, άν και χρονικά μάλλον στα γλυπτά του Έρεχθείου άντιστοιχεί παρὰ στα γλυπτά του θωρακίου. Τη διαφορά με τις άντίστοιχες μορφές του θωρακίου, λ.χ. με την 972, δείχνει το πολύ μεγαλύτερο βάρος τῶν πτυχῶν που πέφτουν, παρ' ὅλη την πλαστική ὁμοιότητα που παρουσιάζουν με τις άντίστοιχες διαμορφώσεις του θωρακίου (βλ. ιδίως τη μάξα που πέφτει άνάμεσα στα σκέλη), αλλά και ή άγνωστη άκόμα στο θωράκιο «σπαστή» κίνηση, για την όποία κάναμε λόγο. Ο Linfert δίνει την πληροφορία ότι το γλυπτό βρισκόταν άλλοτε στον πύργο της Νίκης προτοϋ μεταφερθεί στο «κεντρικόν θέατρον» και από αυτό στο Έθνικό Μουσείο. Η πληροφορία δεν σημαίνει ότι το γλυπτό άνήκε ὅπωςδήποτε στον ναό της Νίκης διότι στον χώρο του ναού



Εἰκ. 6. Ἡ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς ἀρ. S 312.

ἔχουν, ὅπως ὅλες οἱ ἀδελφές τους τοῦ θωρακίου – καὶ οἱ ζωηρὰ ἀκόμα κινημένες τῆς πλάκας 972 – ἀέρινη ἐλαφρότητα, ἐνῶ ἡ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς πὺν τρέχει μὲ ὅλες τῆς τῖς δυνάμεις στὸν ἀέρα, εἶναι πληθωρική, βαριά, οἱ κινήσεις γωνιώδεις, σπαστές<sup>90</sup>, πὺν

ἀπετίθεντο διάφορα ἀρχαῖα. Ὁ Δεληβορριάς, *Giebel-skulpturen* 192, διετύπωσε τὴν ὑπόνοια ὅτι εἶναι ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο ἀκρωτηρίου τοῦ Ἐρεχθείου.

90. Οἱ «σπαστές» κινήσεις εἶναι συνήθεις στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 4ου. Ὁ Borbein παρατηροῦσε (*Jdl* 1973, 109 καὶ ἰδίως 170 καὶ σημ.

δίνουν μια πολύ πιο ρεαλιστική εικόνα ζωηρά κινημένης μορφής από ό,τι οι Νίκες του θωρακίου. Η πληθωρική της διάπλαση, ή μαζικότης του ρούχου, ο ρεαλισμός των κινήσεων και κάποιο πάθος που διακρίνεται στην έκφραση του μισοκατεστραμμένου κεφαλιού της Νίκης της Άγορας, είναι έκφραστικοί τρόποι που ανήκουν σε διαφορετική καλλιτεχνική στιγμή. Τους χαρακτήρες συναντούμε άλλωστε πάνω κάτω παρόμοιους και σε άλλα έργα των έντελως τελευταίων χρόνων του 5ου αιώνα και των πρώτων του 4ου, λ.χ. το Έρέχθειο, τη Φιγάλεια και το Ήφαιστειο<sup>91</sup>.

518) ότι στο τέλος του 5ου αλ. είναι συνηθισμένη η χρήση του παλιού αρχαϊκού Knielaufschema για την παράσταση μορφών που πετούν. Ίσως θα έπρεπε καλύτερα να λεχθεί ότι το παλιό αρχαϊκό μοτίβο ξαναγίνεται τότε και πάλι αγαπητό. Διότι πιο πριν – για να δώσω ένα μόνο παράδειγμα – ή «Άγλαυρος» του ναού των Αθηναίων στη Δήλο πολύ λίγο θυμίζει το αρχαϊκό μοτίβο, ένας άξονας διατρέχει το σώμα της, καθώς κινείται στον άερα, από το άκρο άριστερο πόδι ως τον δεξιόν ώμο, και σε ένα επίπεδο είναι ανεπτυγμένο το σώμα, που άλλωστε είναι κατά τον κλασικό τρόπο ακόμα σφιχτό. Στη Νίκη της Άγορας δεν υπάρχει έναίος άξονας, ούτε ένα επίπεδο, και βέβαια δεν υπάρχει καν όπως στην «Άγλαυρο» μελωδικό γλιστρημα στον άερα. Το ίδιο και στις Νηρηίδες του Ξάνθου, παρ' όλη την ελαφρότερη σε σχέση με τη Νίκη της Άγορας δομή τους και την σε άλλη περισσότερο και σε άλλη λιγότερο «κλασικότερη» απόδοση των στοιχείων τους.

91. Οι ζωφόροι του Ήφαιστειου χρονολογούνται συνήθως στα χρόνια του Παρθενώνος ή το αργότερο στα πρώτα τα πολύ χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Ξεχωρίζουμε από τη σχετική βιβλιογραφία: Koch, *AbhLeipzig* 1955, 145-8. Boersma 59-61. Bockelberg, *AntPl XVIII* 23-50 (430-425). Thompson - Wycherley, *Agora* 143 κέ. (449-444). Harrison, *Hesperia Suppl. XX* 49, 52 (χρονολογεί όπως ή Bockelberg). Felten 58 (περί το 430). Childs, *AM* 1985, 251 (μέσα της δεκαετίας 440-430). Dörig, *Héphaisteion, frise Est* 74-9 (περί το 445, ή ανατολική ζωφόρος έγινε αμέσως μετά τις μετόπες και λίγο πριν από τη δυτική ζωφόρο, σ. 79). Έπαναστατική ήταν η θέση του Morgan, *Hesperia* 1962, 221-35 και *Hesperia* 1963, 91-108 (ιδίως 107-8), ο οποίος χρονολογούσε τις ζωφόρους μετά το 421 και έως 50 χρόνια ακόμα μετά την έναρξη των οικοδομικών εργασιών στο κτίριο.

Η χρονολόγηση των ζωφόρων του Ήφαιστειου δεν είναι διόλου εύκολη υπόθεση. Στα μοτίβα και τις βασικές στάσεις των μορφών και στο βασικό λεξιλό-

γιο των ρούχων αναντίρρητα επαναλαμβάνεται ο Παρθενών και έργα της εποχής του. Φτάνει όμως τάχα αυτό για να αποδώσει κανείς τις ζωφόρους του Ήφαιστειου στους ίδιους ή και λίγο νεότερους έστω χρόνους; Οι φωτογραφίες που περιέχονται στο βιβλίο του Dörig για την ανατολική ζωφόρο του Ήφαιστειου και απεικονίζουν μορφές των ζωφόρων του Ήφαιστειου σε αντιπαράθεση με μορφές της παρθενώνας τέχνης, για να φανούν οι ομοιότητες, δείχνουν ίσα ίσα το αντίθετο. Μόνο τα μοτίβα των στάσεων και των ρούχων είναι που μοιάζουν, ενώ μερικά σημαντικά πράγματα είναι πολύ διαφορετικά. Πρώτα πρώτα ένα ερώτημα συνεχώς ανακύπτει καθώς ξεφυλλίζει κανείς τις σελίδες με τις συγκριτικές φωτογραφίες. Πουθενά στο Ήφαιστειον εκείνη ή βαθιά γαλήνη, το θεϊκό εκείνο φως που πλημμυρίζει όλες τις μορφές του Παρθενώνος και της σύγχρονης του τέχνης, οσοδήποτε κινημένες και αν είναι, οσοδήποτε πλούσιο και αν είναι το ρούχο που φορούν. Στο Ήφαιστειο (ζωφόρους) ή ανάσα των σκηνών είναι πιο γρήγορη και λιγότερο βαθιά. Οι κινήσεις είναι ανήσυχες, οι πιο πολλές είναι και κοφτές και απότομες, μερικές μάλιστα φορές κυριολεκτικά βίαιες. Μερικές από τις μορφές συστρέφονται με έντονα ρεαλιστικό τρόπο (βλ. λ.χ. τον πεσμένο Κένταυρο της πλάκας 1 της δυτικής ζωφόρου, Koch πίν. 36,2, ή τον Κένταυρο της πλάκας 3, Koch πίν. 38, τον πεσμένο στα γόνατα 1,3 της ανατολικής ζωφόρου που βλέπει με αγωνία να έρχεται το μοιραίο κτύπημα (Dörig, *Héphaisteion, frise Est* εικ. 9, 10), τους πεσμένους στο έδαφος III,12 και IV,17 της ανατολικής ζωφόρου που κυλούν στο έδαφος με το κεφάλι προς τα έξω (Dörig εικ. 30.31, εικ. 44). Τα σώματα είναι κοντόχονδρα και τονίζεται συχνά σε βαθμό υπερβολής ή μυική διάπλαση των γυνών που σε πολλές περιπτώσεις είναι πολύ ανήσυχη με πολλά ανεβοκατεβάσματα ή και φουσκώματα ή με ρεαλιστικά τεντωμένες δίπλες όταν συστρέφονται έντονα οι κορμοί (Dörig IV,17, εικ. 43). Τα ρούχα δεν διαφοροποιούνται



Ἀντίθετα οἱ Νίκες τοῦ «F», πού ἔχουν τὸν ἴδιο καλλιτεχνικὸ χαρακτήρα μὲ τὶς ἄλλες Νίκες τοῦ θωρακίου, εἶναι παρ' ὅλη τὴ λιτότητά τους σύγχρονες τους, προγενέστερες ἀσφαλῶς τῆς Νίκης τῆς Ἀγορᾶς.

σχεδὸν καθόλου μεταξύ τους καὶ «βαραίνουν» πάνω στὰ σκεπασμένα σώματα. Γενικά ἡ καλλιτεχνικὴ γλώσσα εἶναι βαριά καὶ πηχτή, ἀλλὰ καὶ φωναχτή καὶ θεατρικὴ. Κανεὶς δὲν ἔχει τὴ διάθεση ἀντικρίζοντας τὶς ζωφόρους τοῦ Ἡφαιστείου νὰ «ὀνειρευτεῖ» ὅπως ὅταν βλέπει τὸν Παρθενῶνα καὶ γενικότερα τὰ ἔργα τῆς φειδιακῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς πρώτης μεταφειδιακῆς τέχνης. Τὸ θεϊκὸ μεγαλεῖο ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἐδῶ ἀπὸ θεατρικὸ ρεαλισμὸ. Θὰ ἤθελα νὰ ὑπογραμμίσω ὅτι ἡ διαφορὰ πού ὑπάρχει δὲν εἶναι διαφορὰ ποιότητος, ἀφοῦ οἱ ζωφόροι τοῦ Ἡφαιστείου εἶναι μὲ ἐπιδεξιότητα καμωμένες. Εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ δράση τοποθετεῖται σὲ ἓνα χωρὸ πού ἔχει συλληφθεῖ θεατρικά, πάνω σὲ μιὰ «σκηνή», πράγμα πού πρωτοσυναντοῦμε στὸ ἐπιτύμβιο τοῦ Χαιρεδήμου καὶ τοῦ Λυκέα. Καὶ οἱ μορφές ἔχουν γίνεαι ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὸ φόντο, μερικὲς μάλιστα ἀπὸ αὐτές, οἱ νικημένες, σκάβουν ὀπτικά ἂν ὄχι κυριολεκτικὰ μὲ τὰ πόδια τους τὸ φόντο σὰν γιὰ νὰ δείξουν ὅτι τὸ ἀγνοοῦν, ἐνῶ τὰ κεφάλια τους (βλ. ἀνατολικὴ ζωφόρος II,12 καὶ VI,17, Dörig εἰκ. 31, 44) βγαίνουν, ἀντίθετα, σχεδὸν ἔξω ἀπὸ τὴ «σκηνή».

Μήπως λοιπὸν ὁ Morgan εἶχε τελικὰ δίκιο ὅταν χρονολογοῦσε τὶς ζωφόρους πολὺ μετὰ τὶς προτεινόμενες συνήθως χρονολογίες; Ἐξ ἄλλου δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι καὶ αὐτὲς διαφέρουν μεταξύ τους καὶ προτείνονται χρονολογίες ἀκόμα καὶ στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου. Πάντως πῶς εἶναι δυνατόν νὰ προτείνονται τέτοιες χρονολογίες, ὅταν εἶναι γνωστὲς οἱ σκληρὲς συνθήκες τῶν πρώτων ἐτῶν τοῦ πολέμου; Νομίζω ὅτι οἱ ὑποστηρικτὲς τῶν χρονολογιῶν αὐτῶν προσπαθοῦν ἔτσι νὰ συμβιβάσουν τὰ νεωτερικὰ στοιχεῖα μὲ τὸ παρθενῶνιο λεξιλόγιο. Μιὰ χρονολόγηση στὰ χρόνια τῆς εἰρήνης τοῦ Νικία (ταυτόχρονα δηλαδὴ μὲ τὴν κατασκευὴ καὶ τοποθέτηση τῶν ἀγαλμάτων τοῦ ναοῦ) εὐλογα δὲν προτείνεται, ἀφοῦ λείπουν παντελῶς τὰ στοιχεῖα τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ. Μήπως ἡ πραγματικὴ χρονικὴ θέση τῶν ζωφώρων πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ ἀκόμα ἀργότερα; Ὑπάρχει βέβαια μιὰ ἐκ τῶν πραγματῶν δυσκολία γιὰ τὴν ἀποδοχὴ μιᾶς ὁποιασδήποτε χρονολογίας μετὰ τὴν ἀποπεράτωση τοῦ κτιρίου, πῶς μπόρεσαν δηλαδὴ σ' αὐτὴν τὴν περίπτωσιν νὰ ἐργαστοῦν

οἱ γλύπτες στοὺς στενοὺς χώρους κάτω ἀπὸ τὶς ἤδη τελειωμένες καὶ τοποθετημένες φατνωματικὲς ὀροφές τοῦ ναοῦ; Τὸ θέμα ἔχει τὴ δυσκολία του καὶ ὁμολογῶ πῶς δὲν εἶμαι σὲ θέση νὰ δώσω μιὰ ἱκανοποιητικὴ ἀπάντηση. Ἀλλὰ ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ἡ μόνη πιθανὴ χρονολογία γιὰ τὶς ζωφόρους εἶναι οἱ ἀρχές τοῦ 4ου αἰῶνα. Σ' αὐτὴν τὴν ἐποχὴ ξέρουμε ὅτι ἡ τέχνη ἀκολούθησε σὲ ὄχι λίγες περιπτώσεις, παράλληλα μὲ τὴ συνέχιση τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ, καὶ δρόμους κλασικισμοῦ ἢ καλύτερα συνειδητῆς ἀναδρομῆς σὲ πρότυπα τῆς φειδιακῆς τέχνης. Ἡ Εἰρήνη τοῦ Κηφισοδότου εἶναι τὸ πιὸ χτυπητὸ παράδειγμα τῆς τέχνης αὐτῆς. Ἀλλὰ καὶ πιὸ πρὶν, πλησιέστερα πρὸς τὸν 5ον αἰῶνα, ὁ Δεξιλέως, ἔργο τοῦ 394 π.Χ., ἔχει μικρὴ μόνο σχέση μὲ τὸν πλούσιο ρυθμὸ, ἔχει ἰσχυρότατα ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, καὶ ἄλλα στοιχεῖα τῆς παράστασης, ὅπως ὁ χώρος, ἡ προοπτικὴ καὶ ἡ σωματικότης τῶν μορφῶν εἶναι σαφῶς νεότερα. Ἔτσι θεωρῶ καὶ τὶς ζωφόρους τοῦ Ἡφαιστείου ὡς μίμηση τοῦ λεξιλογίου τοῦ Παρθενῶνος καὶ ὄχι ὡς δημιουργίες τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Μιὰ ἀκριβέστερη χρονολόγηση μπορεῖ νὰ προσφέρει ἡ σύγκριση τῶν πεσμένων μορφῶν τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου μὲ τὸν πεσμένο πολεμιστὴ τοῦ κρατικοῦ ἐπιτύμβιου ἀναγλύφου 2744 τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (βλ. λ.χ. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* πίν. 13, 1) πού χρονολογεῖται στὸ 394/3 καὶ τοῦ γονατίζοντος 1, 3 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Ἡφαιστείου. Μερικὲς παρατηρήσεις τοῦ Süsserott ὁ.π. 40-1 καὶ σημ. 48 γιὰ τὸν Δεξιλέω καὶ τὸ κρατικὸ ἐπιτύμβιο εἶναι πολὺ παρόμοιες μὲ τὶς δικές μας σχετικὰ μὲ τὶς ζωφόρους τοῦ Ἡφαιστείου. Ἀλλὰ καὶ οἱ πολεμιστὲς 25 καὶ 27 τῆς πλάκας VI καὶ ὁ 14 τῆς πλάκας III τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου (Dörig εἰκ. 60, 61, 64, 35-7) ἔχουν στενὴ ὁμοιότητα μὲ τὸν πολεμιστὴ μᾶς ἀπὸ τὶς μετόπες τοῦ Ἡραίου τοῦ Ἀργεῶς (βλ. Arnold πίν. 3C) ὅπως καὶ μὲ τοὺς «δρομεῖς» τοῦ Conservatori (Arnold πίν. 18 καὶ 3) κλπ., ἔργα δηλαδὴ πού χρονολογοῦνται στὶς ἀρχές τοῦ 4ου αἰῶνα.

Δυὸ λόγια ἀκόμα γιὰ τὶς μετόπες τοῦ Ἡφαιστείου. Ἐδῶ μάλιστα, ἡ πρώιμη ἐποχὴ εἶναι φανερὴ. Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴ νότια μετόπη IV πού ἀπεικονίζεται στὴν εἰκ. 98 τοῦ βιβλίου τοῦ Dörig. Τὰ

Ἀλλὰ καὶ τὸ κύριο μέρος τῆς ἐπιχειρηματολογίας τῆς Harrison, μὲ τὴν ὁποία χρονολογεῖται ἡ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς στὰ χρόνια τοῦ Δεξίλεω, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐπανεξετασθεῖ, διότι θὰ δείξει, ὅπως ἐλπίζω, τὴν ἀδυναμία τῆς χρονολόγησης τοῦ «F» στὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου αἰώνα. Καὶ ἐδῶ ἡ Harrison ἀποδίδει, εἶναι φανερό, ἀποφασιστικὴ σημασία στὶς ὁμοιότητες ποὺ παρουσιάζουν κάποιες διαμορφώσεις τῆς Νίκης τῆς Ἀγορᾶς καὶ τοῦ Δεξίλεω, ὅπως εἶναι ὁ τονισμὸς τῶν καμπυλῶν, ἡ ἀποφυγὴ καθέτων γραμμῶν, οἱ ἀραιὲς ἀκμὲς ποὺ πλαταίνουν στὴν κορυφὴ κ.ἄ. Κι ἐδῶ ὅμως οἱ ὁμοιότητες ἔχουν, κατὰ τὴ γνώμη μας, δευτερεύουσα σημασία. Στὴν κρίση μας πολὺ περισσότερο πρέπει νὰ βαρύνει ἡ μεγάλη διαφορὰ τοῦ γενικοῦ καλλιτεχνικοῦ ὅφους. Πραγματικὰ ὁ Δεξίλεως βρίσκεται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὴν πληθωρικὴ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς: Λιτός, λεπτόγραμμος καὶ ἥρεμος, ὁ Δεξίλεως εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὠραῖα παραδείγματα τῆς κλασικίζουσας ἀντίδρασης ποὺ πρόβαλε ἓνα μέρος τῆς ἀττικῆς τέχνης περὶ τὸ 400 στὶς ὑπερβολὲς ὅπου εἶχε φθάσει κατὰ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα ὁ πλούσιος ρυθμὸς, καὶ τὸ ροῦχο του ἐξ ἄλλου, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ροῦχο τῆς Νίκης τῆς Ἀγορᾶς ὅπου τὸ ὕφασμα κολλάει ἀκόμα στὸ σῶμα μὲ τὸν παλιό «διάφανο» τρόπο, ἀρχίζει (στὸν Δεξίλεω) νὰ νοεῖται καὶ πάλι ὡς θετικὸ πλαστικὸ στοιχεῖο τῆς μορφῆς, προετοιμάζοντας ἔτσι τὴν ἀποκατάσταση τοῦ ἐνδύματος σὲ ὀργανικὴ ὄντοτητα καὶ σὲ ἀποφασιστικὸ καὶ πάλι στοιχεῖο τῆς μορφῆς – διαδικασία ποὺ θὰ ὁλοκληρωθεῖ λίγα χρόνια ἀργότερα.

Στὰ ἐπιχειρήματα ποὺ προτάσσει ἡ Harrison γιὰ νὰ στηρίξει τὴν ἀποψή της ὅτι τὸ ἔργο τοῦ «F» ἔγινε μετὰ τὰ ἄλλα τμήματα τοῦ θωρακίου, καὶ σὲ κάποια ὄχι ἀσήμαντη χρονικὴ ἀπόσταση ἀπὸ αὐτά, περιλαμβάνεται καὶ ἡ ὁμοιότης του μὲ τὶς Νηρηίδες τοῦ ὁμώνυμου μνημείου ποὺ εἶναι κατ' αὐτὴν ἔργο τῆς δεκαετίας 390-380 π.Χ.<sup>92</sup>, γιὰ νὰ χρονολογήσει τὸ τμήμα τοῦ «F» ἐλάχιστα χρόνια πρὶν καὶ συγκεκριμένα στὰ τέλη τῆς δεκαετίας 400-390 π.Χ. Ἀλλὰ μιὰ τόσο χαμηλὴ χρονολογία τοῦ μνημείου τῶν Νηρηίδων – ποὺ καὶ ἀπὸ ἄλλους εἶχε προταθεῖ, κυρίως ὅμως ἀπὸ τὸν Childs, ὁ ὁποῖος ὑποστήριξε ὅτι τοῦτο πρέπει νὰ εἶναι σύγχρονο μὲ τὸν ναὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο, δηλαδή νὰ ἔγινε περὶ τὸ 380 π.Χ.<sup>93</sup> – σκοντάφτει στὰ πολὺ προσεκτικὰ καὶ εὐστοχα ἐπιχειρήματα τῆς Bruns-Özgan<sup>94</sup> ποὺ ἀποδεικνύουν ὅτι τὸ μνημεῖο τῶν Νηρηίδων εἶναι σαφῶς παλιό-

σώματα εἶναι στεγνά, σχεδὸν «ἀπεσφιγμένα» ὅπως τὰ αὐστηρορρυθμικά, οἱ διαιρέσεις εἶναι καθαρές, γεωμετρικὲς, οἱ κινήσεις εἶναι ἔντονες ἀλλὰ σχηματικὲς ὅπως στὴν προφειδιακὴ τέχνη, ἡ στυλιστικὴ τους καταγωγὴ ἀπὸ τὸ σύνταγμα τῶν τυραννοκτόνων εἶναι ἀπαράγνωστη. Ἡ ἐντύπωσή μου εἶναι ὅτι οἱ μετόπες τοῦ Ἡφαιστείου εἶναι παλιότερες καὶ ἀπὸ τὶς νότες μετόπες τοῦ Παρθενῶνος, ποὺ εἶναι οἱ πιὸ ἀρχαιότερες ἀπὸ ὅλες, ἰδὲ λ.χ. τὴν περίφημη νότια μετόπη 31 (γιὰ τὴν πιθανότητα νὰ εἶναι οἱ νότες μετόπες νεότερες ἀπὸ τὶς ἄλλες, ἀντίστροφα δηλαδή ἀπὸ τὴ γνώμη ποὺ ἐπικρατεῖ, βλ. λ.χ. Himmelmann,

Στήλη 161-171). Πάντως ἡ χρονολόγηση τῶν μετόπων τοῦ Ἡφαιστείου στὰ μέσα τοῦ 5ου αἰώνα εἶναι στέρεη. Ἀπὸ τὰ αὐστηρά τους σώματα ἕως τὰ σώματα μὲ τὴν πλούσια διάπλαση καὶ τὰ ἔντονα κινημένα περιγράμματα ποὺ ἔχουν οἱ μορφὲς τῶν ζωφῶρων, ἡ ἀπόσταση εἶναι πολὺ μεγάλη καὶ ἀσφαλῶς ὄχι μόνο τεχντροπική.

92. Harrison ὁ.π. 105.

93. Childs, *OpRom* 1973, 115: 380-370, σύγχρονο μὲ τὸν ναὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο, ἂν καί, ὅπως τονίζει, εἶναι στυλιστικὰ παλιότερο.

94. Bruns-Özgan 35-52, ἰδίως 50-1.

τερο ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο. Γιὰ παράδειγμα οἱ Νηρηίδες δὲν ἔχουν ἀκόμη τὴν κοχλιωτὴ καὶ γεμάτη παλμὸ κίνηση στὸν χῶρο ποὺ ἔχει ἡ «Ἡπιόνη» τῆς Ἐπιδάουρου, ἀλλὰ εἶναι πιὸ ἐπίπεδες, καὶ τὰ ροῦχα τοὺς ἐπίσης σχηματίζουν μακρόσυρτες ἀκμὲς πτυχῶν ποὺ ἀπλώνονται διακοσμητικὰ στὸ σῶμα ἢ στὸν χῶρο, πολὺ διαφορετικὰ ἀπὸ τὸ ροῦχο τῆς «Ἡπιόνης», ποὺ εἶναι πιὸ φυσικὸ, γεμάτο ζωὴ καὶ μὲ στροβιλιστὲς πτυχὲς ποὺ ἐν μέρει μόνον ἀποσπῶνται ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς. Ἡ Bruns-Özgan ἀποδεικνύει μάλιστα ὅτι ἡ διακόσμηση τοῦ μνημείου τῶν Νηρηίδων εἶναι παλιότερη καὶ ἀπὸ τὴ διακόσμηση τῆς Φιγάλειας, στὶς μορφὲς τῆς ὁποίας τὰ ροῦχα στροβιλίζονται ζωηρὰ σὲ ἐπιτηδευμένα διακοσμητικὰ σχήματα ποὺ δὲν ἔχουν πιά σχέση μὲ τὸ σῶμα<sup>95</sup>. Τὸ ἐνδυματολογικὸ ὕφος τῶν Νηρηίδων ἔχει στενὴ σχέση μὲ τὸ ὕφος τῶν ρούχων τῆς ζωφόρου τοῦ θωρακίου τῆς Νίκης καὶ εἶναι ἐξέλιξή του. Ὁ ἀραχνούφαντος χιτῶνας τῆς Νηρηίδας 909 εἶναι ὁλοφάνερα ἄμεση ἐξέλιξη τοῦ χιτῶνα τῆς Νίκης 1013 καὶ τῆς Ἀθηνᾶς 991 (ποὺ μὲ τὴ σειρὰ του εἶναι στυλιστικὴ ἐξέλιξη τοῦ χιτῶνα κλασικῶν μορφῶν ὅπως τῆς Ἀρτεμῆς τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος ἢ τῆς Ἰκέτιδας Barberini), ἐνῶ ὁ κολλητὸς καὶ διάφανος ἀλλὰ μὲ ἐντονότερες καὶ πλουσιότερες ἀκμὲς πτυχῶν χιτῶνας τῆς Νηρηίδας 910 κατάγεται ἀπὸ τὸ ροῦχο τῆς «σανδαλιζομένης» ἀφ' ἑνός, καὶ τῶν μορφῶν 7098 καὶ 1011 τοῦ «καλλιτέχνη F» ἀφ' ἑτέρου, ἐνῶ συναντιοῦνται καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅπως λ.χ. στὴν ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>96</sup>, στὸ ἀνάγλυφο τῶν Χαρίτων στὸ Μουσεῖο τῆς Κῶ<sup>97</sup> κ.ά. Στὸ ἴδιο πάνω κάτω στάδιο «διάλυσης» τοῦ πλισσαρισμένου χιτῶνα, ὅπως τῆς Νηρηίδας 909, βρίσκεται καὶ ἡ Ἀφροδίτη τῆς Ἐπιδάουρου. Τὸ πρωτότυπό της, ἂν εἶναι αὐτό, ἡ ὀπλισμένη Ἀφροδίτη τοῦ νεότερου Πολυκλείτου (Vierneisel-Schlörb)<sup>98</sup> ποὺ ἀνέθεσαν οἱ Σπαρτιάτες στὶς Ἀμύκλες μετὰ τὴ νίκη τοὺς στοὺς Αἰγὸς Ποταμούς, πρέπει νὰ εἶναι ἔργο τοῦ 400 π.Χ. περίπου. Ἡ μαρτυρία τῆς Ἀφροδίτης ἐνισχύει τὴ χρονολόγηση τοῦ μνημείου τῶν Νηρηίδων περὶ τὸ 400, ὅπως ὑποθέτει ὁ Borbein<sup>99</sup> ἢ καὶ στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅπως προτείνει ἡ Bruns-Özgan<sup>100</sup>. Σὲ ἀκόμα παλιότερους χρόνους δὲν εἶναι δυνατόν νὰ χρονολογηθεῖ τὸ μνημεῖο ἐπειδὴ οἱ Νηρηίδες ἔχουν οὐσιαστικὰ μεγαλύτερο πλαστικὸ βάθος ἀπὸ ὅ,τι ἡ Νίκη τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς. Τὰ μέλη τοὺς ἀπλώνονται ἐλεύθερα, ὅχι σὲ δύο διαστάσεις ὅπως ἡ Νίκη, ἀλλὰ ἀκτινωτὰ σχεδὸν στὸν χῶρο, ἐνῶ τὰ φαρδιά τοὺς ροῦχα, μὲ τὶς μεγάλες καὶ μαλακὲς καμπύλες τοὺς (βλ. ἰδίως τὴν 910 μὲ τὸ πρὸς τὰ πίσω τραβηγμένο πόδι) δίνουν πολὺ ζωηρὴ τὴν αἴσθηση ὅτι αἰωροῦνται, ἔτσι

95. Αὐτόθι 37 κέ., ἰδίως 41.

96. Richter, *Catalogue* ἀρ. 82.

97. Κωνσταντινόπουλος, *ΑΔ* 1968, Β2, 449, πίν. 416α, ὁ ἴδιος, *Arch. u. klass. gr. Plastik* II 135-41, πίν. 129, Childs ὁ.π. 113 κέ., σημ. 64 (α' τέταρτο 4ου αἰ.). Bruns-Özgan 52 καὶ σημ. 179.

98. Βλ. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 73 (πίν. 12,2) καὶ *Katalog* 209 (βιβλιογρ. στὴ σ. 212, σημ. 5). Ἐπίσης Linfert, *Polyklet* 260-1, εἰκ. 123, Picozzi, *ScAnt*

1987, 277 κέ. *LIMC* I, 1 36, ἀρ. 243-5.

99. Borbein, *JdI* 1973, 108 κέ., ἰδίως 112. Ἡ Ridgway, *Fifth Century Styles* 9, χρονολογεῖ στὴ δεκαετία 380-370.

100. Ὁ.π. ἰδίως σ. 47 (τὰ ἀνάγλυφα ἀνήκουν ἀκόμα στὴν τελευταία δεκαετία), σ. 50-1 (τὰ ἀγάλματα εἶναι παλιότερα ἀπὸ τὴ ζωφόρο τῶν Βασσῶν, τὴν ὁποία χρονολογεῖ, ὅπως εἴπαμε, στὴν α' δεκαετία τοῦ 4ου αἰ., σ. 41).

που στο νόημά τους περιλαμβάνεται και η ατμόσφαιρα που διασχίζουν, σαν αναπόσπαστο στοιχείο της παράστασης. Αντίθετα, οι Νίκες του θωρακίου που η Harrison αποδίδει στον «F» είναι και απλούστερες και δισδιάστατες. Είναι φανερό ότι τα μέλη τους αναπτύσσονται σε ένα επίπεδο. Θα ήταν λάθος να νομίσει κανείς ότι ο λόγος της διαφορᾶς τους είναι οι διαφορετικές δυνατότητες που έχει μια περιοπτη μορφή σε σύγκριση με μιαν ανάγλυφη. Διότι επιπεδική, σαν τις Νίκες του θωρακίου, είναι για παράδειγμα και η Νίκη της Ἀγορᾶς. Κι όμως η Νίκη αυτή, ενώ με σπαστές, γωνιώδεις κινήσεις, με τὰ ἀπλωμένα χέρια, με τὸ πρὸς τὰ πίσω τραβηγμένο πόδι και τὴ λοξὴ ἀνύψωση τῆς κεφαλῆς της προσπαθεῖ νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ ἐπιπεδότητα, νὰ δείξει ὅτι στ' ἀλήθεια πετάει, στὴν πραγματικότητα δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι μόνον τρέχει καὶ ὅτι εἶναι προσκολλημένη ἀκόμα σὲ ἓνα ἰδεατὸ φόντο. Στὴν οὐσία δηλαδή δὲν ὑπάρχει γι' αὐτὴν χώρος ἄλλος ἀπὸ αὐτὸν ποὺ ἐκτοπίζει ἡ ἴδια, καὶ τὸ νόημα τῆς παράστασης συγκεντρώνεται στὸν ἑαυτὸ της, ὅπως δείχνει ἐξ ἄλλου καὶ ἡ κίνηση τῶν πτυχῶν της, οἱ ὁποῖες, στροβιλιζόμενες, ἐπιστρέφουν στὴν ἴδια. Καὶ γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὸ θωράκιο, οἱ Νίκες τοῦ «F» διαφέρουν ἀπὸ τις Νηρηίδες ὅχι μόνον γιὰ τὴν ἀναγλυφικὴ τους ἐπιπεδότητα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ συγκρατημένη κίνηση τῶν μελῶν τους καὶ τὴν ἔλλειψη βάθους στὴν ἀπόδοση τοῦ ρούχου, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν «ἀτμοσφαιρικὴ» σωματικότητα ποὺ ἔχουν τὰ ροῦχα στὶς Νηρηίδες. Πιστεύω λοιπὸν ὅτι ἡ πρόταση τῆς Harrison πρέπει νὰ ἀντιστραφεῖ: Ὅχι νὰ κατεβάσουμε τὸ ἔργο τοῦ «F» γιὰ νὰ πλησιάσει τὸ μνημεῖο τῶν Νηρηίδων, ἀποχωρίζόμενο ἀπὸ τὰ ἄλλα τμήματα τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου, ἀλλὰ ἀντίθετα νὰ ἀνεβάσουμε χρονικὰ τὸ μνημεῖο τῶν Νηρηίδων γιὰ νὰ πλησιάσει στὸ ἔργο τοῦ «F», τὸ ὁποῖο δὲν πρέπει νὰ ἀποχωριστεῖ ἀπὸ τὰ ἄλλα τμήματα τοῦ θωρακίου.

Πάντως ἡ ἐλαφρότης τῶν Νηρηίδων καὶ ἡ πλαστικὴ τους καθαρότης πιὸ πολὺ θυμίζουν τις Νίκες τοῦ θωρακίου παρὰ τὴ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς. Ἀπὸ τὸ σωματικὸ βάρος καὶ τὴν ὕλικοτητα τῶν ρούχων ποὺ κυριαρχοῦν στὴ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 4ου, τίποτε δὲν ὑπάρχει ἐδῶ. Οἱ Νηρηίδες, παρ' ὅλη τὴν ἐξέλιξή τους σὲ σχέση μὲ τις Νίκες τοῦ θωρακίου, κυρίως στὴ νέα ἀντίληψη τοῦ χώρου καὶ τῆς ἐλευθερίας τῶν κινήσεων, εἶναι γενικὰ πιὸ πιστὲς στὸ ἀττικὸ πλαστικὸ λεξιλόγιο τῆς πρὸ τοῦ «μπαρόκ» φάσης τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ, στὸ ὁποῖο οἱ καλλιτέχνες τους δίνουν τὸ χρῶμα τῆς τρυφερότητας καὶ ἀπαλότητας ποὺ εἶναι ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὸ τῆς πατρίδας τους, τῆς ἀνατολικῆς Ἰωνίας<sup>101</sup>. Παρατηρώντας τις Νηρηίδες ἀλλὰ καὶ τὰ ἄλλα γλυπτὰ τοῦ ἴδιου μνημείου σχηματίζει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι οἱ Ἰῶνες καλλιτέχνες ποὺ ἦσαν ἐπικεφαλῆς τοῦ διακόσμου εἶχαν ἐργαστεῖ στὴν Ἀθήνα κοντὰ σὲ Ἀθηναίους συναδέλφους τους (γιατὶ ὅχι καὶ στὸ θωράκιο) καὶ σὲ

101. Ἦδη ἀπὸ τὸν Schuchhardt (AM 1927, 138 κέ.): Ἰῶνες καλλιτέχνες ποὺ ἀκολουθοῦσαν πιστὰ κάποια ἀττικὰ πρότυπα. Δύο οἱ καλλιτέχνες, ὁ 1 (ἀπὸ τοὺς καλὺτεροὺς τῆς ἀνατολικῆς Ἰωνίας) καὶ

ὁ 2 (κάποιος ντόπιος). Ὁ Childs τονίζει πιὸ πολὺ τὸν τοπικὸ, ἐπαρχιακὸ χαρακτήρα τῆς τέχνης ὁ.π. 113, 115 καὶ σημ. 75. Ὁ Borchhardt 137 κέ. καὶ ἡ Bruns-Özgan 52: σίγουρα Ἰῶνες ἦσαν μερικοὶ τουλάχιστον



κάποια χρονική στιγμή γύρισαν στη Μ. Ἀσία πρὶν προλάβουν νὰ ἐπηρεαστοῦν ἀπὸ τὶς ἐξελίξεις, οἱ ὁποῖες σημειώθηκαν στὸ μεταξὺ στὴν ἀττική, ἀλλὰ καὶ τὴν πελοποννησιακὴ τέχνη. Διότι τὰ μητροπολιτικὰ κέντρα γνωρίζουν στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου νέες ποικίλες ἐξελίξεις, τῶν ὁποίων μερικὲς ἔχουν τὶς προβαθμίδες τους στὸ θωράκιο. Λ.χ. μιὰ ἀπὸ αὐτὲς εἶναι ἡ ἀπελευθέρωση καλλιγραφικῶν σχηματισμῶν ρούχου ἀπὸ τὴν ὀργανικὴ σχέση τους μὲ τὸ σῶμα καὶ ἡ περισσότερο ἢ λιγότερο αὐθαίρετη διαμόρφωσή τους, πὺν συχνὰ καταλήγει σὲ τέλεια ἀνεξαρτητοποίησή τους ἀπὸ τὸ σῶμα: Τυπικὸ δείγμα εἶναι ἡ ἐξέλιξη πὺν παρατηρεῖται ἀπὸ τὴ δεξιὰ Νίκη τῆς πλάκας 972 τοῦ θωρακίου πρὸς τὶς Μαινάδες τοῦ Καλλίμαχου καὶ τὶς μορφὲς τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδία, καὶ στὴ συνέχεια πρὸς τὴ ζωφόρο τῆς Φιγάλειας. Μόνο σ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο, πολὺ προχωρημένο στάδιο ἐξέλιξης, ἐπηρεάζονται οἱ Μικρασιάτες καλλιτέχνες ἀπὸ τὴ μανιεριστικὴ φρασεολογία τοῦ ρούχου, λ.χ. στὸ Ἡρώων τῆς Τρύσας<sup>102</sup>.

Στὴν Ἀθήνα πάντως οἱ μανιεριστικὲς ὑπερβολές, στὶς ὁποῖες ἔφθασε ὁ πλούσιος ρυθμὸς στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα, δὲν ἔμειναν χωρὶς ἀντίδραση. Σχεδὸν ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμή στὴν ἄλλη, θὰ ἔλεγε κανεῖς, σημειώνεται μιὰ κλασικίζουσα ἀντίδραση πὺν συνεχίζεται ἐπὶ μερικὲς δεκαετίες ἕως περίπου τὸ 375-370 π.Χ. πὺν σβήνει ὁ πλούσιος ρυθμὸς<sup>103</sup>. Ἀνάγλυφα ψηφισματικά<sup>104</sup>, ἀναθηματικά<sup>105</sup>, ἀλλὰ καὶ κάποια ἀπὸ τὰ ἐπιτύμβια<sup>106</sup>, καθὼς καὶ ἀγαλματικοὶ τύποι τῆς περιόδου αὐτῆς<sup>107</sup>, δείχνουν μὲ διάφορους τρόπους καὶ σὲ διαφορετικὸ ὁ καθένας βαθμὸ, μιὰ μεταστροφή πρὸς κάποια πρότυπα τῆς μεγάλης

ἀπὸ αὐτοὺς πὺν δούλεψαν στὸ μνημεῖο (περισσότεροι ἀπὸ τοὺς δύο πὺν ξεχώριζε ὁ Schuchhardt), ἀν καὶ δὲν ἀνῆκαν στοὺς καλύτερους πὺν διέθετε ὁ χώρος, ὅπως νόμιζε ὁ Schuchhardt, ἐνῶ ἴσως μερικοὶ ἀπὸ τοὺς λιγότερο ἱκανοὺς νὰ ἦσαν ντόπιοι.

102. Βλ. Bruns-Özgan 56 κέ., ἰδίως 64: περὶ τὸ 370 (σ. 66 καὶ 68).

103. Πὰ τὸν «κλασικισμό» πολλῶν ἔργων τῶν περὶ τὸ 400 χρόνων βλ. τὰ ὅσα γράφει ἡ Vierneisel-Schlörf στὸ *Festschrift Kleiner* 74. Τὸν ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ «ἀπέριττο στὺλ» (schlichter Stil) τῆς δεκαετίας 380-370 καὶ θεωρεῖ πὺς εἶναι ἀπλή ἀντίδραση στὸν πλούσιο ρυθμὸ (τὸ ὠραιότερο παράδειγμα ἡ Ἥγησώ), «ἐξηρέμηση καὶ στερέωση τῆς μορφῆς» (Beruhigung καὶ Konsolidierung). Στὸ ἀπέριττο στὺλ ἐπικρατεῖ πιά, ὅπως λέει, ἓνα νέο "Formwille". Πὰ τὴ «στερέωση» τῶν μορφῶν στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰ. βλ. Speier, *RM* 1932, 29. Βλ. σχετικὰ δικές μας παρατηρήσεις πκ. Ἐπίσης βλ. καὶ τὶς παλιότερες παρατηρήσεις τοῦ Süsserott 31 κέ. Ὁ Marcadé στὴ σύντομη, ἀλλὰ πυκνὴ καὶ περιεκτικὴ συμβολή του στὸ XII Διεθνὲς Συνέδριο Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας (*Πρακτικά* 185-6) ὑπογράμμισε ὅτι στὸν 4ον αἰώνα ἀναβιώνουν τάσεις πὺν ὑπῆρχαν ἤδη στὴν τέχνη τοῦ 5ου αἰώνα, μιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες,

ὄχι μεγάλη, ὁ κλασικισμός, ἦταν τέτοια πὺν νὰ εἶναι τώρα (στὸν 4ον αἰώνα) σὲ θέση νὰ δουλέψει αὐτόνομα, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες τάσεις (λ.χ. ἡ ρεαλιστικὴ) ἐνῶ πρὶν (στὸν 5ον αἰώνα) ὅλες οἱ τάσεις ἦσαν ἐνωμένες στὴν ἐξελικτικὴ πορεία τῆς τέχνης.

104. Συμμαχία Ἀθηνῶν καὶ Κίου τοῦ ἔτους 406/5 π.Χ. στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο (Süsserott πίν. 1,2). Ψηφισματικὸ ἀνάγλυφο Ἀθηνῶν καὶ Σάμου τοῦ ἔτους 403/2 στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως (τελευταῖα *LIMC* II, 1, ἀρ. 607 καὶ σ. 1013 καὶ II, 2 εἰκ. στὴ σ. 763). Ἀνάγλυφο τῶν ταμιῶν τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ 400/399 στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο (Σβορῶνος πίν. 203. Speier, *RM* 1932, πίν. 12,2).

105. Λ.χ. τὸ ἀνάγλυφο τῆς Ξενοκρατείας στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο (βλ. τελευταῖα *LIMC* I, 1, λ. *Acheilos*, ἀρ. 197, σ. 24 καὶ I, 2, εἰκ. στὴ σ. 41 (ἀρ. 197), *LIMC* VI, 1, λ. *Kephisos* I, ἀρ. 2 στὴ σ. 11, καὶ VI, 2, εἰκ. στὴ σ. 11), τὸ ἀνάγλυφο τῶν ἡθοποιῶν στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο (Σβορῶνος πίν. 82).

106. Τὸ ὠραιότερο ἀπὸ τὰ πρῶμα παραδείγματα εἶναι ἡ Ἥγησώ (περὶ τὸ 400).

107. Λ.χ. ἡ Ἀθηνᾶ Ince, βλ. *LIMC* II, 1 (λ. *Minerva*, ἀρ. 145, Canciani: πιθανῶς τέλους τοῦ 5ου αἰ.) καὶ II, 2 εἰκ. στὴ σ. 796. Mangold 17-19: τέλους 5ου αἰ. Ὁ

φειδιακής τέχνης. Μάλιστα τὰ παλιότερα δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς εἶναι καὶ τὰ αὐστηρότερα. Εἶναι παρακινδυνευμένο νὰ ἀποτολμήσει κανεὶς τὴ διατύπωση μιᾶς ὑπόθεσης γιὰ τὸ αἶτιο ποὺ προκάλεσε τὴν ἐπιστροφή αὐτὴ, δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ ἦταν ἡ βαθιὰ κρίση ποὺ περνοῦσε ἡ πολιτεία στὰ χρόνια ἐκεῖνα, κρίση πολιτική, στρατιωτική, ἠθική, θρησκευτική, καὶ γενικότερα πνευματική, ἐξ αἰτίας τῆς ὁποίας ἡ τέχνη θυμῆθηκε τὴ μεγαλοπρέπεια τῆς φειδιακής τέχνης, ποὺ ἦταν συνδεδεμένη μὲ τὴ λαμπρὴ καὶ ἔνδοξη περίοδο τῆς περὶ κλειας Ἀθήνας. Πάντως ἡ κλασικίζουσα ἀντίδραση τῆς τέχνης τῆς Ἀθήνας περιελάμβανε στίς περισσότερες περιπτώσεις καὶ στοιχεῖα τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ, ὁ ὁποῖος κάθε ἄλλο παρὰ ἐξαφανίστηκε στὰ χρόνια αὐτά. Τὰ ἐπιτύμβια τοῦ 400 καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰ. ἀκροβατοῦν ἀνάμεσα σὲ δύο τρόπους, χρησιμοποιώντας στοιχεῖα καὶ ἀπὸ τοὺς δύο, πότε παίρνοντας περισσότερο ἀπὸ τὸν ἕνα καὶ πότε ἀπὸ τὸν ἄλλο, δέχοντας ὅμως ὅπωςδήποτε καὶ συγχωνεύοντας ὅλα τὰ στοιχεῖα σὲ ζωντανὲς δημιουργίες.

Τὰ περίοπτα ἔργα τῆς ἀττικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς ποὺ ἀκολουθεῖ τὸν πλούσιο ρυθμό<sup>108</sup> ἔχουν ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς τέχνης ποὺ βρίσκεται στὸ ἠλιόγερά της, τὴν ὑπερβολὴ καὶ τὴν ἐγκεφαλικὴ ἐπιτήδευση. Οἱ πτυχὲς ποὺ σχηματίζονται στίς «γυμνές» ἐπιφάνειες ἑνὸς πολὺ λεπτοῦ καὶ κολλητοῦ στὸ σῶμα χιτῶνα, ἀνασηκωμένες ἀπὸ τὶς θηλὲς τοῦ στήθους ἢ τραβηγμένες ἀπὸ ἄλλους «κόμβους», τονίζονται πιὸ πολὺ ἢ ἔχουν περισσότερο ὄγκο καὶ ὑλικότητα (ὅπως στὴν Ἀφροδίτῃ ἢ «Ἀριάδνῃ» Valentini)<sup>109</sup>. Ἀλλὰ καὶ ἡ πτύχωση τοῦ ἱματίου εἶναι τώρα πολὺ πιὸ βαριὰ ἀπὸ πρὶν, ὁ πλοῦτος δὲν εἶναι πιά ἕνας ἀπλὸς καὶ αὐτονόητος σχεδὸν πολλαπλασιασμός, ὅπως στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα, ἀλλὰ μιὰ συνειδητὴ ἐπίδειξη. Ἐγκεφαλικός, ὄχι συναισθηματικός, εἶναι καὶ ὁ τρόπος ποὺ τὸ ροῦχο διασπᾶται τώρα «τοπογραφικὰ» στὸ σῶμα, σὲ περιοχὴ διάφανου χιτῶνα καὶ σὲ περιοχὴ ὀγκώδους ἱματίου. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ χαρακτήρες ἔχουν τὴν καταγωγὴ τους στὸ θωράκιο, τὴ μεγάλη βρυσομάνα τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ, ἀλλὰ ἐδῶ προκαλεῖται τελικὰ ἡ ἐντύπωση ὅτι πολὺς εἶναι ὁ θόρυβος ποὺ γίνεται στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἔργου καὶ ὅτι ἀντίθετα πολλὴ ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ του ἁρμονία ἔχει χαθεῖ. Στὴν πελοποννησιακὴ τέχνη

Δελιβορριάς τὴ θεωρεῖ (EAA, Suppl I, 177, εἰκ. 208) ὅτι ἀποδίδει τὴν Ἀθηνᾶ τοῦ Ἡφαιστείου, ἔργο κατ' αὐτὸν τοῦ Ἀλκαμένη. Ἡ Ἀθηνᾶ Giustiniani, LIMC II, 1, ἀρ. 154 ("Età Antoniniana", κακῶς) καὶ II, 2 εἰκ. στίς σελίδες 796-8. Βλ. Waywell, BSA 1971, 376 καὶ 381 (κατάλογος ἀντιγράφων) καὶ πίν. 69b (ἀντίγραφο Βατικανοῦ).

108. Στὴν πρόσφατη ἔκδοση τῶν γλυπτῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδουρο (AntPl XXI 76), ὁ Παλούρης ὑποτιμᾷ τὴ σημασίαν τῆς παράλληλα μὲ τὴν κλασικίζουσα τέχνη συνέχισης τῆς δράσης τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ στὴν Ἀθήνα.

109. Ἀφροδίτῃ Valentini: Bielefeld, AntPl XVII 57-69, πίν. 37-39, Harrison, Πρακτικά 105, σημ. 26: dated too early. Ἡ ἴδια χρονολογεῖ 400-390. Μᾶλλον θὰ εἶ-

ναι ἀκόμα νεότερη, σύγχρονη τῆς Ἀφροδίτης ἢ Ἀγαθῆς Τύχης τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς, γιὰ τὴν ὁποία βλ. τελευταῖα LIMC II, 1, 35, ἀρ. 242 (εἰκ. στή σ. 27 τοῦ II, 2) μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ὁ πλούσιος ρυθμὸς στὴν Valentini καὶ στὸ ἀγαλμα τῆς Ἀγορᾶς ἔχει γίνῃ ἀνυπόφορα ἐπιδεικτικός, τὸ ροῦχο εἶναι πολὺ βαρὺ, οἱ πτυχὲς βραδύρροες καὶ γενικὰ οἱ μορφὲς εἶναι πληθωρικές καὶ δυσκίνητες, καὶ ἀπὸ μίαν ἀποψη κλασικίζουσες. Ὅσο γιὰ τὶς πτυχὲς ποὺ ἀναπτύσσονται ἀπὸ τὸ ἕνα στήθος στὸ ἄλλο, εἶναι ὅπως παρατηροῦσε ἡ Harrison (Hesperia 1960, 377, σημ. 38) χαρακτηριστικὸ σαφῶς μεταφειδιακὸ, δὲν τὶς συναντοῦμε οὔτε στὸν Παρθενῶνα οὔτε στὰ ἀντίγραφα τῆς «στηριζομένης Ἀφροδίτης».

παρατηροῦμε φαινόμενα ἀνάλογα ὅπως στὴν ἀττική. Ἡ λεγόμενη Ὑγίεια τῆς Ἐπιδάουρου, ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν ἴδιο τὸν Τιμόθεο<sup>110</sup>, κατὰγεται, ὅπως παρατηρήθηκε ἤδη, ἀπὸ τὴ «σανδαλιζομένη». Δὲν εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ ἀντιληφθεῖ κανεὶς τὶς σοβαρὲς καλλιτεχνικὲς μεταβολὲς ποὺ ἔχουν πραγματοποιηθεῖ ἀπὸ τότε. Ἡ ρέουσα κίνηση ἔχει θρυμματισθεῖ σὲ σπαστοὺς ἐπὶ μέρους ἄξονες, ἡ θαυμαστὴ διαλεκτικὴ ἐνότης ρούχου-σώματος ἔχει χαθεῖ, τὸ ροῦχο ἄλλοῦ μαζεῦεται σὲ τυλοειδεῖς σχηματισμοὺς καὶ ἄλλοῦ ἀπορροφᾶται ἐντελῶς ἀπὸ τὸ σῶμα.

Ἡ ἐπίδραση ποὺ ἄσκησε τὸ θωράκιο στὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο εἶναι ἰδιαίτερα ἐντονη, ἔστω καὶ ἂν ἡ διακόσμηση ἔγινε πολλὰ χρόνια μετὰ τὸ θωράκιο καὶ σὲ διαφορετικὸ, πελοποννησιακὸ<sup>111</sup> ἐργαστήριο. Φυσικὸ εἶναι ὅτι ἡ ἐπίδραση δὲν ἀσκήθηκε ἄμεσα, ἀλλὰ περνώντας ἀπὸ ἄλλες δημιουργίες, μολονότι εἶναι ἀδύνατο μὲ τὸ σωζόμενο ὕλικό νὰ ἔχουμε μιὰ σαφὴ εἰκόνα. Ἐτσι ἡ στρογγυλὴ μάζα

110. Schlörb, *Timotheos* εἰκ. 37-40, προηγούμενη βιβλιογραφία στὴ σ. 38, σημ. 116. Boardman κ.ἄ., εἰκ. 229, σ. 172, Delivorrias, *MEFRA* 1991, εἰκ. 31, σ. 150, Yalouris ὁ.π. 76-77, εἰκ. 16-8.

111. Ὁ Παλούρης (ὁ.π. 82-83) χρονολογεῖ τὰ γλυπτὰ τῆς Ἐπιδάουρου στὰ 375-370 καὶ θεωρεῖ ὅτι προέρχονται ἀπὸ ἐργαστήριό τῆς ΒΑ. Πελοποννήσου (σ. 75-81). Παλιότερες χρονολογήσεις: Keil, *AM* 1895, 75: μεταξὺ 399/8 καὶ 395/4. Pfuhl, *JdI* 1928, 4: 390-380. Crome 11: πρώτη δεκαετία τοῦ 4ου αἰ. Roux 130: περὶ τὸ 370. Shoe 70, 111, 164, 166: περὶ τὸ 380. Burford 32 κέ., 54 κέ.: περὶ τὸ 370. Vienneis-Schlörb, *Festschrift Kleiner*, σποράδην καὶ σ. 86: μέσα περίπου τῆς δεκαετίας 390-380. Ὁ Παλούρης ἀναφέρει στὴν ἔκδοσή του καὶ μιὰ ἐπαναστατικὰ χαμηλὴ χρονολόγηση ἀπὸ τὴ Λ. Γουναροπούλου σὲ μιὰ διδακτορικὴ καὶ ὄχι ἀκόμα τυπωμένη διατριβή της: 361-353 π.Χ. Εἶναι δύσκολο νὰ ἐννοήσω, ὅπως ἐξ ἄλλου καὶ ἡ Vienneis-Schlörb, πῶς ὁ γλυπτὸς διάκοσμος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο εἶναι δυνατόν νὰ ἔγινε πολλὲς δεκαετίες μετὰ τὴν ἀκμὴ τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ καὶ ἀκόμα περισσότερο στοὺς χρόνους ποὺ αὐτὸς πέθαινε πιά στὴν Ἀθήνα. Δὲν πρέπει νὰ διαφεύγει ὅτι στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰ. καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου ἡ ἀττικὴ καὶ ἡ πελοποννησιακὴ τέχνη βρισκόνταν σὲ μιὰ συνεχὴ ἀλληλεπίδραση, οἱ ἀσκούμενες ὅμως ἐπιδράσεις εἶχαν βασικὰ κατεύθυνση ἀπὸ τὴν πρώτη πρὸς τὴ δεύτερη, καὶ εἶναι κοινὸς τόπος τὸ λεγόμενο ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῆς Ἐπιδάουρου (ὁ Τιμόθεος κατὰ πᾶσαν πιθανότητα) παρέλαβε τὸν πλούσιο ρυθμὸ κατὰ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν ἀττικὴ τέχνη,

ἔστω καὶ ἂν κράτησε διάφορους πελοποννησιακοὺς ἰδιωματισμοὺς ποὺ ὀφείλονταν στὴν καταγωγὴ του (κατὰ τὸν Παλούρη ἦταν Ἐπιδάουριος). Στὴν Ἐπίδαυρο ὁ πλούσιος ρυθμὸς κυριαρχεῖ μὲ μεγάλη ἐνταση στὰ περισσότερα ροῦχα. Σὲ μερικὲς πάντως περιπτώσεις βλέπουμε μιὰ ἀναβίωση τῆς ὑλικότητος τοῦ ὑφάσματος, λ.χ. στὴ Νίκη μὲ τὸ πουλὶ EM 155 (ἀκρωτήριο τοῦ δυτικοῦ αἰτώματος, Παλούρης πίν. 24-26), στὴν ἐφιππὴ Ἀμαζόνα EM 136 (Παλούρης πίν. 40-42), ἐνῶ σὲ ἄλλες μιὰ προσπάθεια συμβιβασμοῦ τῶν δύο τρόπων. Ἡ ἐπιστροφή ἄλλωστε στὴν ὑλικότητα τοῦ ρούχου ἔχει ἤδη πραγματοποιηθεῖ στὴν Ἀττικὴ μὲ τὸν Δεξιλέω, πάνω κάτω μὲ τὸν τρόπο τῶν μορφῶν τῆς Ἐπιδάουρου. Τὸν Δεξιλέω θυμίζουν καὶ οἱ πτυχεῖς ποὺ διαγράφουν μεγάλες καὶ μικρότερες καμπύλες στὴν ἐπιφάνεια τῶν ρούχων καὶ τονίζουν τὴ στρογγυλότητα τῶν σωματικῶν ὄγκων, τὶς κινήσεις καὶ τὶς στροφές τοῦ σώματος. Ἡ ἀπόδοση λοιπὸν τοῦ ρούχου καὶ ἡ ἰσόρροπη καὶ πάλι ἀνάπτυξη τῆς σχέσης ρούχου καὶ σώματος δὲν εἶναι πελοποννησιακὴ ὑπόθεση ἀλλὰ ἀττικὴ. Στὴν ἀττικὴ πάντως τέχνη τὰ νέα κλασικὰ στοιχεῖα δὲν ἐπεκράτησαν ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμὴ στὴν ἄλλη καὶ ὁ πλούσιος ρυθμὸς ἐξακολούθησε νὰ ἀντιπροσωπεύεται μὲ περισσότερα ἔργα ἀπὸ ὅσα ἀναφέρει ὁ Παλούρης, πρὶν νὰ δώσει τὴ θέση του στὸν «ἀτέριττο ρυθμό». Εἶναι λοιπὸν ἀπίθανο ὅτι τὰ γλυπτὰ τῆς Ἐπιδάουρου ἔγιναν τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔσβηνε ὀριστικὰ ὁ πλούσιος ρυθμὸς στὴν Ἀθήνα, πολὺ πιθανότερο εἶναι ὅτι ἔγιναν σὲ ἐποχὴ ποὺ παρ' ὅλες τὶς κλασικότερες ἀντιδράσεις αὐτὸς ἀνθοβολοῦσε ἀκόμα μὲ δύναμη.

ρούχου πού μαζεύεται στον κόρφο των ἐφίππων τοῦ Ἐθν. Μουσείου 156 καὶ 157<sup>112</sup> καὶ τῆς ὀκλάζουσας τοῦ ἴδιου μουσείου 146<sup>113</sup> ( ὅπως καὶ στὴν Ἀφροδίτη τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς), τὴν ἀπώτερη καταγωγή της ἔχει στὸν σχηματισμὸ τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 972 τοῦ θωρακίου, περισσότερο ὅμοια ὅμως εἶναι μὲ τὸν σχηματισμὸ τῆς 1288 τοῦ Ἐρεχθείου<sup>114</sup>. Ἡ δέσημη πτυχὼν πού ξεκινάει ἀπὸ τὸ στήθος τῆς μορφῆς τοῦ Ἐθν. Μουσείου 156 κατάγεται σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀπὸ τὸν ἀνάλογο σχηματισμὸ τῆς «σανδαλιζομένης», μέσω ὅμως τῆς ἀνάλογης πτυχῆς πού παρουσιάζει ἡ «Ἀριάδνη» Valentini. Ἀλλὰ καὶ ἄλλα ἔργα τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ εἶναι πηγές, ἀπὸ ὅπου εἶναι πιθανότατο ὅτι ἀντλήσε ὁ καλλιτέχνης τῆς Ἐπιδάφρου. Τὸ διάφανο ροῦχο μὲ τὶς λιγοστὲς καὶ ὀξείες πτυχές τῆς ἐπιδάφρειας μορφῆς 70 τοῦ Ἐθν. Μουσείου<sup>115</sup> εἶναι συγγενικὸ μὲ τὸ λεπτότατο ροῦχο τῶν κορμῶν τῶν ἐφίππων Νηρηίδων τοῦ Ἐθν. Μουσείου Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Μουσείου Νεαπόλεως<sup>116</sup>, μόνο πού στὴ μορφὴ τῆς Ἐπιδάφρου οἱ λιγοστὲς πτυχές της προσαρμόζονται μὲ ρεαλιστικὸ τρόπο στὴν κίνηση τοῦ σώματος, ἐνῶ στοὺς κορμούς τῶν ἐφίππων Νηρηίδων ἡ διαδρομὴ τῶν πτυχῶν εἶναι σχεδὸν ἀποκλειστικὰ καλλιγραφικὴ.

Ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τῆς Ἐπιδάφρου τὸ πιὸ νεωτερικὸ εἶναι ἡ ἔφιππη Ἀμαζόνα EM 136<sup>117</sup>. Τὸ ροῦχο της, ξεπερνώντας τὶς συμβατικότητες τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ, ἀποδίδεται καὶ πάλι στὴν ἐνότητα τοῦ ἄξονά του, πού εἶχε σπάσει στὰ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. καθὼς ἡ στρόφῃ του πραγματοποιεῖται μὲ βαθμιαῖες μεταβάσεις ἀπὸ τμῆμα σὲ τμῆμα καὶ μὲ συνεχόμενες καμπύλες πτυχῶν (πρβ. τὴν 1077 τοῦ Ἐρεχθείου)<sup>118</sup>.

Στὸ κεφάλαιο τῆς χρονολόγησης τοῦ θωρακίου ἀνήκει δικαιοματικὰ μιὰ θέση γιὰ τρεῖς παραστάσεις πού ἀποτελοῦν πολύτιμα *termini* γιὰ τὸν χρονολογικὸ προσδιορισμὸ τοῦ θωρακίου. Ἄν δὲν τὶς ἀνέφερα πιὸ πρὶν εἶναι διότι ἔκρινα πὼς ἦταν μεθοδολογικὰ σωστότερο νὰ προταθῇ στυλιστικὴ ἀνάλυση ὥστε νὰ γίνῃ σαφὴς ἡ φυσιογνωμία τοῦ ἀττικοῦ πλούσιου ρυθμοῦ στὴ χρονικὴ στιγμή πού ἔγινε τὸ θωράκιο. Ὁ πρῶτος *terminus* εἶναι *post quem*, καὶ τὸν ἀναφέρω διότι πρόκειται γιὰ μιὰ μορφὴ πού προηγεῖται ἄμεσα τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 972. Εἶναι ἡ Ἀμυμόνη μιᾶς ἐρυθρόμορφης οἰνοχόης τοῦ Κεραμικοῦ (ἀρ. 4290) πού κατὰ τὴν Knigge εἶναι ἔργο τοῦ πρῶτου Μειδία, τοῦ 430 περίπου π.Χ.<sup>119</sup> Καταδιωκόμενη ἀπὸ τοὺς Σατύρους, ἡ Ἀμυμόνη τρέχει ὀρμητικὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ὅπως ἡ δεξιὰ Νίκη τῆς 972, σχηματίζοντας διαγώνιο ἄξονα. Οἱ βραχίονές της εἶναι ὅμοια ἀπλωμένοι, καὶ κάποιες λεπτομέρειες τοῦ ρούχου της τὸ ἴδιο,

112. Crome πίν. 9 καὶ 8, Yalouris ὁ.π. πίν. 27 (Κατ. 26) καὶ πίν. 30-31 (Κατ. 27).

113. Crome πίν. 44. Yalouris ὁ.π. πίν. 22 (Κατ. 22).

114. Boulter ὁ.π. πίν. 10.

115. Crome πίν. 12. Yalouris ὁ.π. πίν. 9 (Κατ. 7, μὲ προσθήκη τοῦ κεφαλιοῦ της).

116. Ἐθνικοῦ Μουσείου: λ.χ. Delivorrias ὁ.π. 124-7. Τελευταία, Harrison, *Πρακτικά* πίν. 20,1 (ὁ δεξιὸς) καὶ σ. 104. Νεαπόλεως: Fuchs, *Boreas* 1974, 59-60. Βλ.

καὶ Harrison ὁ.π. πίν. 20,1 ἀριστερὰ καὶ Delivorrias, *Marble* εἰκ. 12 καὶ σ. 12 (ὅπου ὑπογραμμίζει τὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν πεπλοφόρο τοῦ Λούβρου MA 3072).

117. Crome πίν. 13-15. Yalouris ὁ.π. πίν. 40-41 (Κατ. 34).

118. Boulter ὁ.π. πίν. 3-4.

119. Knigge, *AM* 1975, πίν. 44-47, εἰκ. 4 (στὴ σ. 129). Χρονολογικὰ στὴ σ. 131.



ιδίως ὅμοιο εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ φούσκωμα ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ τὸν ἄνεμο στὰ σφυρὰ τοῦ ἀριστεροῦ προβαλλόμενου ποδιοῦ. Ὅμως τὸ ροῦχο τῆς Ἀμυμόνης δὲν ἔχει οὔτε τὸν πλοῦτο, οὔτε προπάντων τὸν «ἄερα» τοῦ ρούχου τῆς Νίκης. Ἄν καὶ λεπτό, εἶναι ἀπλούστερο ἀλλὰ καὶ ἀπλὰ ταιριαστό στὸ σῶμα, ἐξελικτικὰ παλιότερο ἀπὸ τὰ ροῦχα τοῦ θωρακίου, πολὺ κοντινὸ ἀκόμα στὴν τέχνη τοῦ Παρθενῶνος. Ἡ Knigge ὑπογραμμίζει ὅτι ἡ σύνθεση καὶ οἱ κινήσεις τῶν μορφῶν τῆς οἰνοχόης εἶναι ἄμεσα ἐξαρτημένες ἀπὸ τὴν Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας τῆς Παρθένου.

Ἄς δοῦμε τώρα ἓνα *terminus ante* γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ θωρακίου. Στὸ πασίγνωστο ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο τῆς Ξενοκρατείας ποὺ βρίσκεται στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν<sup>120</sup>, μαζὶ μὲ τὶς ὄρθιες, ἱερόπρεπα ἀκίνητες μορφές ἡμιθέων καὶ ἡρώων, εἰκονίζεται ἓνας νέος ποὺ εἶναι περίεργα στριμωγμένος ἀνάμεσά τους σὲ στάση ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές. Εἶναι ὁ νεαρὸς Κηφισός, ὁ ὁποῖος ὑποδέχεται τὸ παιδί ποὺ τοῦ παρουσιάζει ἡ Ξενοκρατεία. Ἡ στάση του εἶναι ἴδια μὲ τῆς «σανδαλιζομένης», ἂν καὶ τὸ πόδι του στηρίζεται σὲ βράχο ἀντὶ νὰ αἰωρεῖται ὅπως στὴ «σανδαλιζομένη». Ὅμως ἡ μετωπικὴ στροφή τοῦ κορμοῦ καὶ τὸ ἱμάτιο ποὺ φορεῖ, καὶ ὁ τρόπος ποὺ κρατᾷ ἓνα μέρος του στὸ ἀριστερό του χέρι, δὲν ἀφήνουν ἀμφιβολία ὅτι ὁ τεχνίτης μιμήθηκε ἐδῶ τὴν ἐντυπωσιακότερη ἴσως ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ θωρακίου. Τὸ ὅτι τὸ μοτίβο τοῦ θωρακίου χρησιμοποιήθηκε κάπως ἀδέξια ἀνάμεσα σὲ ἄλλες μορφές εἶναι καὶ αὐτὸ μὴ ἔνδειξη ὅτι ἡ μορφή τοῦ Κηφισοῦ μιμήθηκε ἓνα «πρότυπο» ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴ «σανδαλιζομένη». Ἡ ἐξάρτηση αὐτὴ ἔχει κιόλας ἐπισημανθεῖ, λ.χ. ἀπὸ τὸν Süsserott καὶ τὴ Ridgway, ἡ ὁποία ὅμως βλέπει ἐξάρτηση τοῦ Κηφισοῦ καὶ ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης. Τὸ ἀνάγλυφο τῆς Ξενοκρατείας χρονολογεῖται στὰ ἐντελῶς τελευταῖα χρόνια τοῦ 5ου αἰ. (*LIMC*: 410-400), νομίζω ὅμως ὅτι μπορούμε νὰ στενέψουμε ἀκόμα πὺς πολὺ τὰ χρονικὰ πλαίσια, μὲ βάση τὴ μαρτυρία τοῦ ἀναγλύφου τῆς συμμαχίας Ἀθηνῶν καὶ Κίου τοῦ ἔτους 406/5, ὅπου παρουσιάζεται ἡ ἴδια αὐστηρὴ τάση ποὺ ἐπικρατεῖ καὶ στὸ ἀνάγλυφο τῆς Ξενοκρατείας. Θὰ ἦταν βέβαια δυνατὸ νὰ εἶχε γίνει τὸ πρότυπο τοῦ Κηφισοῦ, δηλαδή ἡ «σανδαλιζομένη», ἐλάχιστα χρόνια πρὶν, ὡστόσο τὸ θεωρῶ ἀπίθανο, διότι τίποτε στὸ θωράκιο δὲν προοιωνίζει τὴ στροφή τῆς τέχνης ἀπὸ τὸν πλούσιο ρυθμὸ στὸν ἔστω καὶ πρόσκαιρα καὶ διαλειπτικὰ ἐμφανιζόμενο νέο «αὐστηρὸ ρυθμὸ» ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ἀνάγλυφο τῆς Ξενοκρατείας. Θὰ πρέπει νὰ πέρασαν μερικὰ χρόνια ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ τελείωσε τὸ θωράκιο ὥς τὴ στιγμή ποὺ ἡ ἀττική τέχνη ἄρχισε νὰ ἐμφανίζεται καὶ πάλι αὐστηρή.

Ἄλλωστε μιὰ παράσταση ἐπὶ ἀγγείου ἀποδεικνύει ὅτι τὸ θωράκιο δὲν ἦταν χρονικὰ τόσο κοντινὸ σὲ χρόνους μὲ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Ξενοκρατείας. Πρόκειται γιὰ μιὰ παράσταση ποὺ κοσμεῖ ἓνα ἐρυθρόμορφο κρατῆρα στὸ Μουσεῖο τῆς Bologna, ἀπὸ ἓνα ζωγράφου τοῦ κύκλου τοῦ ζωγράφου τοῦ Δίνου<sup>121</sup>. Μπροστὰ σὲ ἓνα ἔνθρονο Διόνυσσο,

120. Βλ. αὐτόθι σημ. 105.

BCH 1991, 274-5, εἰκ. 20. Himmelmann, *Tieropfer* 44-5,

121. Bologna PU 286. Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1158. Pfuhl εἰκ. 30.

220, εἰκ. 562. Simon, *Kanon* 70, εἰκ. 1. Raftopoulou,

που περιβάλλεται από ένα Σάτυρο και μια Βάκχη (έπιγραφές), μια Νίκη (έπιγραφή) οδηγεί ένα ταυρίσκο στη θυσία, ενώ μια άλλη Νίκη πετάει κρατώντας στεφάνι, και στο βάθος εικονίζεται ένας τρίποδας, έπαθλο προφανώς για κάποια νίκη σε διονυσιακό αγώνα. Η όμοιότης της πρώτης Νίκης, αυτής που προσπαθεί να δαμάσει τον ταυρίσκο, με το άριστερό τμήμα της πλάκας 972 του θωρακίου είναι τόσο στενή που δεν μπορεί να υπάρξει ή παραμικρή αμφιβολία ότι η ζωγραφική παράσταση έχει μιμηθεί το θωράκιο της Νίκης (αντίθετα από την άποψη του Pfuhl και του Borbein που νόμιζαν ότι η ζωγραφική παράσταση είναι άμεσος πρόδρομος της πλάκας του θωρακίου)<sup>122</sup>. Μόνη διαφορά τους ότι στον κρατήρα ο ταυρίσκος σκύβει το κεφάλι αντί να το ανασηκώνει όπως στην 972, αλλά ίδια με τον ταύρο της πλάκας που σώζεται μόνο σε νεοαττικά αντίγραφα (βλ. σ. 231). Ακόμα και το σχέδιασμα των πτυχών στον κρατήρα της Bologna έχει σχέση με τις πτυχές της Νίκης στο άριστερό της πλάκας 972. Στο άγγείο της Bologna είναι παντού διάχυτη ή κλασική παράδοση, λ.χ. ο καθιστός Διόνυσος θυμίζει έντονα μορφές της ζωφύρου του Παρθενώνος και η όρθια Βάκχη μορφές της πλαστικής του φειδιακού κύκλου, για παράδειγμα την ίδια τη Λημνία. Ο πλούσιος ρυθμός κάνει πολύ διακριτική την παρουσία του στην άπαλή, άβρη θηλυκότητα των προσώπων και των στάσεων και τη συγκρατημένη διαγραφή των μελών του σώματος μέσα από τα λεπτά, μαλακά, πολύπτυχα ρούχα των Νικών. Άλλα έργα της αρχής του πλούσιου ρυθμού στην αγγειογραφία, όπως για παράδειγμα η ύδρια 2712 του Κεραιμεικού του πρώιμου Μειδία (Schöne, *AM* 1990, πίν. 25-30, σ. 163-78) που ανήκει στο τέλος της δεκαετίας 430-420, είναι στυλιστικά πιο προχωρημένα προς τον πλούσιο ρυθμό. Το άγγείο της Bologna φανερώνει μια ιδιοσυγκρασία που δύσκολα εγκαταλείπει την παράδοση, όπωςδήποτε όμως μαρτυρεί λεπτές διεισδύσεις του νέου ρυθμού που δείχνουν ότι η χρονική θέση του αγγείου βρίσκεται στα πρώτα χρόνια του, περί το 420 π.Χ.

Έκτός από τις παραστάσεις που αποτελούν χρονολογικούς *termini* για την εποχή διακόσμησης του θωρακίου, και μια φιλολογική μαρτυρία μπορεί να θεωρηθεί ως *terminus ante quem*. Πρόκειται για τους στίχους 317-318 της *Λυσιστράτης* του Άριστοφάνους, έργου που παίχτηκε το 411 π.Χ. Ο χορός των ανδρών έτοιμάζεται να βάλει φωτιά στα Προπύλαια και άπευθύνεται ίκετευτικά στη Νίκη: δέσποινα Νίκη ξυνγενοῦ, τῶν τ' ἐν πόλει γυναικῶν / τοῦ νῦν παρεστῶτος θράσους θέσθαι τρόπαιον ἡμᾶς. Μολονότι δεν υπάρχει άμεση άναφορά στο θωράκιο, ο συνδυασμός της Νίκης και του τροπαίου που άναφέρεται από τους άνδρες καθιστά πιθανό έναν ύπαινιγμό στο θωράκιο που είχαν προόφθαλμών οί άνδρες του χορού.

Και τώρα άς ιδούμε συνοπτικά τους χαρακτήρες του θωρακίου που γεφυρώνοντας τις καλλιτεχνικές ποικιλίες και ιδιαιτερότητες των έπιμέρους καλλιτεχνών βεβαιώνουν την ένότητα του έργου και καθορίζουν συνάμα τη χρονική «στιγμή» του. Ο πλούσιος

122. Pfuhl ό.π. Borbein, *Campana Reliefs* 117, σμμ. 594. Βλ. όμως Hausmann 127, σμμ. 335, που θεωρεί πως το άγγείο είναι παράγωγο του θωρακίου, και

Mark, *Cult* 172, σμμ. 183, που πιστεύει πως το στυλ των μορφών του, καθώς και των μορφών του θωρακίου, βρίσκονται στο ίδιο περίπου στάδιο εξέλιξης.

ρυθμὸς παρουσιάζει στὸ θωράκιο ἓνα εὐρὺ φάσμα ἐκφραστικῶν τρόπων. Παράλληλα ὁμως δὲν ἔχουν ἀκόμα τροποποιηθεῖ, καὶ πολὺ λιγότερο ἐγκαταλειφθεῖ, ὅπως θὰ συμβεῖ στὴ ζωφόρο τοῦ Ἑρεχθείου λίγο ἀργότερα, βασικοὶ συντακτικοὶ κανόνες τῆς παλιότερης κλασικῆς τέχνης, ὅπως εἶναι οἱ ἄξονες τῶν μορφῶν καὶ ἡ σύνδεσή τους μὲ τὸ φόντο. Εἰδικότερα στὸ θωράκιο:

1. Ἡ σχέση τῶν μορφῶν μὲ τὸ φόντο. Εἶναι μὲν πολὺ πιὸ ἐλεύθερη ἀπὸ αὐτὴ πού ἦταν στὰ χρόνια τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, καὶ ἐδῶ ὁμως οἱ μορφὲς δίνουν παντοῦ τὴν ἐντύπωση ὅτι γνωρίζουν καὶ ἀναγνωρίζουν τὴν παρουσία τοῦ φόντου τους, κι ὅτι ἀπλῶς ἀναγκάζονται νὰ περιοριστοῦν στὸν στενὸ χῶρο πού τοὺς ἀφήνεται. Οὔτε ἡ σωματικότης τους οὔτε οἱ κινήσεις τους εἶναι τέτοιες πού νὰ δείχνουν ὅτι ἀδιαφοροῦν γιὰ τὸ φόντο ἢ ὅτι τὸ «σκάβουν» μὲ τὰ μέλη τους ἀντιδρώντας στὴν παρουσία του. Ὁ ἀναγλυφικὸς χαρακτήρας εἶναι πιὸ συντηρητικὸς ἀπὸ ὅ,τι στὴ ζωφόρο τῆς Φιγᾶλειας (χτυπητὸ παράδειγμα πιὸ προχωρημένης ἀναγλυφικότητος ἐκεῖ τὸ ἄλογο τῆς Ἀμαζόνας στὴν πλάκα 534, πού φαίνεται σὰν νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸ βάθος<sup>123</sup>), καὶ ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι στὸ Ἑρέχθιο, οἱ μορφὲς τοῦ ὁποίου – καὶ λόγῳ τῆς τεχνικῆς τους, ἀλλὰ κυρίως λόγῳ τῆς διαφορετικῆς πλαστικῆς ἀντίληψής τους – μοιάζουν μὲ ἐλεύθερα ἀγαλματίδια πού «ἀγνοοῦν» ὅτι πίσω ἢ δίπλα τους βρίσκεται τοῖχος.

2. Παντοῦ στὸ θωράκιο οἱ μορφὲς κρατοῦν τὴν κλασικὴ τους μονοαξονικότητα καὶ τὴ βασικὴ τους ἀνάπτυξη σὲ ἓ ν α ἐπίπεδο, εἴτε εἶναι παράλληλες μὲ τὸ φόντο (λ.χ. 972, 975, 977 κ.ἄ.), εἴτε εἶναι κάθετες πρὸς αὐτό (974), εἴτε εἶναι καὶ πλάγιες ἀκόμα (1013). Στὸ ἐπίπεδο αὐτό, πού ἔχει τὸν βασικὸ λόγο, ἐντάσσονται οἱ ἐπιμέρους στροφές τους. Στὰ ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια οἱ ἀποκλίσεις αὐτὲς συχνὰ θὰ σπάσουν σὲ διαφορετικῆς κατεύθυνσης ἄξονες γιὰ νὰ δοθεῖ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ἓνας πιὸ ἔντονος ρεαλισμὸς στὴν κίνηση, πού ὁμως ὅχι σπάνια θὰ καταλήξει σὲ νευρικότητα ἢ ἀστάθεια (στὰ βιοτεχνικὰ ἔργα) ἢ καὶ σὲ ἀγκύλωση ἀκόμα τῶν μορφῶν<sup>124</sup>.

3. Παρ' ὅλες τὶς πολὺ μεγάλες διαφορὲς τους στὴν ἀπόδοση τοῦ ρούχου οἱ μορφὲς τοῦ θωρακίου ἔχουν κοινὸ χαρακτηριστικὸ τὸν ἀνταγωνισμὸ τοῦ ρούχου μὲ τὸ σῶμα. Τὸ σῶμα διεκδικώντας μεγαλύτερο ρόλο ἀπὸ ἐκείνον πού εἶχε στὰ ἔργα τῆς μεγάλης κλασικῆς τέχνης προβάλλει τώρα μέσα ἀπὸ τὰ ροῦχα, ἀλλοῦ περισσότερο καὶ ἀλλοῦ λιγότερο. Αὐτὸ ὁμως γίνεται χωρὶς νὰ ἐγκαταλείπεται ὁ «ἐπενδυτικὸς» ρόλος του, χωρὶς δηλαδὴ νὰ διαλύεται ἡ ὑφή του ὅπως στὴν Ἀφροδίτη Fréjus (παρ' ὅλο πού αὐτὴ φαίνεται ὅτι στάθηκε τὸ πρότυπο τῆς σανδαλιζομένης σὲ τοῦτο τὸ σημεῖο), καὶ πολὺ περισ-

123. Kenner πίν. 15. Hofkes-Brukker, *Bassai-Fries* εἰκ. σ. 75-76. Felten πίν. 24 καὶ 46.

124. Ὅχι σωστὰ διατυπώνει ὁ Παλούρης (Στήλη 255, σημ. 40) τὴ γνώμη ὅτι οἱ μορφὲς τοῦ θωρακίου φανερῶνουν τὴν ἴδια ἐπιστροφή πρὸς τὰ φειδιακά πρότυπα καὶ ἐγκατάλειψη τῶν καλλιμάχειων καὶ μειδιακῶν στροβιλισμῶν τοῦ σώματος πού δείχνει ἡ στήλη τοῦ Δεξιλέω. Ὁ Παλούρης (ὁ ὁποῖος ἀκο-

λουθεῖ τὴ χαμηλὴ χρονολογία τοῦ θωρακίου) ἀντιστρέφει τὴ σειρά τῶν πραγμάτων. Τὸ θωράκιο δὲν ἐπιστρέφει στὴ φειδιακὴ παράδοση, ὡς πρὸς τὶς κινήσεις τῶν σωμάτων, εἶναι ἀκόμη μέσα στὴν παράδοση, μολονότι βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ σπᾶσιμο τῶν ἄξωνων πού ἀγαπάει ἡ τέχνη τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα.

σότερο λίγο αργότερα, χωρίς με άλλα λόγια τὸ ροῦχο νὰ ὑποβιβάζεται στὸν ἀπλὸ ρόλο τοῦ συνοδοῦ ἢ τοῦ θεράποντος τοῦ σώματος. Πουθενὰ ἐπίσης τὸ ροῦχο δὲν συμβιβάζεται με τὸ σῶμα – ὅπως τόσο συχνὰ θὰ γίνει αργότερα καὶ στὴν Ἐπίδαυρο – γιὰ μιὰ διανομὴ τοῦ σώματος σὲ τομεῖς ἐπικράτησης, σὲ αὐτὸν ὅπου κυριαρχεῖ τὸ σῶμα εἴτε γυμνὸ εἴτε φαινομενικὰ γυμνὸ καὶ σὲ αὐτὸν ὅπου ἀποκλειστικὰ ἐκφράζεται τὸ ροῦχο με τὸν δικό του λόγο, τὸν συχνὰ ρητορικό. Καὶ φυσικὰ στὶς περιπτώσεις τοῦ θωρακίου ὅπου τὸ ροῦχο εἶναι πιὸ πλούσιο, ὅπως στὴν 972 (ὅπου ὁ πλοῦτος τοῦ ἐκδηλώνεται με δύο διαφορετικούς τρόπους, ἄλλον στὴν ἀριστερὴ καὶ ἄλλον στὴ δεξιὰ Νίκη) τὸ ροῦχο σὲ καμιὰ περίπτωση δὲν «φυλακίζει» μέσα του τὸ σῶμα, ὅπως γίνεται σὲ πολλές ἀπὸ τὶς μορφές τῆς ζωφόρου τοῦ Ἑρεχθείου, ἀλλὰ χαίρεται τὴν ἀντιπαλότητά του με αὐτὸ πολεμώντας τὸ με φαντασία καὶ δροσιά.

4. Ὅλες οἱ μορφές, ὅσοδήποτε γρήγορες καὶ ἂν εἶναι οἱ κινήσεις τους, καὶ ὅσοδήποτε δυνατὲς οἱ προσπάθειές τους, κινοῦνται ἀβίαστα καὶ ἀπαλά, σχεδὸν ἀθόρυβα θὰ ἔλεγε κανεῖς. Πραγματικὴ σωματικὴ προσπάθεια δὲν εἶναι πουθενὰ ἀντιληπτή, σωματικὸ βάρος δὲν γίνεται σὲ καμιὰ περίπτωση αἰσθητό, ὅλα εἶναι ἀνάλαφρα, σὰν νὰ μὴ γίνονται σὲ γήινη σφαῖρα – καί, ἀλήθεια, πιὸ ταιριαστὸ ὕψος δὲν θὰ μπορούσε ὁ καλλιτέχνης νὰ βρεῖ γιὰ νὰ κοσμήσει μιὰ ζώνη ποὺ βρισκόταν ἀνάμεσα γῆς καὶ οὐρανοῦ. Ὁ ἀνάλαφρος αὐτὸς τόνος δὲν ἔχει πάντως καμιὰ σχέση με τὴ «γλιστερή» διακοσμητικότητα ποὺ ἔχουν κάποιες ἀπὸ τὶς νεοαττικὲς ἀντιγραφές (λ.χ. τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Uffizi τῆς Φλωρεντίας με τὴν προσαγωγή ταύρου στὸν τόπο τῆς θυσίας), ἀλλὰ εἶναι δροσερὴ καὶ μελωδικὴ ποίηση στὸ μάρμαρο, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τῆς ἐποχῆς γύρω στὴν εἰρήνη τοῦ Νικία, λ.χ. στὰ ἀκρωτήρια τοῦ ναοῦ τῶν Ἀθηναίων στὴ Δῆλο. Ὅμως αὐτὴ ἡ ποίηση τοῦ μαρμάρου πολὺ λίγο κρατάει. Πολὺ σύντομα ἡ κίνηση θὰ γίνει πιὸ ρεαλιστικὴ, παράδειγμα ἡ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς, ἐνῶ ἀντίθετα μιὰ μᾶλλον ἄτονη ἐξέλιξή της εἶναι ὁ τρόπος ποὺ γλιστροῦν στὸν ἄερα οἱ Νηρηΐδες τῆς Ξάνθου.

5. Ὅλες οἱ μορφές, εἴτε παριστάνουν Νίκες εἴτε τὴν Ἀθηνᾶ, ἔχουν σώματα σφιχτά, ἐλαστικά, ἐφηβικά. Πολὺ λίγα χρόνια αργότερα ἢ νέα ρεαλιστικὴ τάση θὰ δώσει μορφές με σώματα πιὸ «γυναικεῖα», παράδειγμα καὶ πάλι ἡ Νίκη τῆς Ἀγορᾶς, ἡ Νίκη ἀπὸ τὸ Ἡραῖον τοῦ Ἀργους καὶ ἄλλες μορφές ποὺ ἀναφέραμε ἥδη.

Προσπαθήσαμε πιὸ πάνω νὰ δείξουμε γιατί εἶναι πεποίθησή μας ὅτι ἡ πλαστικὴ διακόσμηση τοῦ θωρακίου τῆς Νίκης, καὶ μάλιστα ὁλόκληρη, ἀνήκει στὴν προτελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰ. καὶ ὄχι στὴν τελευταία. Καὶ εἶδαμε ἐπίσης ὅτι οἱ καλλιτεχνικοὶ χαρακτήρες τοῦ θωρακίου εἶναι ἐλάχιστοι νεότεροι ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες τῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ. Ἔτσι ἡ χρονικὴ σειρὰ ποὺ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὴ λογικὴ τῶν πραγμάτων, δηλαδὴ οἰκοδόμηση τοῦ ναοῦ – διακόσμηση τῆς ζωφόρου – κατασκευὴ καὶ διακόσμηση τοῦ θωρακίου (ποὺ φυσικὰ δὲν σημαίνει ὅτι στὰ προηγούμενα στάδια ἐργασιῶν δὲν ὑπῆρχε κάποιου εἶδους προστασία ἀπὸ τὸν κίνδυνο ἀτυχημάτων στὸν πύργο) βεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῆς στυλιστικῆς σχέσης τοῦ θωρακίου με τὴ ζωφόρο. Εὐλόγο εἶναι ὅτι ἡ ἔξαρση τοῦ θέματος τῆς νίκης στὸν πύργο ὅπου λατρευόταν ἡ θεά, εἶναι στενὰ συνδεδεμένη με τὴν κάπως πιὸ εὐνοϊκὴ τροπὴ ποὺ πῆρε γιὰ τοὺς Ἀθηναίους ἡ πολεμικὴ κατάσταση στὸ β' μισὸ τῆς δεκαετίας 430-420, κυρίως με τὴ νίκη τους στὴ Σφακτηρία,



ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ Νικίειο εἰρήνη. Δὲν ἔχουμε ἐπίσης λόγους νὰ ἀμφιβάλλουμε ὅτι τὸ θωράκιο εἶχε τελειώσει τὸ 415 ὅταν ἡ Ἀθήνα ρίχτηκε στὴν τυχοδιωκτικὴ περιπέτεια τῆς Σικελικῆς ἐκστρατείας, ὅπου ἀπορροφήθηκαν τεράστιοι πόροι, κι ἀκόμα λιγότερο τὸ 413 ὁπότε ἡ ἐκστρατεία ἔφθασε στὸ μοιραῖο, τὸ τραγικὸ τῆς τέλος<sup>125</sup>. Ἡ καλλιτεχνικὴ πολυμορφία σημαίνει ὅτι εἶχαν ἀπασχοληθεῖ πολλοὶ καλλιτέχνες καὶ βοηθοὶ τους στὸ ἔργο – γι' αὐτὸ τὸ θέμα θὰ μιλήσουμε ἐκτενέστερα στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο – πὺν θὰ πρέπει νὰ συντελέστηκε σὲ δυὸ τρία χρόνια, κάτι πὺν θεωροῦμε πολὺ λογικὸ. Ἄν ἡ μήκους 160 μέτρων ζωφόρος τοῦ Παρθενῶνος διακοσμήθηκε μέσα σὲ ἐλάχιστα χρόνια, περὶ τὸ 440, γιὰ ποιὸ λόγὸ νὰ μὴ δεχτοῦμε ὅτι τὸ μήκους 42 μέτρων θωράκιο (κατὰ τὴν ἀπόλυτα λογικὴ ἄποψη τοῦ Dinsmoor τοῦτο ἔφτανε ἔως τὴν πρὸς Ν. προέκταση τῆς ΝΔ. πτέρυγας τῶν Προπυλαίων) ἔγινε ὁλόκληρο πρὶν ἀπὸ τὴ σικελικὴ ἐκστρατεία; Ὅχι μόνον ἡ χρονικὴ ἄνωση τῶν Ἀθηναίων ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπαλλαγὴ τους ἀπὸ πολεμικὲς δοκιμασίες στὰ χρόνια τῆς εἰρήνης τοῦ Νικία (ἡ μάχη τῆς Μαντίνειας τὸ 417 δὲν εἶχε τὸν χαρακτήρα μεγάλης πολεμικῆς σύγκρουσης) εἶναι ἄλλος ἓνας λόγος πὺν θεωροῦμε πολὺ πιθανότερο ὅτι σ' αὐτὸ τὸ διάστημα ἔλαβε τὴ διακόσμησή του τὸ θωράκιο – ὅπως ἄλλωστε τότε συμπληρώθηκαν καὶ τόσα ἄλλα ἔργα στὴν Ἀθήνα καὶ τὴν Ἀττικὴ πὺν εἶχαν διακοπεῖ μὲ τὸν Πελοποννησιακὸ πόλεμο – καὶ ὄχι ἀργότερα, στὶς ἀρχὲς τῆς τελευταίας δεκαετίας.

125. Δὲν υἱοθετοῦμε τὴ γνώμη τοῦ Mark, *Sanctuary* 91, ὅτι τὸ θωράκιο ἄρχισε τὸ 416 καὶ τελείωσε ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὸ 413. Ὁ ἴδιος ὁ Mark χρονολογεῖ τὴ ζωφόρο τοῦ ναοῦ στὰ 420-418 καὶ δὲν βλέπω τὸν λόγὸ τοῦ χρονικοῦ χάσματος μεταξὺ ζωφόρου καὶ θωρακίου, ὅσο μικρὸ καὶ ἂν εἶναι αὐτό. Τὸ θωράκιο εἶναι καλλιτεχνικὰ ἄμεσος διάδοχος τῆς ζωφόρου.

Δὲν συμφωνοῦμε οὔτε καὶ μὲ τὴ διάκριση τοῦ θωρακίου πὺν κάνει ὁ Mark, *Sanctuary* 91, σημ. 111, σὲ δύο στυλιστικὲς φάσεις, μία πρωιμότερη, πὺν περιλαμβάνει τὸν ΒΑ. ἀγκῶνα καὶ τὸ βόρειο θωράκιο, ὅπου οἱ μορφὲς ἔχουν ροῦχα “whipped and swirled far beyond the needs of narrative” καὶ μιὰ δεύτερη πὺν περιλαμβάνει τὸ νότιο θωράκιο, ὅπου «ἔχει κιόλας κρυώσει ὁ πυρετὸς τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ» μολοντί καὶ ἐδῶ ἀκόμη «παίζει» (flicks) καὶ «χορεύει» (dances) ἡ γραμμὴ τῶν ρούχων. Οἱ παρατηρήσεις τοῦ Mark μοιάζουν νὰ παρακολουθοῦν τὴ σκέψη τῆς Harrison, ἡ ὁποία ἀποχωρίζει χρονικὰ τὸ νότιο θωράκιο ἀπὸ τίς ἄλλες πλευρὲς του – μὲ σημαντικὴ πάντως ἀπόσταση – δὲν διατυπώνονται ὅμως μὲ σαφήνεια ἀφοῦ στὸ νότιο θωράκιο ἀνήκουν καὶ οἱ μορφὲς τοῦ «Ε», τοῦ ὁποίου τὸ στυλ κάθε ἄλλο παρὰ «ψυχρὸ» θὰ

ἔπρεπε νὰ χαρακτηριθεῖ, ἐνῶ δὲν γίνεται καθόλου λόγος γιὰ τὸ δυτικὸ θωράκιο. Μιλώντας γιὰ πρῶμο καὶ ὑστερότερο στυλ ὁ Mark δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ὑπῆρχε χρονικὴ ἀπόσταση στὴν ἐκτέλεση τμημάτων τοῦ θωρακίου. Ἀλλὰ πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ὑπῆρξε χρονικὴ διαφορά σὲ ἓνα ἔργο πὺν – κατὰ τὴ δικὴ του γνώμη – διήρκεσε τρία μόλις χρόνια καὶ εἶναι περισσότερο ἀπὸ πιθανὸν ὅτι ἐκτελέστηκε στὰ πλαίσια μιᾶς καὶ μόνης ἐργολαβίας; Ποικιλία στυλ ὑπάρχει βεβαίως μεγάλη στὸ θωράκιο, ἀλλὰ σὲ κανένα τμήμα τοῦ θωρακίου δὲν ὑπάρχει μιὰ σαφὴς στυλιστικὴ μεταβολή, τέτοια πὺν νὰ δικαιολογεῖ τὴν ὑπόθεση τῆς ἐμφάνισης ἐνὸς καινούριου στυλ, ἐνὸς Zeitstil, ὅπως θὰ εἶναι λ.χ. ὁ κλασικισμὸς πὺν ἐμφανίστηκε δυναμικὰ σὲ πολλὰ ἔργα τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου.

Θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψη οἱ ἀντιρρήσεις πὺν διατυπώνουμε σὲ ἄλλο κεφάλαιο στὸ ὅλο σύστημα τῶν Carpenter καὶ Dinsmoor. Ἐνα παράδειγμα τῶν ἐπιπτώσεων πὺν ἔχουν εἶναι καὶ ἡ μεταφορά τῆς «ψυχρῆς» πλάκας 7098+7099 ἀπὸ τὸ νότιο θωράκιο, ὅπου τοποθετεῖται ἀπὸ τοὺς Carpenter καὶ Dinsmoor, στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ δυτικοῦ θωρακίου.

### 3. ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΤΟΥ ΠΛΑΣΤΙΚΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ

Σ τὸ προηγούμενο κεφάλαιο εἶχαμε ὑπογραμμίσει ὅτι παρ' ὅλες τὶς μεγάλες καλλιτεχνικὲς ποικιλίες τους, οἱ μορφὲς ποὺ ἀπαρτίζουν τὸν πλαστικὸ διάκοσμο τοῦ θωρακίου συνδέονται μὲ κάποιους κοινούς καλλιτεχνικοὺς χαρακτηρὲς, οἱ ὁποῖοι βεβαιώνουν ὅτι τὸ ἔργο εἶναι χρονικὰ ἐνιαῖο. Εἶχαμε ἐπίσης ἐκθέσει τοὺς λόγους ποὺ πιστεύουμε ὅτι ἡ χρονικὴ αὐτὴ «στιγμὴ» τῆς δημιουργίας τοῦ θωρακίου εἶναι τὰ ἔτη μετὰ τὴ Νικίειο εἰρήνη (421 π.Χ.) καὶ πρὶν ἀπὸ τὴ Σικελικὴ ἐκστρατεία (415 π.Χ.).

Σὲ τοῦτο τὸ κεφάλαιο θὰ σταθοῦμε γιὰ λίγο στὴν πολυμορφία τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου, καί, ἐπανεξετάζοντας τὸ θέμα τῶν καλλιτεχνικῶν ἰδιαιτεροτήτων, θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀναμετρήσουμε τὸν βαθμὸ τῆς κατάτμησης τοῦ ἔργου σὲ καλλιτέχνες καὶ τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματα τοῦ καθενὸς ἀπὸ αὐτοὺς. Θὰ ἐπιχειρήσουμε τέλος, στὸ μέτρο βέβαια τοῦ δυνατοῦ, τὴν ἀναπαράσταση τῶν βασικῶν γραμμῶν τῆς ὁργάνωσης τοῦ ἔργου.

Ἡ ὑπαρξὴ ἔντονων καλλιτεχνικῶν διαφορῶν ἀνάμεσα στὶς μορφὲς τοῦ θωρακίου εἶχε ἐπισημανθεῖ ἀπὸ τὸν περασμένον κιόλας αἰῶνα. Ὁ Kekulé<sup>1</sup> λ.χ. εἶχε ξεχωρίσει τέσσερις στυλιστικὲς ὁμάδες, τὴν ὁμάδα τῆς 973 (σανδαλιζομένης), ποὺ περιελάμβανε καὶ τὴν 974, τὴν 976 καὶ τὴν 1013, τὴν ὁμάδα τῆς 972, στὴν ὁποία ἐνέτασσε καὶ τὴν 975, τὴν ὁμάδα τῆς 994, στὴν ὁποία ἀπέδιδε καὶ τὴν 1012, τὴν 995 καὶ τὴν 1002, καὶ τέλος τὴν ὁμάδα τῆς 1003, στὴν ὁποία ἐνέτασσε ἀκόμα τὴν 1014 καὶ τὴν 999<sup>2</sup>. Ἀργότερα ὁ Casson ξεχώρισε τρία στυλ μὲ βάση τὴ δουλειὰ τοῦ ρούχου<sup>3</sup>.

Ἀλλὰ ἡ ἀποψη ποὺ ἄσκησε τὴν ἰσχυρότερη καὶ διαρκέστερη ἐπίδραση ἦταν ἐκείνη τοῦ Carpenter. Σὲ ἄρθρο του ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ *AJA* τοῦ 1929<sup>4</sup>, προπάντων ὁμως σὲ ἓνα αὐτοτελὲς βιβλίο του ποὺ ἐξέδωσε τὸ 1929<sup>5</sup>, ὁ Carpenter ξεχώρισε, μὲ βάση τὰ στυλιστικὰ γνωρίσματα τῶν σωζόμενων μορφῶν, ἑξὶ καλλιτέχνες, τοὺς ὁποίους ἀποκάλεσε συμβατικά μὲ τὰ ἑξὶ πρῶτα γράμματα τοῦ λατινικοῦ ἀλφαβήτου, **A** ἕως **F**. Οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ εἶχαν κατὰ τὴ γνώμη του ἀναλάβει ἀπὸ ἓνα τμῆμα τοῦ θωρακίου ὁ καθένας. Ὁ **A** καὶ ὁ **B** εἶχαν μοιραστεῖ τὸ βόρειο σκέλος (ἢ διαχωριστικὴ τους γραμμὴ ἦταν στὴ μέση τῆς πλάκας 972), ὁ **C** καὶ ὁ **D** τὸ δυτικὸ, ὁ **E** καὶ ὁ **F** τὸ νότιο σκέλος, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Carpenter δὲν προχωροῦσε πέρα ἀπὸ ἓνα σημεῖο τῆς κορωνίδας τοῦ πύργου ποὺ ἀντιστοιχοῦσε στὴ **NA**. γωνία τοῦ πύργου τῆς Νίκης<sup>6</sup>. Μερικοὺς ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς καλλιτέχνες ὁ Carpenter ταύτιζε μὲ γνωστὰ ἀπὸ τὶς πηγὲς ὀνόματα καλλιτεχνῶν.

1. Kekulé<sup>II</sup> 21.

2. Αὐτόθι.

3. Casson 17.

4. Carpenter<sup>I</sup> 467 κέ.

5. Carpenter, *Parapet*.

6. Αὐτόθι 7 καὶ εἰκ. 1.

Παρ' ὅλον ὅτι οἱ ταυτίσεις τοῦ Carpenter προκάλεσαν ἀντιδράσεις καὶ ἀντιπροτάσεις, τὸ σύστημά του, δηλαδή ἡ ἀπόδοση τοῦ ὅλου ἔργου σὲ ἕξι καλλιτέχνες πὺν εἶχαν ἀναλάβει ὁ καθένας τους ἀπὸ ἓνα τομέα τοῦ θωρακίου, ἔγινε ὁμόφωνα σχεδὸν δεκτό, ἐπειδὴ οἱ λεπτὲς καὶ συνάμα γλαφυρὲς ἀναλύσεις του μπόρεσαν νὰ πείσουν, καθὼς μάλιστα συνοδεύονταν ἀπὸ πολὺ καλὲς φωτογραφίες (τοῦ B. Ashmole), ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες περιλαμβάνονταν καὶ ἐξαιρετικὰ χρήσιμες φωτογραφίες λεπτομερειῶν.

Μοναδικὴ περίπτωση διαφοροποίησης, ἄλλωστε ὄχι μεγάλης (ἂν καὶ ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω σημαντικῆς) ἦταν τοῦ Dinsmoor στὴ δεύτερη μελέτη του γιὰ τὸ θωράκιο<sup>7</sup>, ὁ ὁποῖος αὐξήσε τὸν ἀριθμὸ τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ Carpenter σὲ ἑπτὰ, ἀποσπώντας μερικὲς μορφὲς ἀπὸ τὶς ομάδες τοῦ Carpenter καὶ δημιουργώντας μ' αὐτὲς ἓνα ἀκόμη καλλιτέχνη, πὺν ὀνόμασε G. Ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς εἶχε ἐργαστεῖ κατὰ τὸν Dinsmoor στὸ ἀνατολικότερο τμήμα τοῦ νοτίου σκέλους, τὸ ὁποῖο κατ' αὐτὸν ἐπεκτεινόταν πέρα ἀπὸ ἐκεῖ ὅπου τὸ σταματοῦσε ὁ Carpenter καὶ ἔφτανε ἕως τὸ ἄκρο τοῦ πύργου τῆς Νίκης, ὅπου συναντιόταν μὲ τὴν προέκταση τῆς ΝΔ. πτέρυγας τῶν Προπυλαίων.

Σὲ πιὸ πρόσφατους χρόνους ἡ Vierneisel-Schlörb ἐξέφρασε τὴ γνώμη<sup>8</sup> ὅτι ἐπιβαλλόταν μιὰ νέα κριτικὴ ἐξέταση τοῦ θέματος τῶν καλλιτεχνῶν πὺν εἶχαν πάρει μέρος στὴ διακόσμηση τοῦ θωρακίου, προφανῶς διότι δὲν ἦταν ἱκανοποιημένη ἀπὸ ὅλες τὶς ἀποδόσεις τοῦ Carpenter. Καὶ δὲν εἶχε ἄδικο. Ἐπανεξετάζοντας ὅλο τὸ ὑλικὸ διεπίστωσα ὅτι τὰ καλλιτεχνικὰ «χέρια» ἦσαν πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἕξι τοῦ Carpenter ἢ καὶ τὰ ἑπτὰ τοῦ Dinsmoor, καὶ ὅτι ἀκόμα κάποιες πλάκες τοῦ θωρακίου ἀντικαταστάθηκαν στοὺς ρωμαϊκούς χρόνους ἀπὸ ἀντίγραφα.

- A** Ἐὰς δοῦμε ὅμως ἀπὸ κοντὰ τὰ πράγματα. Καὶ ἂς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ **A** (πίν. 75), στὸν ὁποῖο ὁ Carpenter ἀπέδιδε τὴν ἀριστερὴ Νίκη τῆς πλάκας 972, τὴν 977, τὴν 975 καὶ τὴν 976. Ὅμως οἱ μορφὲς αὐτὲς παρ' ὅλο τὸ κοινὸ τους ὕψος παρουσιάζουν τέτοιες μεταξὺ τους διαφορὲς πὺν ἀποκλείουν τὴν περίπτωση νὰ εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη. Ἡ δουλειὰ τῆς Νίκης στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς πλάκας 972 εἶναι ὀλοφάνερα διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ δουλειὰ τῶν ἄλλων μορφῶν πὺν ἀποδίδονται στὸν **A**, ἀλλὰ καὶ ποιοτικὰ πολὺ ἀνώτερη. Ἀριστουργηματικὸς σὲ τεχνικὴ εὐκολία, σὲ φαντασία, σὲ πλοῦτο λεπτομερειῶν καὶ σὲ αἰσθαντικότητά εἶναι ὁ τρόπος πὺν ἔχουν ἀποδοθεῖ οἱ πτυχές, ὅπως σὲ καμιά ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφὲς τοῦ **A**. Λ.χ. ἡ δουλειὰ τῆς 977, παρὰ τὴν ἐπιφανειακὴ τῆς ὁμοιότητα μὲ τὴ δουλειὰ τῆς ἀριστερῆς Νίκης τῆς πλάκας 972, ἀποδεικνύεται μὲ μιὰ προσεκτικὴ παρατήρηση ἀρκετὰ διαφορετικὴ: Ἡ πτυχολογία τῆς εἶναι πολὺ πιὸ ρηχὴ καὶ ἐπίπεδη, οἱ κοιλάδες πὺν σχηματίζονται ἀνάμεσα στὶς πτυχές εἶναι σωληνωτές καὶ σχεδὸν ἄπλαστες καὶ ἡ εὐχάριστη ἐντύπωση πὺν τὸ ροῦχο προκαλεῖ στὸν θεατὴ εἶναι μᾶλλον ἀποτέλεσμα τῆς ἐπιδέξιας χρήσης τῶν λεπτομερειῶν μέσα στὸ σύνολο καὶ τῆς σχεδιαστικῆς ἱκανότητάς τοῦ καλλιτέχνη τῆς, παρὰ μιᾶς γνήσιας πλαστικῆς ἱκανότητάς καὶ εὐαισθησίας. Πρόκειται μὲ ἄλλα λόγια γιὰ ἔργα δύο διαφορετικῶν καλλιτεχνῶν, ἴσως δασκάλου καὶ μαθητῆ.

7. Dinsmoor<sup>II</sup> 293 κέ.

8. Vierneisel-Schlörb, *Katalog* 171, σημ. 11.

Στόν ίδιο μαθητή φαίνεται πιθανόν ότι οφείλονται και οι δύο μορφές της 975 που αποτελεί τη ΒΑ. γωνία του θωρακίου, κοντά στην 977. Τό λίγο που σώζεται από την αρχική επιφάνειά τους δείχνει όχι μόνο στυλιστική συγγένεια, αλλά και τεχνική, όπως ήδη ο Carpenter είχε σημειώσει (πρβ. λ.χ. την έπεξεργασία και την απόδοση των φτερών, ή όποια κατά τον Carpenter είναι τρόπος αναγνώρισης των καλλιτεχνών του θωρακίου).

Όσο για τον τεχνίτη της 976, είναι κάποιος τρίτος. Η δουλειά είναι ακόμα πιο ρηχή, οι άκμές των πτυχών είναι «πατημένες», οι κοιλάδες ανάμεσά τους πολύ επίπεδες, ή ροή των πτυχών «σκοντάφτει». Σε σύγκριση με τους άλλους, ο τεχνίτης της 976 είναι μετριότερος και σε φαντασία και σε δουλειά.

Έτσι έγινε, όπως ελπίζω, φανερό ότι το έργο του Α πρέπει να κατανεμηθεί σε τρεις τεχνίτες. Ο σημαντικότερος είναι της 972. Ο Carpenter αναγνώριζε την καταγωγή του στύλ της 977 από το στύλ της Ίριδος του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνος, και τον ταύτιζε με τον «κατατηξίτεχνο» Καλλίμαχο<sup>9</sup>, επειδή έπεξεργάζεται σε τέτοιο σημείο υπερβολής τις άκμές των πτυχών ώστε στο τέλος «καταστρέφει» κατά τη γνώμη του «τη ροή των γραμμών τους». Ο Δεσπίνης όμως<sup>10</sup> για τους ακόλουθους λόγους θεώρησε άγορακρίσιο το έργο του: Βλέπει (α) έξαρτηση της 977 και της βορεινής Νίκης της 975 από μορφές της ανατολικής ζωφόρου του ναού της Νίκης (μορφές 4, 5, 6, 22 και 24), (β) σχέση του χιτώνα της 977 με τον χιτώνα της Νέμεσης, (γ) σχέση του ιματίου της 977 με αντίστοιχα ιμάτια της ζωφόρου του ναού της Νίκης, (δ) σχέση του ιματίου της άριστερης Νίκης της 975 με το ιμάτιο της Αφροδίτης Doria (την όποια θεωρεί άγορακρίσια), (ε) σχέση των πτυχών της 972 άριστερά με τις πτυχές της Ίριδος του δυτικού αετώματος του Παρθενώνος και της Νέμεσης του Ραμνούντος. Άγορακρίσιο θεώρησε το έργο του Α και ο Δεληβορριάς<sup>11</sup>.

Αντίθετα, η Vierneisel-Schlörb<sup>12</sup> αρνήθηκε την ταύτιση του Α με τον Άγοράκριτο, διατυπώνοντας μάλιστα μειωτική κρίση για το έργο του Α (“schwerblütig, maniert, leicht chaotisch, nach Effekten suchend”). Όπως όμως και προηγουμένως είπα, ο καλλιτέχνης της 972 άριστερά ήταν ένας από τους μεγάλους της τέχνης της εποχής αυτής. Είναι μάλιστα τόσο στενή ή στυλιστική συγγένειά της με τις θεές του δεξιού άκρου του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνος (Κ, Λ, Μ), οι όποιες πάλι, λόγω της στυλιστικής τους σχέσης με τη Νέμεση του Ραμνούντος, έχουν ήδη στέρεα προσγραφεί στο έργο του Άγοράκριτου<sup>13</sup>, ώστε παρ’ όλες τις αντιρρήσεις της Vierneisel-Schlörb είναι αναγκαίο να δε-

9. Carpenter, *Parapet* 21 και 78. Συσχετισμός του στύλ της 977 με το στύλ της Ίριδος του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνος σ. 11.

10. Άγοράκριτος 170-1.

11. Delivorrias, *StadelJb* 1971, 59.

12. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 66, σημ. 13 και *Katalog* 171, σημ. 12.

13. Βλ. Δεσπίνη, Άγοράκριτος 124 κέ. Στην πραγματικότητα ιδιόχειρα έργα του Άγοράκριτου είναι

κατ’ αυτόν ή Λ και ή Μ, ενώ «ή Κ είναι έργο καλλιτέχνη που εργάστηκε κάτω από την ίδια εργαστηριακή στέγη και κάτω από τη συνεχή παρακολούθηση του καλλιτέχνη του συμπλέγματος (Λ και Μ), που έχουμε κάθε δικαίωμα να τον ταυτίσουμε με τον Άγοράκριτο» (σ. 128). Την Κ αποχώριζαν από τις Λ και Μ και ο Schweitzer παλιότερα, και ή Vierneisel-Schlörb πιο πρόσφατα βλ. ό.π.



χθοῦμε ὅτι ἡ 972 ἀριστερὰ εἶναι ἔργο τοῦ ἐργαστηρίου τουλάχιστον τοῦ Ἀγοράκριτου, ἂν ὄχι καὶ ἰδιόχειρο ἔργο του<sup>14</sup>.

Θὰ πρέπει πάντως νὰ παραδεχθοῦμε ὅτι ἡ ἀποδοχή τῆς ταύτισης τοῦ Α μετὸν Ἀγοράκριτο ἢ τὸ ἐργαστήριό του, ἔχει σημαντικές ἐπιπτώσεις στὴν ταύτιση ἑνὸς ἄλλου καλλιτέχνη τοῦ θωρακίου, τοῦ Ε, μετὸν Ἀγοράκριτο, πού ἔχει προταθεῖ ἀπὸ πολλοὺς ἐρευνητὲς καὶ ἀπὸ τὴν Vierneisel-Schlörb. Πὰ τὸ θέμα ὅμως αὐτὸ θὰ γίνεῖ λόγος παρακάτω μιλώντας γιὰ τὸν Ε<sup>15</sup>.

**Β** Ὁ Β (πίν. 76) εἶναι κατὰ τὸν Carpenter ἕνας καλλιτέχνης πολὺ συγγενικὸς μετὸν Παιώνιο<sup>16</sup>, ἐπεὶ οἱ πτυχές τῆς 972 δεξιὰ ἔχουν στενότερη καλλιτεχνικὴ συγγένεια μετὶς πτυχές τῆς Νίκης τοῦ Παιωνίου. Ὡστόσο ὁ Carpenter δίστασε τελικά, καὶ δίκαια, νὰ ταυτίσει τὸν καλλιτέχνη τῆς 972 δεξιὰ μετὸν Παιώνιο, διότι δὲν εἶναι μικρὲς οἱ διαφορές τους. Ἡ Νίκη τοῦ Παιωνίου, παρ' ὅλη τὴν ἐξαιρετικὰ τολμηρὴ σύλληψη καὶ κατασκευὴ τῆς, τὸν πλοῦτο τοῦ ἀνεμίζοντος πέπλου τῆς καὶ τὴν πρωτόφαντη γύμνωση τοῦ σώματος τῆς, δείχνει ἕνα σῶμα ἀκόμα καθαρὰ κλασικόν, ἀρθρωμένον ὅπως παλιότερα, ἐνῶ καὶ οἱ λίγες ρηχὲς πτυχὲς πού κολλοῦν στὸ σῶμα τῆς διαγράφουν, σὲ ἀντίθεση μετὴν 972 δεξιὰ, ἔντονα διακοσμητικοὺς γραμμικοὺς σχηματισμούς<sup>17</sup>. Ἡ δεξιὰ Νίκη τῆς 972, λυγερὴ στὴν κίνησή τῆς, εἶναι ὅλη τυλιγμένη σὲ μιὰ παφλάζουσα πτυχολογία πού δὲν ἀφήνει τίποτε νὰ φανεῖ ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς. Ὁ Παιώνιος προβάλλει τὸ γυμνὸ σῶμα στὸ τολμηρὸ σκηνικὸ τοῦ κολπούμενου καὶ ἀνεμίζοντος πέπλου, ἐνῶ ὁ καλλιτέχνης τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς 972 ἄλλο σκοπὸ δὲν ἔχει παρὰ νὰ ἐπιδείξει τὶς ὁμολογουμένως ἐκπληκτικὲς ἱκανότητές του στὴν παράσταση μιᾶς χειμαρρῶδους πτυχολογίας. Κατ' ἄλλους λοιπὸν ἐρευνητὲς ὁ καλλιτέχνης τῆς 972 δεξιὰ εἶναι ὁ Καλλιμάχος<sup>18</sup>, τὸν ὁποῖον ὁ Carpenter ἔβλεπε στὸν καλλιτέχνη Α. Ἡ ἐκδοχὴ ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῆς 972 δεξιὰ εἶναι ὁ Καλλιμάχος ἔχει ἀρκετὲς πιθανότητες. Διότι πῶς ἄλλιῶς νὰ ἐξηγήσει κανεὶς τὴν ἐκπληκτικὴ ὁμοιότητα τῶν ρούχων τῆς μετὰ τὰ ρούχα τῶν Μαινάδων;

Πάντως δὲν πιστεύω ὅτι ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ἔκανε καὶ τὶς ἄλλες Νίκες τὶς ὁποῖες τοῦ προσέγραφε ὁ Carpenter. Δὲν μπορεῖ γιὰ παράδειγμα νὰ ἔγινε ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι καὶ ἡ 994. Εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ ἡ ἀναγλυφικότητά τους, στὴν πρώτη πολὺ χαμηλὴ, στὴ δεύτερη πολὺ ἑξεργῆ, ὅπως ἐντελῶς διαφορετικὴ εἶναι καὶ ἡ διαφάνεια τῶν ρούχων τους, στὴν πρώτη πολὺ συγκρατημένη, στὴ δεύτερη τονισμένη. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ δουλειὰ τῶν πτυχῶν εἶναι διαφορετικὴ: στὴν πρώτη οἱ πτυχὲς εἶναι παχιές, σωληνωτές, στὴν δεύτερη λεπτές, σχεδὸν συρμάτινες καὶ πολὺ πιὸ εὐκίνητες. Ἐργὸ τοῦ καλλιτέχνη τῆς 994 πιθα-

14. Ὁ Brommer ἔβλεπε στὴν 972 ἀριστερά (*Parthenon-Kongress* 287) στενότερη συγγένεια μετὰ τὴ δουλειὰ τῆς γυναικείας μορφῆς τῆς νότιας μετόπης 17 τοῦ Παρθενῶνος (αὐτόθι καὶ πίν. 31,3) καὶ τὴ δουλειὰ τοῦ ὑφάσματος στὸν ἀριστερὸ βραχίονα τῆς Ἀθηνᾶς Hope (αὐτόθι πίν. 31,1).

15. Σ. 64 κέ.

16. Carpenter, *Parapet* 35.

17. Βλ. τὴ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση ἀπὸ τὴν Hofkes-Brukker στὸ *BABesch* 1961, 11, 17 καὶ *BABesch* 1963, 71 κέ.

18. Schefold, *Freundesgabe Boehringer* 570 κέ. Καρρούζος, *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὁρλάνδον* Γ 261. Schlörb, *Untersuchungen* 49 ("mit Einschränkungen").

νότατα είναι τὸ ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τῶν Ἀθηναίων στὴ Δῆλο (ἀρπαγὴ τῆς Ὠρείθυιας ἀπὸ τὸν Βορέα)<sup>19</sup>. Δὲν εἶναι μόνον ἡ γλιστερὴ κίνηση (σὲ ἀντίστροφη φορὰ) ποὺ μοιάζει, εἶναι καὶ ὁ ζεστός τρόπος ποὺ ὁ καλλιτέχνης νιώθει τὸ σῶμα μέσα ἀπὸ τὰ ροῦχα καὶ ἡ λεπτὴ τους πτυχολογία, ἀλλὰ καὶ ὁ τρόπος ποὺ ἓνα μέρος τους κολλάει στὸ φόντο σὲ ἀραιὲς καὶ ἀνάλαφρες πτυχές.

Καὶ τοῦ κορμοῦ 996 ἡ δουλειὰ εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ ὅ,τι στὴ Νίκη 972 δεξιά, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ δουλειὰ τῆς 994. Ἐνῶ ἡ χαμηλὴ ἀναγλυφικὴ ἔξαρση τοῦ κορμοῦ 996 θυμίζει τὴν 972 δεξιά, τὸ σῶμα τῆς εἶναι ἀκόμα πιὸ ἐπίπεδο καὶ ἡ ἐντύπωση ποὺ σχηματίζει κανεὶς ἀπὸ τὶς πτυχές εἶναι ὅτι ἀποτελοῦν ἓνα δεῦτερο στρώμα πάνω στὸ σῶμα, τὸ ὁποῖο διαγράφεται τὴν ἴδια στιγμὴ ἀποκάτω καθαρὰ. Οἱ πτυχές εἶναι «πατημένες», ταινιωτὲς σχεδόν, ποὺ ὅμοιές τους δὲν ἔχει νὰ δείξει ἡ 972 δεξιά, ὅπως νόμιζε ὁ Carpenter, ἡ φορὰ τους εἶναι διστακτικὴ, βαριὰ καὶ πηχτή. Ἀλλωστε καὶ ὁ Dinsmoor ἀποχώριζε τὴν 996, ὅπως καὶ τὴν 1014, ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ **B**, καὶ τὶς ἀπέδιδε σὲ ἄλλον καλλιτέχνη, τὸν **G**, γιὰ τὸν ὁποῖον θὰ ποῦμε μερικὰ πράγματα παρακάτω. Τῆς 1014 οἱ μεταλλικὲς πτυχές θυμίζουν κάπως τὴν 994 (σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς πτυχές τῆς 972 δεξιά καὶ τῆς 996), ἀλλὰ ὁ σχεδιασμός τους ἔχει κάτι τὸ ἔντονα, τὸ σχεδὸν ἀνυπόφορα, στατικό. Μοῦ φαίνεται πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ τεχνίτης τῆς 1014 ἦταν κάποιος βοηθὸς στὸ ἐργαστήριό τοῦ καλλιτέχνη τῶν Κορῶν τοῦ Ἐρεχθείου.

Τέλος τὸ κομμάτι 986 ποὺ προέρχεται ἀπὸ μιὰ καθιστὴ Ἀθηνᾶ, στὸ δυτικὸ ἄκρο τοῦ τομέα τοῦ **B** τῆς βόρειας πλευρᾶς, ἔχει στὴν πτυχὴν πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ αὐτὸ τῆς 972 δεξιά, ἀλλὰ καὶ οἰασδήποτε ἄλλης μορφῆς τοῦ ἴδιου τομέα. Τὸ βαθὺ καὶ πολὺ ἐπίπεδο σκάλισμα πιὸ πολὺ θυμίζει τὴν ἐργασία τῶν κύριων μορφῶν τοῦ τομέα τοῦ **A**.

Ἀντίθετα, δουλειὰ πολὺ παρόμοια μὲ τὴν πτυχολογία τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 972, ποὺ εἶναι τὸ κύριο ἔργο τοῦ τομέα τοῦ **B**, παρουσιάζουν οἱ πτυχές τοῦ κομματιοῦ ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 7302, ποὺ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Welter<sup>20</sup> καὶ προέρχεται, ὅπως δείχνει ἡ πίσω ἐπιφάνεια, ἀπὸ τὸ βορεινὸ τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ θωρακίου. Ἀλλὰ γι' αὐτὸ τὸ θέμα θὰ μιλήσουμε εἰδικὰ στὸ τέλος τοῦ κεφαλαίου.

- C** Ἀπὸ ὅλους τοὺς καλλιτέχνες τοῦ συστήματος τοῦ Carpenter ὁ πιὸ εὐπρόσβλητος εἶναι ὁ **C** (πίν. 77)<sup>21</sup>. Ἀπὸ τὶς μορφές ποὺ τοῦ ἀποδίδονται, ἰδιαίτερα θὰ κρατήσῃ τὴν προσοχή μας ἡ περίφημη «βουθυτοῦσα», τῆς ὁποίας τὴν ἐργασία ἡ ἴδια ὁ Carpenter χαρακτήριζε ὡς “surprisingly shallow” καὶ “inept”<sup>22</sup>. Πραγματικὰ ἡ πρόσθια ἐπιφάνεια τοῦ σώματος εἶναι δυσάρεστα ἐπίπεδα καὶ ξερὴ, καλλιτεχνικὰ ἄτονη, τὸ στήσιμο τοῦ κορμοῦ τῆς «ξύλινο», καὶ ἀπὸ τὶς πτυχές τῆς, ἄλλες, ὅμοιες μὲ αὐτάκια, εἶναι βαθιὰ μέσα στὴν ἴδια τὴ μάζα τοῦ σώματος σκαλισμένες, καὶ ἄλλες, οἱ ἀνάγλυφες, ἔχουν ἐλάχιστη ἔξαρση, ὅλες

19. Καλὴ φωτογραφία στὸν Charbonneaux κ.ἀ., εἰκ. 180 καὶ Hermay-Jockey-Queyrel, *Sculptures* στὴ σ. 67.

20. AA 1939, στ. 19, 20, εἰκ. 9 ἀριστερά, στ. 16, ἀρ. 3. Δὲν μπορούμε νὰ μὴ σημειώσουμε τὴ στυλιστικὴ

ὁμοιότητα τῶν ἐλεφάντινων πλακιδίων μὲ τὴν παράσταση ἀρπαγῆς τῶν Λευκιπιδῶν ἀπὸ τὸ Kul Oba τοῦ Kertch (Minns 204 κέ., εἰκ. 102).

21. Carpenter, *Parapet* 37-45.

22. Αὐτόθι 43.

πάντως εἶναι μονότονα ἐπαναληπτικές, δίχως πραγματική ἔνταση καὶ ροή, παρ' ὅλη τὴν προσπάθεια τοῦ τεχνίτη νὰ τὶς παρουσιάσει «ρέουσες» στὸ σῶμα ποὺ μὲ τόση ὀρμὴ πέφτει πάνω στὸ σῶμα τοῦ ζώου. Κι ὅμως ἡ μορφὴ αὐτὴ κατεῖχε τὸ μέσον τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ θωρακίου, ποὺ φαίνεται ὅτι ἦταν καὶ ἡ σπουδαιότερη, καὶ ἡ πράξη ποὺ ἐπιτελοῦσε ἦταν ἡ κορυφαία τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου. Μὴν ξεχνᾶμε ἐπίσης ὅτι ἡ «βουθυτοῦσα» ὑπῆρξε ἓνα θέμα ἐξαιρετικὰ δημοφιλὲς στὴν ὑστερότερη τέχνη καὶ ἰδίως στὴν τέχνη τῶν αὐτοκρατορικῶν χρόνων (μὲ παραλλαγές, ποὺ βασιζόνταν πάντως στὴν παράσταση τοῦ θωρακίου). Πῶς λοιπὸν νὰ ἐξηγήσει κανεὶς ὅτι ἓνα ἔργο ποὺ τόσο πολὺ ἀγαπήθηκε, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς λόγους<sup>23</sup>, παρουσιάζει στὴν πρόσθια ἐπιφάνεια μιὰ τόσο ρηχὴ δουλειά; Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ συγκρίνουμε τὴ ροὴ τῆς πτυχολογίας τῆς μὲ τὴ ροὴ τῶν πτυχῶν τοῦ ρούχου τῆς 995, μὲ τὴν ὁποία τὴν συνέκρινε ὁ Carpenter<sup>24</sup>. Ἄν καὶ ὄχι ἰδιαίτερα ἐμπνευσμένη μορφὴ, ἡ 995 ἔχει πτυχές ποὺ ρέουν στ' ἀλήθεια ἐλαστικὲς πάνω στὶς ἀπαλὲς ἐπιφάνειες τοῦ σώματός της. Ὁ ἴδιος ὁ Carpenter ὁμολογοῦσε ὅτι κάποιος ἀπὸ τοὺς μελετητὲς τοῦ θωρακίου (ἐννοοῦσε τὸν Casson<sup>25</sup>) εἶχε ὑποθέσει ὅτι ἡ «βουθυτοῦσα» εἶναι ἐπισκευὴ τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων, πρόσθετε ὅμως (ὁ Carpenter) ὅτι ἐπειδὴ ἡ σμίλη καὶ τὸ τρυπάνι ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ σ' αὐτὴν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὅπως παντοῦ ἄλλου στὸ θωράκιο, ὁ τεχνίτης τῆς ἦταν ὄχι κάποιος νεότερος, ἀλλὰ ἀπλῶς ἓνας κατώτερος τεχνίτης, ἓνας "manipulator of tools"<sup>26</sup>. Πέρα ὅμως ἀπὸ τὴ βασικὴ ἀπορία πῶς μιὰ ἔστω δευτερότερη δουλειὰ εἶναι δυνατό νὰ εἶχε γίνει δεκτὴ στὴν κεντρικότερη θέση τοῦ θωρακίου καὶ γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς κορυφαίας πράξης, γεννιέται καὶ μιὰ ἄλλη ἀπορία, πῶς μιὰ τέτοια δουλειὰ μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ στὴν τέχνη τοῦ 5ου αἰῶνα. Ὁ Carpenter εἶχε τὴ γνώμη ὅτι ἡ «μέθοδος τῆς σμίλης καὶ τοῦ τρυπάνου εἶναι σύγχρονη μὲ τὸ ἄλλο ἔργο τοῦ θωρακίου»<sup>27</sup>. Τὸ θέμα ὅμως δὲν εἶναι ἂν μιὰ τέτοια μέθοδος ἦταν ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη δυνατὴ, ἀλλὰ – ὅπως ὁ καθένας θὰ συμφωνήσῃ πιστεύω – ἂν αὐτὸ ποὺ δίνει ἡ πρόσθια ὄψη τῆς 985+997 ἦταν καὶ «καλλιτεχνικὰ δυνατό» στὸ πλαίσιο τῶν κλασικῶν χρόνων. Ἐὰν λοιπὸν προσέξει κανεὶς τὶς πλάγιες ὀψεις τῆς «βουθυτοῦσης», ἡ ἐντύπωση εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ: ἡ δουλειὰ ἔχει σ' αὐτὲς ὅλη τὴ φρεσκάδα καὶ τὴ ροὴ ποὺ ἔχουν οἱ πτυχές στὶς παραπλήσιες μορφές τοῦ θωρακίου, καὶ θυμίζουν τὴν πτυχολογία τοῦ «παρθενώνειου» κορμοῦ 3208 τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως (πίν. 77,4). Πατὶ αὐτὴ ἡ διαφορὰ τῶν πλάγιων ὀψεων ἀπὸ τὴν πρόσθια ὄψη; Ἡ μόνη δυνατὴ καὶ λογικὴ ἐξήγηση εἶναι αὐτὴ ποὺ ἰσχύει γιὰ δύο ἀπὸ τὶς Κόρες τοῦ Ἐρεχθείου<sup>28</sup>. Ὅπως καὶ αὐτές,

23. Ὅτι τὸ θέμα ἦταν πολὺ ἀγαπητὸ στοὺς κατοπινούς χρόνους ὀφείλεται στὸ νόημά του: Ἡ θυσία εἶναι ἀναπόσπαστο μέρος μιᾶς νίκης, ὁποιασδήποτε νίκης, ἰδίως τῆς στρατιωτικῆς καὶ τῆς πολιτικῆς, εἴτε ὡς παράσταση εὐχαριστήριας διαδικασίας, εἴτε καὶ ὡς παράσταση ποὺ προκαταβολικὰ ἀποσκοποῦσε στὴν ἐξασφάλιση ἀπὸ τοὺς θεοὺς μιᾶς τέτοιας νίκης. Στοὺς ρωμαϊκοὺς χρόνους ἡ συγκεκριμένη παράσταση ἀναφέρεται πρὶν πολὺ σὲ πολιτικὲς νίκες, στὴ δὲ αὐτοκρατορικὴ περίοδο γίνεται σύμβολο τῆς Victoria perpetua, τῆς αἰώνιας νίκης τοῦ αὐτοκράτορα, ἡ

ὁποία ἐξασφάλιζε τὴ σταθερότητα καὶ τὴν ἴδια τὴν ὑπαρξὴ τῆς αὐτοκρατορίας, ἰδὲ Borbein, *Campanareliefs* 114-115.

24. Carpenter, *Parapet* 39.

25. Casson 171.

26. Carpenter, *Parapet* 43.

27. Αὐτόθι 43.

28. M. Bruskari, *Bemerkungen über die vierte und fünfte Karyatide des Erechtheion*, *ÖJh* 55, 1984, Hauptblatt 55-62.

ἔτσι καὶ ἡ «βουθυτοῦσα» ὑπέστη κάποτε φθορά, στὴν περίπτωσή της ἡ πρόσθια ἐπιφάνεια, ἡ ὁποία σὲ ὑστερότερους χρόνους ἀπολαξεύτηκε καὶ σμιλεύτηκε ἐκ νέου. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ἡ πενιχρότερη, σὲ σχέση μὲ τὶς κλασικὲς πλάγιες ὀψεις της, δουλειὰ τῆς πρόσθιας ἐπιφάνειάς της. Τὴ χρονολόγησι τῆς ἐπεμβάσεως βοηθοῦν οἱ ἐξῆς παρατηρήσεις: Αὐλακίες σὰν αὐτὲς ποὺ εἶναι σκαλισμένες στὴ μάζα τοῦ μαρμάρου γιὰ νὰ δηλώσουν τὶς ζάρες τοῦ ρούχου συναντοῦμε σὲ πολὺ νεότερα ἔργα, λ.χ. στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Λακρατείδη στὸ Μουσεῖο τῆς Ἑλευσίνας<sup>29</sup> καὶ στὶς Καρυάτιδες τῶν Μικρῶν Προπυλαίων τῆς Ἑλευσίνας<sup>30</sup> ποὺ εἶναι ἔργα τοῦ 1ου π.Χ. αἰῶνα, ἰδιαίτερα ὁμως ὅμοιες στὸν Ἀπόλλωνα μὲ τὸν ὁμφαλὸ τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθεῖου<sup>31</sup> ποῦ, ὅπως πολὺ σωστὰ πιστεύει ἡ Boulter, εἶναι ἀντικατάστασι παλιότερης μορφῆς (κατὰ τὴ γνώμη της τοῦ 1ου μ.Χ. αἰῶνα), στὶς Καρυάτιδες τοῦ Forum τοῦ Αὐγούστου<sup>32</sup> κλπ. Πιθανότατα λοιπὸν ἡ ἐπέμβασι στὴν πρόσθια ὄψη τῆς «βουθυτοῦσης» νὰ εἶναι σύγχρονη μὲ τὴν ἐπέμβασι στὶς Κόρες, ποὺ ὅπως ἔχω προτείνει, ἐγίνε λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 1ου αἰ. π.Χ., προφανῶς ταυτόχρονα μὲ τὴν κατασκευὴ τοῦ ναοῦ τῆς Ρώμης καὶ τοῦ Αὐγούστου<sup>33</sup>.

Καὶ γιὰ νὰ ἐπανέλθουμε στὸν καλλιτέχνη C:

Γιὰ τὴν 995 κάναμε σύντομο λόγο παραπάνω. Ὁ Carpenter, εἶπαμε, τὴν συνέκρινε μὲ τὴ «βουθυτοῦσα», ἀλλὰ, ὅπως ἐπίσης εἶδαμε πρὶν, οἱ ρέουσες πτυχές της καὶ ὁ ἀληθινὰ τρυφερός, ἐφηβικὸς σχηματισμὸς τοῦ σώματός της φανερῶνουν ὅτι εἶναι γνήσιο ἔργο τοῦ 5ου αἰῶνα.

Ἄς δοῦμε ὁμως καὶ τὴ δουλειὰ τῶν ἄλλων μορφῶν ποὺ ὁ Carpenter ἀπέδιδε στὸν καλλιτέχνη C. Καὶ τῆς 1004 οἱ πτυχές εἶναι κατὰ τὸν Carpenter “not skilfully executed”, τὸ σμίλεμά τους εἶναι “mediocre”<sup>34</sup>. Ἡ κρίσις τοῦ Carpenter εἶναι πολὺ αὐστηρή. Οἱ πτυχές τῆς 1004 εἶναι πολὺ καλύτερα δουλεμένες ἀπὸ ὅ,τι τῆς πρόσθιας ὀψης τῆς 985 καὶ ὅπως-δήποτε ἀπόλυτα κατανοητὲς μέσα στὸ χρονικὸ πλαίσιο τῆς κλασικῆς τέχνης. Εἶναι ὁμως διαφορετικὰ δουλεμένες καὶ ἀπὸ τὶς πτυχές τῆς 995: Διόλου γραμμικὲς καὶ ἄβαθες ὅπως ἐκεῖνες, ἀναγλυφικὲς, καὶ χωρὶς τὴ συνοδευτικὴ χάραξι ποὺ ἔχουν οἱ πτυχές τῆς 995 καὶ βραδύρροες, συχνὰ ἱμπρεσιονιστικὲς, ἐνὸς εἶδους ποὺ πρωτοεμφανίζεται στὴν τέχνη στὴν πλάκα VIII τῆς δυτικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος<sup>35</sup> καὶ ἐπικρατεῖ στὸν 4ον αἰ.

Διαφορετικὴ εἶναι ἐπίσης ἡ Νίκη 999, ἡ ὁποία ἀποδιδόταν ἀπὸ τὸν Carpenter στὸν C. Εἶναι πιὸ πλαστικὴ ἀπὸ τὴν 995, λιγότερο ὁμως ἀπὸ τὴν 1004.

Αὐτὲς λοιπὸν οἱ διαπιστώσεις ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι καλλιτέχνης C δὲν ὑπάρχει, καὶ ὅτι οἱ μορφές ποὺ ἀποδίδονται σ’ αὐτὸν εἶναι ἔργα διαφόρων τεχνιτῶν καὶ ἡ «βουθυτοῦσα» εἶναι ξαναδουλεμένη στοὺς πρώιμους ρωμαϊκοὺς χρόνους.

**D** Μὲ τὸν καλλιτέχνη D (πίν. 78) τὰ πράγματα εἶναι σαφέστερα. Ἡ σύγκρισις τῆς Νίκης

29. Heberdey, *Festschrift Benndorf* 111 κέ., πίν. 4. Mylonas 197 κέ., εἰκ. 71.

30. Hörmann πίν. 50-1 (ἡ κιστοφόρος τοῦ Cam-bridge στὸν πίν. 52). Schmidt, *Karyatide* πίν. 26.

31. Boulter, *AntPl* X πίν. 30 καὶ εἰκ. 18.

32. Schmidt, *AntPl* XIII πίν. 36.

33. Βλ. λ.χ. D. Geagan, *Roman Athens: Some Aspects of Life and Culture* I. 86 B.C.-A.D. 267, *ANRW* II, 7, 381.

34. Carpenter, *Parapet* 37.

35. Brommer, *Fries* πίν. 23-4.



1013 μὲ τὴν καθιστὴ Ἀθηνᾶ 991 ποὺ ἔκανε ὁ Carpenter εἶναι πειστική. Μιὰ ὅμοια κλασικὴ ἡρεμία πλημμυρίζει ὁλόκληρο τὸ εἶναι τους ξεχωρίζοντάς τις ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές τοῦ θωρακίου, σὲ σημεῖο ποὺ νὰ μπορεῖ κανεὶς χωρὶς κίνδυνο νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι ἀπὸ ὅλες τὶς μορφές τοῦ θωρακίου αὐτὲς εἶναι ποὺ βρίσκονται πιὸ κοντὰ στὸ ἥθος τῆς μεγάλης κλασικῆς τέχνης. Συντηρητικό, κλασικὸ δὲν εἶναι ὅμως μόνο τὸ ἥθος, εἶναι καὶ τὸ σύστημα καὶ τὸ ὕφος τῆς πτυχολογίας τους. Πὰ παράδειγμα ἡ πτυχολογία τοῦ ἱματίου τῆς Ἀθηνᾶς 991 κατὰγεται ἀπὸ τὴν πτυχολογία τῶν καθιστῶν θεῶν τῆς πλάκας VI τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος<sup>36</sup> (ἐργαστήριο τοῦ Ἀλκαμένη), μὲ μόνη μιὰ ἐλαφρὰ πρὸς τὸ πλουσιότερο, τὸ πιὸ «σπασμένο» καὶ ποῦ καὶ ποῦ πιὸ τεντωμένο, διαφοροποίηση, ποὺ ὀφείλεται στὴ νεότερη χρονολογία τῆς μορφῆς τοῦ θωρακίου. Ὁ χιτῶνας πάλι τῆς Νίκης 1013 μὲ τὶς ταινιωτὲς πτυχές καὶ τὶς ἐγχαράξεις ἀνάμεσά τους θυμίζει τὸν χιτῶνα τῆς λίγο παλιότερης καὶ σύγχρονης μὲ τὸν Παρθενῶνα “Ἰκέτιδας Barberini”<sup>37</sup>, μόνο ποὺ ἡ δουλειὰ εἶναι πιὸ «κελαρυστή», ὅπως εἶναι εὐνόητο, ἀφοῦ ἡ Νίκη εἶναι νεότερη.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν 1003, ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι καὶ ὁ ἴδιος ὁ Carpenter ἐξέφρασε ἀμβιβολία ἂν θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποδοθεῖ στὸν D, παρατηρῶντας ὅτι ἡ ἀπόδοση αὐτὴ εἶναι θέμα προσωπικῆς ἐκτίμησης. Ὁ Dinsmoor ὅμως ἦταν ξεκάθαρος. Ξεχώρισε τὴν 1003 ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ D, ἀποκαλώντας τὴν ἔργο «ψευδο-D»<sup>38</sup> καὶ τὴ συνέδεσε μὲ δύο ἄλλες μορφές τοῦ θωρακίου, ποὺ ὁ Carpenter ἀπέδιδε στὸν B, τὶς 996 καὶ 1014 (κατὰ τὸν Dinsmoor καὶ αὐτὲς «ψευδο-B»), γιὰ νὰ συγκροτήσῃ ἀπὸ αὐτὰ τὰ τρία ἔργα ἓνα ἑβδομο καλλιτέχνη (ποὺ ὀνόμασε G, βλ. πκ.), ὁ ὁποῖος ἐργάστηκε κατ’ αὐτὸν στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ νότιου θωρακίου. Ἐχουν ἤδη παρατηρήσει ὅτι ἡ 1003 ἔχει στενὴ σχέση μὲ τὶς Κόρες τοῦ Ἑρεχθείου<sup>39</sup>. Διαφορὲς ὑπάρχουν βεβαίως, καὶ δὲν πρέπει κανεὶς νὰ τὶς ἀποσιωπήσῃ. Κυρίως ὅτι οἱ Κόρες τοῦ Ἑρεχθείου ἔχουν πολὺ πιὸ ἔντονο σωματικὸ ὄγκο – διαφορὰ πάντως ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὀφείλεται στὴ χρῆση τους ὡς τεκτονικῶν στοιχείων – καὶ ἡ φορὰ τῶν ὀριζόντιων τομῶν τοῦ ρούχου τους (κόλπος καὶ ἀπόπτυγμα) διαφέρει ὅχι λίγο ἀπὸ ὅ,τι στὴ Νίκη 1003. Ὡστόσο ἡ ὑφολογικὴ συγγένεια εἶναι τόσο στενὴ ὥστε ἡ

36. Αὐτόθι πίν. 178-9.

37. Καλὴ ἀπεικόνιση στὸν Boardman κ.ἀ., εἰκ. 201. Τὸ πρότυπο εἶναι ἀσφαλῶς παλιότερο ἀπὸ τὴ Νίκη 1013, σύγχρονο περίπου μὲ τὴν Ἀρτεμὶ τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος: Παρ’ ὅλο τὸν ἐρωτισμὸ ποὺ δηλώνει ἡ γύμνωση τοῦ στήθους, βαθιὰ κλασικὴ ἡρεμία διαποτίζει τὴν ὅλη στάση τῆς μορφῆς, τὸ ρούχο τῆς, τὴν κόμμωσή τῆς, καὶ τὴν ἐκφρασή τῆς, ἐνῶ στὰ ἔργα τῆς προτελευταίας δεκαετίας, ὅπως στὸ θωράκιο τῆς Νίκης, εἶναι πιὸ ἐλεύθερη ἡ διατύπωση τῶν καλλιτεχνικῶν στοιχείων τῆς μορφῆς καὶ ζωηρότερη ἡ ἐκφραση. Π’ αὐτοὺς τοὺς λόγους δὲν πιστεύω ὅτι ὁ τύπος τῆς Ἰκέτιδας Barberini πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὴν προτελευταία δεκαετία,

ὅπως πρότεινε ὁ Δεσπίνης στὰ *Πρακτικὰ τοῦ XII Διεθνοῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας* τοῦ 1983 (σ. 65-9 καὶ πίν. 13), ὅπως δὲν πιστεύω ὅτι τὰ δύο κομμάτια τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως ἀρ. εὔρ. 7310 καὶ 928 ἀνήκουν στὸ πρωτότυπο τῆς Ἰκέτιδας, ἐπειδὴ ἡ δουλειὰ τους εἶναι ρηχὴ καὶ ἐπιπόλαιη, πὼ ταιριαστὴ γιὰ ἀντίγραφο τῶν αὐτοκρατορικῶν χρόνων (θὰ ἄξιζε μιὰ προσεκτικὴ ἐξέτασή τους γιὰ νὰ προσδιοριστεῖ ὁ χρόνος τῆς ἀντιγραφῆς).

38. Dinsmoor<sup>II</sup> 293.

39. Carpenter, *Parapet* 51 (στὴ στάση κυρίως). Παρατηροῦσε ὅτι ἡ δουλειὰ στὴν 1003 εἶναι πιὸ ἐλεύθερη καὶ τὸ ρούχο εἶναι λιγότερο τυπικὸ.

1003 θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ θεωρηθεῖ πὼς εἶναι ἔργο τοῦ ἐργαστηρίου τῶν Κορῶν<sup>40</sup>. Τυπολογικὰ μεγαλύτερη εἶναι πάντως ἡ ὁμοιότης τῆς 1003 μὲ τὴ Δήμητρα τοῦ Βατικανοῦ<sup>41</sup> (βλ. τὸν σχηματισμὸ τοῦ ρούχου πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη, τὴν κατάληξη τοῦ ἀποπτύγματος σὲ σχήματος Ω πτυχές), μολονότι καὶ ἡ Δήμητρα εἶναι ὀγκώδης καὶ ἐπιβλητικὴ, καὶ θὰ ἦταν τὸ ἴδιο καὶ ἂν ἀκόμα τὴ μικραίναμε στὶς ἀναλογίες τῆς 1003 καὶ τὴν ἀπαλλάσσαμε καὶ ἀπὸ τὴν παγερότητα τῆς ἀντιγραφικῆς τῆς δουλειᾶς. Ὅπωςδήποτε πολὺ στενότερη εἶναι ἡ στυλιστικὴ συγγένεια ἀλλὰ καὶ ἡ σωματικότης καὶ ἡ ὁμοιότης τῆς ὅλης στάσης μὲ τὴν Ἀθηνᾶ Velletri, τῆς ὁποίας τὸ πρωτότυπο ἐξακολουθεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, νὰ ἔχει ἰσχυρὲς πιθανότητες νὰ εἶναι ἔργο τοῦ Κρησίλα<sup>42</sup>, στὸν ὁποῖον ἐπίσης πρέπει, ὅπως πιστεύω, νὰ ἀποδοθεῖ καὶ ἡ στυλιστικὰ πολὺ παρόμοια Ἀθηνᾶ τοῦ δυτικοῦ αἰετώματος τοῦ Παρθενῶνος. Συμπερασματικὰ νομίζω ὅτι δὲν εἶναι τολμηρὸ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι ἡ 1003 εἶναι ἔργο τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Κρησίλα.

**Ε** Ἐς ἔρθουμε τώρα στὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη **Ε** (πίν. 79) τοῦ Carpenter. Τρεῖς εἶναι κυρίως οἱ μορφές ποὺ τοῦ ἀποδόθηκαν: Ἡ «σανδαλιζομένη» 973, ἡ Νίκη 974 καὶ ἡ καθιστὴ Ἀθηνᾶ 989<sup>43</sup>. Οἱ παρατηρήσεις τοῦ Carpenter γιὰ τὴ στενὴ στυλιστικὴ τους σχέση εἶναι ὀλοφάνερα σωστές. Εἶναι ὅμως ἄραγε σωστὸ καὶ τὸ συμπέρασμά του ὅτι οἱ δύο ἀπ' αὐτές, ἡ 974 καὶ ἡ 973, εἶναι ἔργα ἐνὸς καλλιτέχνη; Τὸ ἐρώτημα τίθεται ἐπεὶδὴ ἡ 973 λογαριάζει τὸ φόντο πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν 974. Ἀπλώνεται πάνω σ' αὐτὸ σὰν μιὰ δευτέρη στρώση, δείχνοντας στὸν θεατὴ – τὸν ὁποῖον ἄλλοτε κοίταζε κατὰμάτα – τὸ θεοτικό της σῶμα. Κι ἀκόμα ἐνῶ ἡ πράξη τῆς εἶναι στιγμιαία, ἡ μορφὴ τῆς ἔχει τὴν ἔννοια ἐνὸς μνημειώδους, σκηνοθετημένου θεάματος, στὸ ὁποῖο ἀποφασιστικὸ ρόλο παίζουν ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἡ μεγαλόπρεπη, βαθμιαία καθοδικὴ ροὴ τῶν δυνατῶν καμπυλῶν τῆς πτυχολογίας τῆς, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ δυνατὰ ἀνοδικὸ τόξο τῶν περυγῶν τῆς, σχηματίζοντας ἓνα σοφὰ ὑπολογισμένο, ἀλλὰ καὶ μεγαλειῶδες περιστροφικὸ σχῆμα, ποὺ κάτω

40. Σύνοψη τῶν ἀπόψεων ποὺ ἐκφράστηκαν γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τῶν Κορῶν τοῦ Ἐρεχθείου ἀπὸ τὸν Lauter, *AntPl* XVI 45 κέ.

41. Schuchhardt, *Alkamenes* 11-3, σημ. 8, εἰκ. 9 στὴ σ. 15. Schlörb, *Untersuchungen* 32: Ὁ τύπος ἀποδίδει τὴν Ἥρα τοῦ Ἀλκαμένη ποὺ βρισκόταν στὸν ναὸ τῆς, στὴν Ἀθήνα, στὸν δρόμο πρὸς τὸ Φάληρο (Παυσ. 1, 1, 5), Helbig<sup>4</sup> II ἀρ. 1387: ὁ von Steuben ἀμφιβάλλει ἂν ἡ Δήμητρα (430-420) ἀνάγεται σὲ ἔργο τοῦ Ἀλκαμένη. Στὸν Ἀλκαμένη ἀποδίδει ἡ Harrison, *AJA* 1977, 164 κέ. Στὸν Πολύκλειτο ἀποδίδει ἡ Weber, *AM* 1976, 87 κέ.

42. Carpenter, *Parapet* 56 κέ. Κατ' αὐτὸν τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη εἶναι καὶ τὸ ἀριστερὸ σκέλος τῆς μετωπικῆς Νίκης (αὐτόθι 60, πίν. XXVI, ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1008). Οἱ πολὺ λεπτές, ἀπαλές καὶ στριφτές πτυχές τοῦ κορμοῦ τῆς Ἀθηνᾶς 989 εἶναι τόσο ὅμοιες μὲ τὶς

πτυχές τοῦ χιτῶνα τῆς «Νίκης» ἢ «Νηρηίδας» τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς S 182 (Shear, *Hesperia* 1933, 526 κέ., εἰκ. 10-12. Delivorrias, *Giebelskulpturen* πίν. 16, 17: ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἡφαίστου, μὲ βιβλιογραφία, σημ. 178) ποὺ ἡ προέλευσή τους ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριον εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, σίγουρη. Κατὰ τὴ Schlörb, *Timotheos* 40 κέ., ἡ Νίκη αὐτὴ τῆς Ἀγορᾶς ἔχει τόσο στενὴ συγγένεια μὲ τὴ Νίκη τοῦ κεντρικοῦ ἀκρωτηρίου τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο (Schlörb εἰκ. 25-6, βλ. καὶ Boardman κ.ἄ., εἰκ. 228 ἐπάνω, καὶ τελευταία Γαλούρης, *AntPl* XXI πίν. 3-5, Κατ. 2) ποὺ κατὰ τὴ γνώμη τῆς, εἶναι ἀσφαλῶς πρῶμο ἔργο τοῦ Τιμοθέου (πεποιθήση ποὺ εἶχαν καὶ παλιότερα ὁ Furtwängler, ὁ Pfuhl καὶ ὁ Picard, βλ. Schlörb 18 καὶ σημ. 53) καὶ υἱοθέτησε καὶ ὁ Παλούρης.

43. Carpenter, *Parapet* 56 κέ.

κάτω στηρίζεται καὶ ἡρεμεῖ στὶς πυκνές, κάθετες πτυχές τοῦ χιτώνα. Ἡ 974 εἶναι, συγκριτικά μὲ τὴν 973, ἀδιάφορη γιὰ τὸ φόντο. Ὅχι τόσο διότι ἀποδίδεται σὲ καθαρὸ προφίλ, ὅσο κυρίως, διότι τὸ σῶμα τῆς ἀποδίδεται σὲ πολὺ μικρότερη σύντμηση πρὸς τὸ φόντο. Ἐπειτα ἡ ὅλη στάση τῆς εἶναι πραγματικά στιγμιαία, ἀνάλαφρα ἀντιζυγιασμένη ἀνάμεσα στὰ πρὸς τὰ ἔμπρὸς ἀπλωμένα χέρια τῆς καὶ τὰ πρὸς τὰ πίσω διπλωμένα φτερά, στὸ πρὸς τὰ ἔμπρὸς λυγισμένο σκέλος καὶ τὴν πρὸς τὰ πίσω κλίση τοῦ κορμοῦ. Ἀλλὰ καὶ οἱ πτυχές ἔχουν διαφορετικὸ χαρακτήρα: Γρήγορες ἀλλὰ καὶ νευρικές στὸν χιτώνα, γρήγορες μὲ ξαφνικά σπασίματα καὶ στὸ ἱμάτιό τῆς, ὅπου ἀνακατεύονται ὑδάτινα ἀνάμεσα στὰ σκέλη καὶ ξεχύνονται σὲ θορυβώδη καταρράκτη λίγο πιὸ κάτω (ἂν καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ «διαβάσει» καὶ ἀντίστροφα, πρὸς τὰ ἐπάνω, τὴν ὅλη φορὰ τῶν πτυχῶν)<sup>44</sup>. Καὶ κάτι ἄλλο ἀκόμη μοιάζει νὰ δείχνει διαφορετικὸ χέρι: οἱ φτεροῦγες τῆς 973 εἶναι πέρα ὡς πέρα λεῖες καὶ μόνο τὸ χρῶμα θὰ ἔδινε τὶς λεπτομέρειες, ἐνῶ οἱ φτεροῦγες τῆς 974 εἶναι πλαστικά δηλωμένες, καί, ὅπως τὸ εἴπαμε καὶ θὰ τὸ ξαναποῦμε παρακάτω, ὁ τρόπος ποὺ δουλεύονται οἱ φτεροῦγες θεωρήθηκε προσωπικὴ «γραφὴ» τοῦ καθενὸς ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες. Πάντως ὁ καλλιτέχνης τῆς 974 εἶναι ὁ ἴδιος μ' αὐτὸν ποὺ ἔκανε τὴν καθιστὴ Ἀθηνᾶ 989, ὅπως ἄλλωστε ἔχει ἐπανειλημμένως ὑποστηριχθεῖ, μολονότι ὁ συνδυασμὸς τῶν δύο μορφῶν σὲ μιὰ πλάκα ἀπὸ τὸν Carpenter δὲν ἔχει γίνῃ ἀποδεκτὸς ἀπὸ τὸν Dinsmoor. Γενικά μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ μορφές ποὺ ἀποδίδονται στὸν Ε – εἴτε δεχθοῦμε πὼς εἶναι ἔργα ἑνὸς καὶ μόνο καλλιτέχνη εἴτε πὼς εἶναι ἔργα δύο καλλιτεχνῶν – ξεχωρίζουν ἐντυπωσιακὰ ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες μορφές τοῦ θωρακίου, εἶναι μορφές μὲ μεγάλη φαντασία σχεδιασμένες, μὲ ἔντονη σωματικότητα πλασμένες. Χωρὶς ἀμφιβολία τὸ ἐργαστήριό τους ἦταν κάποιο ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ βρισκόνταν τότε στὴν ἀκμὴ τῆς δράσης τους, καὶ ἡ ἐπιλογή τῆς Ἀθηνᾶς 989 σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ καίριες θέσεις τοῦ ὅλου θωρακίου δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι συμπτωματικὴ. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ἐρευνητὲς τοῦ θέματος (Casson, Schefold, Καροῦζος, Ἀνδρόνικος, Vierneisel-Schlörb κ.ἄ.)<sup>45</sup> πιστεύουν ὅτι ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ἦταν ὁ Ἀγοράκριτος. Ἡ ἐκδοχὴ ὅμως αὐτὴ, ἡ ὁποία τείνει νὰ ἐπιβληθεῖ, παρουσιάζει ὄχι ἀσήμαντες δυσκολίες. Μιλώντας πρωτύτερα γιὰ τὴν 972 ἀριστερὰ εἶχαμε δεῖ πόσο στενὴ εἶναι ἡ στυλιστικὴ τῆς συγγένεια μὲ τὶς θεές Κ, L καὶ Μ τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνος, καὶ μὲ τὴ Νέμεση τοῦ Ραμνοῦντος, ὥστε (παρὰ τὴ γνώμη τῆς Vierneisel-Schlörb) ὁ καλλιτέχνης τῆς (ὁ Α τοῦ Carpenter) θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἢ κάποιος ποὺ δούλευε στὸ ἐργαστήριό τοῦ Ἀγορακρίτου ἢ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἀγοράκριτος. Ἄν λοιπὸν ἡ ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι σωστὴ, τότε δὲν μπορεῖ βέβαια ὁ Ε νὰ ταυτίζεται μὲ τὸν Ἀγοράκριτο ἀφοῦ τὸ στυλ του (τοῦ Ε) εἶναι πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ στυλ τοῦ Α. Οἱ ρίζες τοῦ στυλ τοῦ Ε δὲν βρίσκονται στὶς θεές Κ, L καὶ Μ τοῦ ἀνατο-

44. Ἔτσι λ.χ. ὁ Süsserott 95 σημ. 8, ὁ ὁποῖος παραλλήλιζε μὲ τὴν πτυχολογία τῆς Κόρης τοῦ ἀναγλύφου 1348 τῆς Ἀκροπόλεως (πίν. 13,1), ἡ ὁποία σχηματίζει, ὅπως ἔλεγε, ἕναν “aufsteigenden Faltenstrom”, ποὺ διαχωρίζεται στὸ ὕψος τῆς μέσης καὶ

κυλάει σὲ δύο ρηχές ζῶνες πρὸς τοὺς ὤμους.

45. Schefold, *Freundesgabe Boehringer* 570 κέ. Καροῦζος, *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Ὁρλάνδον* Γ 261 (πιθανότατα). Ἀνδρόνικος, *ΑΕ* 1985, 31. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 64 (σημ. 13 στὸ τέλος), 88 (σημ. 125).

λικού αετώματος του Παρθενώνος, αλλά στην Ώρειθια του δυτικού αετώματος<sup>46</sup>. Παρ' όλο τὸν θαυμαστὸ πλοῦτο καὶ τὴν ἀφάνταστη ποικιλία πού ἔχει ἡ πτυχολογία στίς θεές K, L καὶ M, ὁ χαρακτήρας τῶν πτυχῶν τους εἶναι ἔντονα σχεδιαστικὸς καὶ τὸ σῶμα δὲν ἔρχεται ἀκόμα σὲ διαλεκτικὴ σχέση μὲ τὸ ροῦχο, μένει οὐσιαστικὰ ἀνέγγιχτο ἀπὸ τὸν θαμβωτικὸ χεῖμαρρο τῆς πτυχολογίας, ἔμμονο στὴν κλασικὴ του πυκνότητα καὶ γαλήνη. Ἀντίθετα, στὴν Ώρειθια τοῦ δυτικοῦ αετώματος, οἱ πτυχές ἔχουν πολὺ πρὸ ἔντονη πλαστικότητα, πλαταγίζουσιν ταραγμένες δῶθε κεῖθε πάνω καὶ γύρω ἀπὸ τοὺς σωματικούς ὄγκους σὰν νὰ παλεύουν, θὰ ἔλεγε κανεῖς, μὲ τὸ σῶμα. Ἡ Schlörb εἶχε παλιότερα διατυπώσει<sup>47</sup> μιὰ ἐνδιαφέρουσα ὑπόθεση γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ καλλιτέχνη E: Εἶναι, ἔγραφε τότε, ὁ νεαρὸς Τιμόθεος, μαθητὴς τοῦ Ἀγοράκριτου – σήμερα πιά πιστεύει ὅτι ὁ E εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ἀγοράκριτος. Στὸ ἴδιο βιβλίο τῆς προσπάθησε ἡ Schlörb νὰ ἀνασυγκροτήσει τὸ ἔργο τοῦ Τιμόθεου μέσα ἀπὸ πρωτότυπα καὶ ἀντίγραφα, ἐκτείνοντάς το ἀναγκαστικὰ σὲ ἓνα μεγάλο μῆκος χρόνου γιὰ νὰ μπορέσει νὰ φτάσει ὡς τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰῶνα ὅπου ἀνήκει ἡ συμμετοχὴ τοῦ Τιμόθεου στὴ διακόσμηση τοῦ Μουσουλείου τῆς Ἀλικαρνασσοῦ<sup>48</sup>. Ὅσο καὶ ἂν αὐτὸ τὸ χρονικὸ μῆκος εἶναι μεγάλο – καὶ θὰ ἦταν ἀκόμα μεγαλύτερο, ἂν δεχθοῦμε τὴ χρονολογία τοῦ θωρακίου ὅχι στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰῶνα ὅπου τὸ ἐνέτασσε ἡ Schlörb, ἀλλὰ στὴν προτελευταία – καὶ ὅσο καὶ ἂν τὸ ξετύλιγμα τῶν σκέψεων ὁδήγησε τὴν Schlörb – ὅπως συνήθως συμβαίνει στίς περιπτώσεις προσπάθειας ἀνασυγκρότησης τῆς προσωπικότητας καλλιτεχνῶν γιὰ τοὺς ὁποίους ξέρουμε λίγα καὶ ἀσαφὴ πράγματα – σὲ ὑπερβολές, ὀφείλει κανεῖς νὰ ὁμολογήσει ὅτι εἶναι πειστικὸς ὁ συσχετισμὸς τοῦ E μὲ κάποια ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τοῦ ἀνατολικοῦ αετώματος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο<sup>49</sup>, αὐτὰ πού μὲ βάσιμα νομίζω ἐπιχειρήματα ἡ Schlörb συνέδεε μὲ τὸν Τιμόθεο, ὁ ὁποῖος ἐπιγραφικὰ ξέρουμε ὅτι εἶχε οὐσιῶδες μέρος στὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ<sup>50</sup>. Ὁ κορμὸς λ.χ. τῆς «σανδαλιζομένης» μοιάζει πάρα πολὺ μὲ

46. Ἡ ταύτιση τοῦ E μὲ τὸν Ἀγοράκριτο θὰ μποροῦσε, κατὰ τὴ γνώμη μου, νὰ δικαιολογηθεῖ μόνο ἂν στὸν Πάριο καλλιτέχνη ἀποδιδόταν ἡ Ώρειθια τοῦ δυτικοῦ, ἀλλὰ ὅχι οἱ θεές τοῦ ἀνατολικοῦ αετώματος τοῦ Παρθενώνος. Τὴν Ώρειθια θεωροῦσε πράγματι ἡ Καρούζου (AM 1962, 185) ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ μόνα δύο πιθανὰ ἔργα τοῦ Ἀγοράκριτου (τὸ ἄλλο εἶναι, κατ' αὐτήν, ἡ Ἀφροδίτη Doria) καὶ ἔβλεπε – καὶ πολὺ σωστὰ – ὅτι τὸ ἀκρωτήριο τοῦ Ραμνοῦντος μὲ τὴν ἀρπαγὴ τῆς Ώρειθίας ἀπὸ τὸν Βορέα (π. Beil. 44-48) εἶναι ἐξέλιξη τοῦ στυλ τῆς Ώρειθίας τοῦ δυτικοῦ αετώματος τοῦ Παρθενώνος. Ἀντίθετα, δὲν μοῦ εἶναι κατανοητὸ πῶς ἡ Vierneisel-Schlörb (Katalog 171 στὴ σμ. 12) πιστεύει πῶς τὸ ἴδιο χέρι πού δούλεψε τὴν Ἀφροδίτη στὸ ἀνατολικὸ αέτωμα τοῦ Παρθενώνος ἔκανε δεκαπέντε χρόνια ἀργότερα τὸ ἀκρωτήριο τοῦ Ραμνοῦντος.

47. Schlörb, *Timotheos* 41 κέ.

48. Βλ. Πλίν. NH XXXVI 30-1: (λάξευσε) τὸ νότιο μέρος τοῦ μνημείου (βλ. καὶ σχόλια Rouveret στὴν ἔκδ. Budé, 1981, 153 στὴν παρ. 30). Ἀλλὰ στὸν Βιτρούβιο VII, Praef. 12 ἡ συμμετοχὴ τοῦ Τιμοθέου στὸ Μουσουλεῖον ἐμφανίζεται ὡς ὅχι ἐντελῶς βέβαιη (nonnulli etiam putant Timotheum). Ἡ Schlörb, *Timotheos* 69 καὶ 70 ἐκφράζει τὴ γνώμη ὅτι ἡ ὅλη κατασκευὴ τοῦ μνημείου καὶ ὁ διάκοσμός του εἶχαν ἀρχίσει ὅσο ζοῦσε ἀκόμα ὁ Μάυσωλος, ὁ ὁποῖος πέθανε τὸ 353.

49. Schlörb-Vierneisel, *Timotheos*, σποραδικὰ, ἰδὲ 16 κέ., 28 κέ., 40 κέ.

50. IG IV 1484 (Fränkel), IG<sup>2</sup> IV 102, πίν. 6. Cavadias 78 κέ., ἀρ. 241. Thiersch, *NachrAkGött* 1936-1938, 163 κέ. Τὴ σημασία τοῦ Τιμοθέου στὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ εἶχε ἤδη δείξει ὁ



τὸν κορμὸ τοῦ EM 4694<sup>51</sup> καὶ στὸν τρόπο πὺ δίνει τὴ διαφάνεια καὶ στὸν χαρακτήρα καὶ τὴ ροὴ τῶν ἀραιῶν πτυχῶν καὶ στὸ σκύψιμο ἀκόμη τῆς μορφῆς. Ἡ μεγαλύτερη ρευστότης πὺ ἔχουν οἱ πτυχές στὸν κορμὸ τῆς Ἐπιδαύρου ὀφείλεται προφανῶς στὴ νεότερη χρονολογία του – οἱ «δισταγμοὶ» πὺ συνόδευσαν τὴν ἀποκάλυψη τοῦ γυμνοῦ μέσα ἀπὸ τὸ ροῦχο εἶχαν πιά ξεπεραστεῖ – ὅπως σ' αὐτὴν ὀφείλεται καὶ ἡ κάπως γωνιώδης τοποθέτηση τῶν μελῶν τοῦ σώματος τῆς μορφῆς στὸν χῶρο, πὺ δὲν βλέπουμε ἀκόμα σὲ καμιά ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ θωρακίου. Παρόμοια βρίσκουμε καὶ σὲ ἄλλες μορφές τοῦ πλαστικοῦ διακόσμου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Ὅμως παρ' ὅλο αὐτὸ τὸ βάρος τοῦ ἀποδεικτικοῦ ὕλικου δὲν εἶναι φρόνιμο νὰ προτείνει κανεὶς τὴν ταύτιση τοῦ Ε μετὸν Τιμόθεο. Κυρίως διότι ἡ σταδιοδρομία του θὰ ἐκτεινόταν σὲ ἀπαγορευτικὸ σχεδὸν μῆκος χρόνου καὶ ἀκόμα διότι ἤδη ἡ ἀρχὴ τῆς θὰ ἀντιπροσωπευόταν ἀπὸ δημιουργίες μιᾶς ὠριμῆς, ρηξικέλευθης προσωπικότητας. Προτιμότερο εἶναι λοιπὸν νὰ ἐξακολουθήσει νὰ εἶναι ἓνα αἶνιγμα ἡ ἐκπληκτικὴ προσωπικότης τοῦ Ε, καὶ ἐλκυστικὴ τὴν ἴδια στιγμή πρόκληση γιὰ πάρα πέρα ἀναζητήσεις καὶ συνδυασμούς.

- F** Καὶ τώρα ὁ καλλιτέχνης **F** (πίν. 80) τοῦ Carpenter: Καταλήξαμε, ὅπως εἶδαμε στὸ προηγούμενο κεφάλαιο, ὅτι ὁ **F** δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐργαζόταν, ὅπως ὑποστηρίχθηκε ἀπὸ τὴν Harrison, στὶς ἀρχές τοῦ 4ου αἰῶνα. Ὁ γραμμισμὸς του δὲν εἶναι διόλου ἀνάγκη νὰ θεωρηθεῖ νεότερο χαρακτηριστικὸ, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ διαφορετικὴ καλλιτεχνικὴ ἐκφραση μιᾶς καλλιτεχνικῆς πολὺ πλούσιας ἐποχῆς – ἔχει ἄλλωστε παλιὰ καταγωγή<sup>52</sup>, μολονότι γεγονὸς εἶναι ὅτι ἡ γραμμικὴ τάση ἐντείνεται στὶς ἀρχές τοῦ 4ου αἰῶνα, λ.χ. στὴ Θόλο τῶν Δελφῶν κ.ἄ. Δὲν πρέπει ἄλλωστε νὰ παραβλέψουμε ὅτι καὶ ὁ χαρακτήρας τῶν πτυχῶν τῶν μορφῶν πὺ ὁ Carpenter ἀπέδιδε στὸν καλλιτέχνη **C** εἶναι γραμμικός, ἔστω καὶ ἂν εἶναι κάπως διαφορετικός. Δὲν εἶναι τάχα γραμμικὴ ἡ 995 τοῦ **C**; Ἡ μήπως δὲν εἶναι καὶ ἡ 985 (ἢ γιὰ νὰ ἀκριβολογήσουμε, τὸ πρωτότυπο πὺ ἀντιγράφει); Ἡ διαφορὰ τῆς γραμμικότητάς τους ἀπὸ αὐτὴ τῶν μορφῶν τοῦ **F** εἶναι ὅτι στὶς μορφές τοῦ **F** αὐτὴ ὑποτάσσεται σὲ ὀργάνωση – θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἐγκεφαλικὴ, ἐνῶ τὸ φαινόμενο

Schefold, *Gnomon* 1953, 312-3 καὶ AA 1954, στ. 294 κέ. καὶ ἐπανελάβε πρόσφατα ὁ Παλούρης στὴν ἐκδοση τῶν γλυπτῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ (*AntPl* XXI 75-81), ὅπου ὁ Τιμόθεος χαρακτηρίζεται ἀπερίφραστα ὡς ὁ "Hauptmeister".

51. Παλούρης ὁ.π. πίν. 9 (Κατ. 7), ὅπου ἀπεικονίζεται μετὸ κεφάλι τῆς Ἐπιδαύρου ἀρ. 10 πὺ κολλήθηκε στὸν κορμὸ Crome πίν. 12 (χωρὶς τὸ συνανήκον κεφάλι, πίν. 10). Ἡ Schlörb, *Timotheos* 7, εἰκ. 4-5, ὑπέθεσε σωστὰ ὅτι τὸ κεφάλι Crome πίν. 10 συνανήκει. Schlörb 8, εἰκ. 6. Καὶ βέβαια καὶ μετὸν Ὑγίεια τοῦ Τιμοθέου ἀπὸ τὴν Ἐπίδαυρο (Boardman κ.ἄ., εἰκ. 229) πὺ βρίσκεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο καὶ μετὸν Ἀθήνα τοῦ Τιμοθέου (βλ. ἀντίγραφο τοῦ Καπιτωλίου

Schlörb, *Timotheos* πίν. 16).

52. Λ.χ. ἓνας τύπος γονατιστῆς Νίκης (ἀντίγραφο στὸ Detroit, τὴ Νεάπολη καὶ τὴ Στοκχόλμη) πὺ ὁ Stähler (*Boreas* 1978, πίν. 11-3 καὶ σ. 68-86) χρονολογεῖ στὸ τέλος τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 5ου αἰ. καὶ θεωρεῖ ὅτι ἀνήκει στὴ διακόσμηση τοῦ θρόνου τοῦ Διὸς τῆς Ὀλυμπίας (βλ. καὶ Ridgway, *Severe Style* 73, ἀρ. 9). Τὴν ἀρχὴ τοῦ «γραμμισμοῦ» στὶς πτυχές τῶν ροῦχων βλέπει ὁ Madigan (στὴν πρόσφατη ἐκδοση τοῦ F. A. Cooper, *The Sculpture. The Temple of Apollo Bassitas*, Princeton 1992, II 97) στὸ θωράκιο, στὶς μορφές τοῦ **F**, στὴν πραγματικὴ ὁμως, ὅπως εἶπαμε, πρωτοεμφανίζεται λίγο παλαιότερα.

είναι πιο αυθόρμητο στα έργα του C – ή τέλος πάντων σ' αυτά που αποδίδονται από τον Carpenter στον C.

- G** Θά τελειώσουμε την επισκόπηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των καλλιτεχνών που πήραν μέρος στη διακόσμηση του θωρακίου με το έργο του **G**, τον όποιον συγκρότησε ο Dinsmoor<sup>53</sup>, προσθέτοντας στους έξι του Carpenter. Στον **G** απέδιδε ο Dinsmoor, όπως λέχθηκε ήδη, την 996, την 1014 (άποσπώντας τις από τον **B**) και την 1003 (άποσπώντας την από τον **D**). Ούτε κι εδώ όμως θά συμφωνήσουμε. Καλλιτεχνική ταύτιση της 996 με την 1014 δεν είναι δυνατή, όπως παραπάνω είπώθηκε. Η πρώτη μορφή είναι επίπεδη, αναγλυφική, ή δεύτερη είναι στρογγυλή, περίοπτη σχεδόν, οί πτυχές της πρώτης είναι ταινιωτές, παχιές, ζυμαρωτές, οί πτυχές της δεύτερης είναι όξεις και τραβηγμένες, μεταλλικές. Δυσκολότερο είναι να πάρει κανείς θέση στο θέμα της σχέσης της 1014 με την 1003, που έβλεπε ο Dinsmoor. Οί όμοιότητές τους είναι περισσότερο στενές από ό,τι είναι στην πρώτη περίπτωση. Με μιὰ προσεκτική όμως παρατήρηση θά φανεί ότι ο τρόπος που αποδίδεται ο κόλπος είναι διαφορετικός. Ένω στην 1014 συγκροτείται από μικρούς θυλάκους, που όλοι μαζί σχηματίζουν μιὰ μαλακή καμπύλη, στην 1003 τὰ στοιχεία του – που συγχέονται σχεδόν με τή διαμόρφωση του αποπτύγματος – είναι ρηχά, πατημένα και ή προς τὰ σκέλη παρυφή του σχηματίζει όξυκόρυφο τόξο, έντονα γραμμικό. Δύσκολα λοιπόν μπορεί κανείς να δεχθεί ότι τὸ ἴδιο χέρι δούλεψε τὴν 1014 καὶ τὴν 1003. “Όμως τὸ ἴδιο δύσκολο θά ἦταν νὰ ἰσχυρισθεῖ κανείς ότι δὲν εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου. Εἶδαμε προηγουμένως ότι ἡ 1003 μπορεί νὰ εἶναι ἔργο τοῦ ἐργαστηρίου τῶν Κορῶν τοῦ Ἐρεχθείου. Μὲ αὐτὲς ἔχει ἡ 1014 ἀκόμα στενότερη τυπολογικὴ καὶ στυλιστικὴ σχέση, παρ’ ὅλη τὴν ἄκαμπτη στάση της καὶ τὶς ἀποξηραμένες πτυχές τοῦ ρούχου της. Καὶ τὸ μοίρασμα τοῦ κάτω μέρους τοῦ σώματος τῶν Κορῶν σὲ δύο σαφῶς διακρινόμενα τμήματα, ἓνα πυκνὸ γραμμωτὸ μπροστὰ στὸ στάσιμο σκέλος, καὶ ἓνα φωτεινὸ, πλαστικὸ, ἄπτυχο, μπροστὰ στὸ ἐλεύθερο, εἶναι έντονο καὶ σὴν 1014 καὶ σὴν 1003, σύστημα πὺν θά ἐπικρατήσει ὅμως στὰ έντελῶς τελευταῖα χρόνια τοῦ 5ου αἵωνα.

Τὸ πόσο σχηματικὴ εἶναι ἡ ἰσχύουσα ὁμαδοποίηση τῶν ὑπολειμμάτων τοῦ πλαστικοῦ διακόσμου τοῦ θωρακίου σὲ 6 ἢ 7 καλλιτέχνες, τὸ δείχνουν καὶ οἱ διαφορὲς σὺν τρόπο πὺν ἀποδίδονται οἱ φτεροῦγες σὲ μορφὲς οἱ ὁποῖες γιὰ ἄλλους λόγους ἔχουν ἀποδοθεῖ σὺν ἴδιο καλλιτέχνῃ. Διότι εἶπαμε ὅτι κατὰ τὸν Carpenter ὁ τρόπος πὺν ἀποδίδονται οἱ φτεροῦγες εἶναι προσωπικὸς τοῦ κάθε καλλιτέχνῃ, κατὰ κάποιον δηλαδὴ τρόπο ἀποτελεῖ τὸν γραφικὸ του χαρακτήρα. Κι ὅμως παρατηροῦμε ὅτι σὺν τομέα τοῦ **A** ένῶ ἡ 977 καὶ ἡ 975 ἔχουν λεῖο τὸ ἐπάνω μέρος τῆς φτερούγας καὶ τὰ φτερὰ πὺν κάτω πλαστικὰ δηλωμένα, ἡ 976 ἔχει τὴ σωζόμενη φτερούγα ὁλόκληρη λεία καὶ τὸ ἴδιο φαίνεται πὺς συνέβαινε καὶ σὴν ἀριστερὴ Νίκη τῆς πλάκας 972, πὺν εἶναι καὶ τὸ κύριο ἔργο τοῦ **A**. Σὺν

53. Dinsmoor<sup>II</sup> 293 κέ. “Ἦδη ὁ Giuliano (*ASAtene* 1955-56, 56) εἶχε ἐπισημάνει ὅτι ἡ ἀπόδοση τῶν μορφῶν τοῦ θωρακίου σὲ ἔξι καλλιτέχνες ἀπὸ τὸν Car-

penter δὲν εὔσταθεῖ. Παρατηροῦσε ὅτι οἱ διαφορὲς πὺν παρουσιάζουν οἱ μορφὲς τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ Carpenter εἶναι διαφορὲς δουλειᾶς καὶ ὄχι στυλ.

τομέα τοῦ **B**, οἱ φτεροῦγες τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς 972 εἶναι ὁλόκληρες λείες, ἐνῶ στὴ φτερούγα τῆς 1014 (ὁ Dinsmoor εἶπαμε ὅτι τὴν ἀποδίδει στὸν **G**) λείο εἶναι μόνο τὸ ἐπάνω μέρος καὶ πιὸ κάτω τὰ φτερά δηλώνονται πλαστικά, καὶ τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὶς φτεροῦγες τῆς 994 καὶ τῆς 1012. Στὸν τομέα τοῦ **E**, ὁ ὁποῖος παρουσιάζει μορφές μὲ πιὸ ὁμοιογενὴ τεχνοτροπία, οἱ φτεροῦγες τῆς 974 καὶ τῆς 973 διαφέρουν μεταξύ τους, ὅπως τὸ ὑπογράμμισα κιόλας πιὸ πάνω, ἐνῶ τῆς 974 εἶναι πλαστικά δηλωμένες, τῆς 973 ἐντελῶς λείες.

Ἀπὸ τὴν ἐξέταση λοιπὸν τῶν καλλιτεχνικῶν ἰδιαιτεροτήτων τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου προκύπτει τὸ ἐξῆς βέβαιο συμπέρασμα: Ἐνῶ οἱ βασικοὶ καλλιτεχνικοὶ χαρᾶκτες εἶναι κοινοὶ σὲ ὅλες τὶς μορφές καὶ συνθέτουν ἓνα στὺλ ἐποχῆς (Zeitstil), οἱ ἰδιαιτερότητες εἶναι πολλές, καὶ τὰ χέρια ἦσαν ἀσφαλῶς πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὰ 6 πού διέκρινε ὁ Carpenter ἢ καὶ τὰ 7 πού διέκρινε ὁ Dinsmoor. Ξεχώρισα 17 χέρια καὶ ὁ ἀρχικὸς ἀριθμὸς τους ἦταν ἀσφαλῶς μεγαλύτερος ἂν συνειδητοποιήσουμε πόσο πολλὲς μορφές ἔχουν χαθεῖ, καὶ ἂν ἐπίσης ὑπολογίσουμε ὅτι τὸ θωράκιο εἶχε μεγαλύτερο μῆκος ἀπὸ αὐτὸ πού φανταζόταν ὁ Carpenter.

Οἱ καλλιτεχνικὲς ἐκφράσεις πού ἐμφανίζονται στὸ θωράκιο ἔχουν πολὺ μεγάλη ποικιλία. Ἡ πληθωρικὴ «παρθενώνεια» 972 ἀριστερὰ ἢ καὶ ἡ θυελλώδης «μπαρόκ» 972 δεξιὰ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, καὶ οἱ ἔντονα λιτὲς 995 καὶ 7098 ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὅπου ἡ μορφὴ εἶναι «καθαρισμένη» ἀπὸ κάθε τι πού θεωρεῖται περιττό, δὲν εἶναι παρὰ οἱ ἀκραῖοι ἐκφραστικοὶ τρόποι ἐνὸς πλουσιότατου καλλιτεχνικοῦ φάσματος, πού προέκυψε ἀπὸ τὸ μεγάλο ἐργοτάξιο τοῦ Παρθενῶνος, καθὼς οἱ Ἀθηναῖοι τοῦ 5ου αἰῶνα ἀπασχολοῦσαν στὰ καλλιτεχνικά τους σύνολα, ὅπως εἶναι γνωστὸ καὶ εὐλογο, πολλοὺς ταυτόχρονα καλλιτέχνες γιὰ νὰ πετύχουν σύντομα τὴν πραγματοποιήσῃ τους, πράγμα πού στηριζόταν στὴν ἀφθονία τῶν «χειρῶν» πού διέθετε ἡ «ἀγορά». Στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου εἶχε σταματήσει σχεδὸν ἐντελῶς ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότης καὶ πολλὰ ἀπὸ τὶς καλλιτεχνικὲς δυνάμεις πού εἶχαν πάρει μέρος στὰ μεγάλα καὶ πολλὰ ἔργα τῆς περικλείας περιόδου ἔμειναν χωρὶς δουλειά. Ἔτσι στὴν πρώτη εὐνοϊκὴ τροπὴ τῶν πραγμάτων εὐκολὰ «στρατολογήθηκαν» σὲ δημόσια καλλιτεχνικά ἔργα, παλιὰ ἡμιτελῆ ἢ νέα, πολλοὶ καλλιτέχνες καὶ τεχνίτες πού ἀνῆκαν στὰ ποικίλα ρεύματα πού ξεχύθηκαν ἀπὸ τὴ μεγάλη βρυσομάνα τοῦ Παρθενῶνος, ὅπως καὶ κάποιοι ἄλλοι πού ἦρθαν ἀπὸ ἄλλα μέρη. Ἄν τώρα σκεφθοῦμε ὅτι στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος, πού εἶχε συνολικὸ μῆκος 160 μέτρων, ἐργάστηκαν, ὅπως ὑπολόγισαν οἱ Schuchhardt<sup>54</sup> καὶ Schweitzer<sup>55</sup>, 80 περίπου τεχνίτες, δηλαδὴ ἓνας τεχνίτης ἀντιστοιχοῦσε σὲ δύο περίπου μέτρα, τότε ὁ ἀριθμὸς τῶν 17 χειρῶν πού ὑπολογίσαμε γιὰ τὸ θωράκιο εἶναι λογικὸ νὰ εἶναι κάπως μικρότερος ἀπὸ τὸν πραγματικὸ ἀριθμὸ, ἀφοῦ τὸ ὅλο μῆκος τοῦ θωρακίου ἦταν, κατὰ τὴν ὀρθὴ ἀποψη τοῦ Dinsmoor, 42 περίπου μέτρα.

54. Schuchhardt, *JdI* 1930, 218-80, ἰδίως 264 κέ.

55. Schweitzer, *JdI* 1938, 8 κέ.

Βέβαια ένα μέρος των συλλογισμών των Carpenter και Dinsmoor είναι σωστό. Ακριβώς το παράδειγμα της ζωφόρου του Παρθενώνος, που τόσο εξονυχιστικά ανέλυσε και περιέγραψε ο Schweitzer<sup>56</sup>, δείχνει ότι ο μεγάλος αριθμός των χειρών δεν σημαίνει και πλήρη μεταξύ τους ανεξαρτησία. Τά «χέρια» ανήκαν σε εργαστήρια (Werkgruppen ή Werk-scharen) που είχαν το καθένα τον επικεφαλής καλλιτέχνη του, αλλά και μέρος τουλάχιστον του καλλιτεχνικού δυναμικού του, τους λεγόμενους «συνεργούς»<sup>57</sup>. Πώς όμως κατανέμονταν οι δυνάμεις των εργαστηρίων στο έργο; Ήταν απλά παρατακτική ή κατανομή; Ήταν με άλλα λόγια μοιρασμένο το θωράκιο σε τομείς εργαστηρίων που αντιστοιχοῦσαν στους «καλλιτέχνες» των Carpenter και Dinsmoor; Υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι η κατανομή της εργασίας ήταν πολύ πιο σύνθετη: Η κνήμη 986 της καθιστής Ἀθηνᾶς της ΒΔ. γωνίας είδαμε (σ. 60) ότι είναι δουλεμένη κατά τον τρόπο του εργαστηρίου **A** κι όμως η θέση της – ή όποια είναι σίγουρη – περιέχεται στον τομέα του **B** του ισχύοντος συστήματος. Το κομμάτι αρ. 7302 που δημοσίευσε ο Welter<sup>58</sup> επίσης είδαμε (σ. 60) ότι είναι δουλεμένο κατά τον τρόπο του εργαστηρίου **B** κι όμως η θέση του, όπως δείχνουν οι απολαξεύσεις της πίσω πλευράς του, ήταν στον τομέα του **C** του ισχύοντος συστήματος. Και στίς περιπτώσεις αυτές, που είναι αναντίρρητες, μπορούμε να προσθέσουμε και άλλες οι οποίες έχουν πιθανότητες να ανταποκρίνονται στα πράγματα. Η μία λ.χ. από αυτές είναι η της πλάκας 7098, η οποία για λόγους που άλλοι εκθέτουμε νομίζουμε ότι βρισκόταν όχι στο νότιο θωράκιο, όπως συνήθως πιστεύεται, αλλά στο δεξιό σκέλος του δυτικού θωρακίου, δηλαδή στον τομέα όπου κατά το ισχύον σύστημα εργάστηκε το εργαστήριο **D**, ενώ η δουλειά της πλάκας είναι του εργαστηρίου **F** (που κατά το ισχύον σύστημα εργάστηκε στο νότιο θωράκιο). Μια άλλη περίπτωση είναι το κομμάτι 3261 από το κάτω μέρος τέταρτης Ἀθηνᾶς, που δεν μπορεί παρά να βρισκόταν στο δεξιό άκρο του νοτίου θωρακίου, δηλαδή στον τομέα του **G**, ενώ η δουλειά είναι του **D**.

Πώς θα εξηγηθούν αυτές οι περιπτώσεις που μοιάζουν με «έγκλεισματα» στους τομείς των Carpenter και Dinsmoor; Είναι όμως και κάτι άλλο που προκαλεί εντύπωση. Γιατί στην πλάκα 972 ή αριστερή Νίκη είναι έργο του **A** και η δεξιά Νίκη είναι έργο του **B**; Γιατί δηλαδή οι τομείς των **A** και **B** χωρίζονται στο μέσον μιας πλάκας και όχι, όπως θα ήταν φυσικότερο, μεταξύ δύο πλακών; Ασφαλώς λοιπόν η κατανομή των καλλιτεχνικών χειρών είχε γίνει με πιο σύνθετο τρόπο από αυτόν που διατείνονταν ο Carpenter και ο Dinsmoor. Ήταν τάχα παραπλήσια με αυτήν που παρατήρησε ο Schweitzer στη ζωφόρο του Παρθενώνος, όπου εργαστήρια της δυτικής ζωφόρου εργάστηκαν και σε άλλες πλευρές της ζωφόρου<sup>59</sup>; Ή μήπως το σύστημα ήταν ακόμη πιο ελεύθερο; Η Boulter, αναπτύσσοντας το θέμα του τρόπου εκτέλεσης της ζωφόρου του Έρεχθείου<sup>60</sup>, υποστήριξε ότι η τεχνική της προσαρμογής των γλυπτών μορφών στο φόντο της ζωφόρου υπαγόρευσε την επεξεργασία της από διάφορους γλύπτες οι οποίοι δεν δούλεψαν

56. Αυτόothi 15 κέ.

57. Ίδε Πλουτ. Β. Περ. 31 και Schweitzer ό.π. 10.  
Βλ. επίσης Scheibler, *Wandlungen* 152 κέ., ιδίως 159.

58. ΑΑ 1939, σημ. 20.

59. Ό.π. 27-28 και εικ. 4.

60. Boulter, *AntPl* X 22-23.



ὅπως στὸν Παρθενῶνα καί (κατὰ τὴ γνώμη της) καὶ στὸ θωράκιο τῆς Νίκης σὲ συνεχόμενα τμήματα (consecutive sections), ἀλλὰ δούλεψαν διάφορες μορφές σὲ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς πλευρὲς τῆς ζωφόρου. Αὐτὸ ἄλλωστε, ὅπως ἔγραφε, ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφικὴ μαρτυρία (λ.χ. τὸ ὄνομα τοῦ Φυρόμαχου ἐμφανίζεται σὲ τρεῖς ἢ καὶ τέσσερις διαφορετικὲς μεριές). Τὰ ὅσα στυλιστικὰ σημειώσαμε παραπάνω δικαιολογοῦν τὴν ὑποψία τουλάχιστον ὅτι κάτι παρόμοιο μπορεῖ νὰ συνέβη καὶ στὸ θωράκιο, μολονότι πολλὰ μᾶς ξεφεύγουν ἀκόμη, ἐφ' ὅσον δὲν ἔχουμε οὔτε ὁλόκληρο τὸ ὑλικό, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, οὔτε πάλι μεμονωμένες μορφές ἀλλὰ μὲ ἐπιγραφικὴ ὑποστήριξη ὅπως στὴν περίπτωση τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου. Ἔτσι τὸ θέμα αὐτὸ θὰ μείνει ἀναγκαστικὰ ἄλυτο.

Καὶ στὸ θωράκιο πάντως, ὅπως σὲ ὅλα γενικὰ τὰ μεγάλα ἔργα, ἓνας καλλιτέχνης θὰ πρέπει νὰ εἶχε σχεδιάσει τὸ σύνολο καὶ νὰ εἶχε ἴσως ἐκτελέσει ὡς παράδειγμα καὶ ἓνα μικρὸ τμήμα τοῦ ἔργου<sup>61</sup>. Ἄν τώρα θελήσουμε νὰ τὸν βροῦμε κάπου στὸ θωράκιο, θὰ πρέπει φυσικὰ νὰ τὸν ἀναζητήσουμε σ' ἐκεῖνες μόνο τὶς μορφές οἱ ὁποῖες ὑπερέχουν καλλιτεχνικά. Στὸ ὑπάρχον ὑλικὸ οἱ μορφές ποὺ ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ἄποψη σαφῶς ξεχωρίζουν ἀπὸ τὶς ἄλλες εἶναι: οἱ δύο Νίκες τῆς πλάκας 972, ὅπου δούλεψαν πλάι πλάι δύο καλλιτέχνες, ἡ Ἀθηνᾶ 989, ἡ Νίκη 974 καὶ ἡ Νίκη 973 («σανδαλιζομένη»), στίς ὁποῖες θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ προσθέσει ἀκόμη τὴν 977, τὴν 975, τὴν Ἀθηνᾶ 991 καὶ τὰ πόδια 986 καὶ 3261 ποὺ ἀνῆκαν ἐπίσης σὲ καθιστὴ Ἀθηνᾶ. Βέβαια δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑπῆρχαν καὶ ἄλλες μορφές καμωμένες ἀπὸ χέρια καλλιτεχνῶν πρώτης σειρᾶς, οἱ ὁποῖες ἔχουν χαθεῖ, καὶ μιὰ τέτοια περίπτωση ἴσως ἦταν ἡ «βουθυτοῦσα» στὴν ἀρχικὴ τῆς μορφῆς. Θὰ παρατηρήσουμε πάντως ὅτι οἱ μορφές ποὺ ἀναφέραμε κατέχουν τὰ πιὸ καίρια σημεῖα τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου, τὴ ΒΑ. γωνία, τὴ μέση τῆς βόρειας πλευρᾶς, τὴ μέση τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, τὴ ΝΔ. γωνία καὶ τὴν ἀνατολικὴ ἄκρη τῆς νότιας πλευρᾶς, καὶ ἡ πιθανότης νὰ βρίσκεται τὸ χέρι τοῦ κύριου καλλιτέχνη τοῦ ἔργου σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς μορφές αὐτὲς δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείεται. Ἀπὸ ὅλους τοὺς καλλιτέχνες τοῦ θωρακίου ἐκεῖνος ποὺ διακρίνεται ἰδιαίτερα γιὰ τὴν ἔντονη καὶ πειστικὴ σωματικότητα τῶν μορφῶν του, γιὰ τὴ φρεσκάδα τῆς σύλληψής τους καὶ τὴν ἐξαίρετη δουλειὰ τῶν λεπτομερειῶν τους, εἶναι ὁ Ε. Νὰ ἦταν λοιπὸν αὐτὸς ὁ κύριος καλλιτέχνης, αὐτὸς ποὺ ἔδωσε τὰ σχέδια τῆς ὅλης σύνθεσης; Πολλὰς ἀπὸ τὶς ιδιότητές του εἶναι προδρομικὲς σὲ σχέση μὲ τὶς ιδιότητες ποὺ χαρακτηρίζουν ἄλλους, πολὺ καλοὺς καλλιτέχνες τοῦ θωρακίου, ὅπως λ.χ. τὸν καλλιτέχνη τῆς Νίκης στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς πλάκας 972, ὁ ὁποῖος εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ «παραδοσιακούς». Ὅμως ἡ ἀξίωσή μας ὅτι ὁ κύριος καλλιτέχνης τοῦ ἔργου ἦταν ὄχι μόνο κάποιος ἀπὸ τοὺς «ἀριστεῖς», ἀλλὰ καὶ ὁ πιὸ προδρομικός, δὲν ἀποκλείεται νὰ μὴν εἶναι σωστή. Μὴν ξεχνᾶμε τὴν παράδοση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἀγῶνα μεταξὺ Ἀλκαμένη καὶ Ἀγοράκριτου, ποὺ διασώθηκε στὸν Πλίνιο<sup>62</sup> καὶ ὅπου τὴ νίκη ἐπὶ τοῦ φλογεροῦ καὶ ρηξικέ-

61. Βλ. Α. Wace, *Design and Execution, ASatene* 24-26, N.S. 8-10, 1946-48, 109-121. Δεσπίνης, *Ἀγοράκριτος* 174. Ἐπίσης σχετικὰ Ἀνδρόνικος, *Ἑλληνικά* 1973, 362.

62. Πλίν. *NH* XXXVI 17. Πὰ τὸν ἀγῶνα αὐτὸν βλ. Schlörb, *Untersuchungen* 22 κέ. καὶ Δεσπίνη, *Ἀγοράκριτος* 61. Τὴν ἐγκυρότητα τῆς παράδοσης αὐτῆς φαίνεται νὰ ἀμφισβητεῖ ὁ Δεληβορριάς στὸ πρό-

λευθου Ἀγοράκριτου απέσπασε ὁ πιὸ συντηρητικὸς Ἀλκαμένης. Ὁ Ἀλκαμένης ἦταν «Ἀθηναῖος», ὁ Ἀγοράκριτος ἦταν Πάριος, δηλαδὴ ξένος καὶ δὲν ἀποκλείεται ἡ δύναμη τοῦ ντόπιου «κατεστημένου» νὰ ἦταν ἐκείνη πού, ὅπως τόσο συχνὰ στὴν ἱστορία, ἔδωσε τὴ νίκη στὸν Ἀλκαμένη, στὸν ὁποῖο ἐξ ἄλλου εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν ἀναθέσει στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα πολλὲς παραγγελίες, συχνά «πολιτικοῦ» χαρακτήρα<sup>63</sup>.

σφατο ἄρθρο του γιὰ τὸν Ἀλκαμένη στὴν *Enciclopedia dell'arte antica*.

63. Delvoye, *ArchCl* 1963, 4. Βλ. καὶ Ghedini, *RdA* 1983, 25.

#### 4. ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ, ΤΑ ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΑ ΣΥΝΘΕΤΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΟ ΘΩΡΑΚΙΟ

Ἀπὸ τὶς πλάκες ποὺ ἀπάρτιζαν ἄλλοτε τὸ θωράκιο, μία μόνον ἔχει σωθεῖ σχεδὸν ὁλόκληρη, ἡ 972, καὶ ἄλλη μία, ὄχι πλήρης, καὶ σὲ λιγότερο καλὴ κατάσταση διατηρημένη, ἡ 7098+7099. Ἀπὸ τὶς ἄλλες σώζονται τμήματα, περισσότερο ἢ λιγότερο ἐλλιπῆ, μορφὲς περισσότερο ἢ λιγότερο χτυπημένες, καὶ τμήματα μορφῶν, ἕως καὶ μικρὰ σπαράγματά τους ἀκόμη. Ὁ Carpenter ὑπολόγιζε ὅτι ἔχει σωθεῖ τὸ 1/3 περίπου<sup>1</sup> ἀπὸ τὸ ὑλικὸ τῆς ἀρχικῆς διακόσμησης. Ἀφοῦ ὅμως τὸ θωράκιο ἐκτεινόταν, ὅπως σωστὰ ὑπέθεσε ὁ Dinsmoor, στὸ νότιό του μέρος ἕως τὴν προέκταση τῶν Προπυλαίων πρὸς Ν., ἡ ἀναλογία τοῦ ὑλικοῦ ποὺ ἔχει σωθεῖ, σὲ σχέση με αὐτὸ ποὺ ἔχει χαθεῖ, πρέπει νὰ εἶναι ἀκόμη μικρότερη<sup>2</sup>.

Τὰ κενὰ λοιπὸν τῆς ἀρχικῆς διακόσμησης εἶναι πολλὰ καὶ ὀδυνηρά. Καὶ κατὰ φυσικὸ λόγο, ἀφοῦ τὸ θωράκιο ἦταν, ἐξ αἰτίας τῆς θέσης του, ἰδιαίτερα ἐκτεθειμένο σὲ παντοειδεῖς φθορὲς, σὲ καταστροφὲς καὶ σὲ ἀπαγωγὲς ἀκόμα.

Συνεχὲς ἀφηγηματικὸ θέμα δὲν ὑπῆρχε στὸ θωράκιο, τουλάχιστον στὸν ἴδιο βαθμὸ μετὰ τὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος ἢ καὶ μετὰ τὴ ζωφόρο τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, κι αὐτὸ εἶναι κάτι ποὺ δυσκολεύει σημαντικὰ τὶς προσπάθειες γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀρχικῆς διακόσμησης. Ἐδῶ οἱ περισσότερες μορφὲς ἦσαν Νίκες, ἀπασχολημένες ἅμεσα ἢ ἔμμεσα μετὰ τὴν κόσμηση τροπαίων ἢ μετὰ τὴν τελετουργία τῆς θυσίας τοῦ ζώου (ταυρίσκου), στὴν ὁποία συμπεριλαμβάνεται καὶ ἡ προπαρασκευαστικὴ σκηνὴ τῆς προσαγωγῆς τοῦ ζώου στὸν τόπο τῆς θυσίας. Μερικὲς Νίκες ἀπεικονίζονταν καὶ σὲ ἄλλες μοναδικές, ὅπως φαίνεται, πράξεις, ὅπως ἡ 973 («σανδαλιζομένη») ἢ ἡ 977 ποὺ ἀνεβαίνει γοργὰ τὰ σκαλιὰ μιᾶς μικρῆς κλίμακας, ἡ ὁποία ἀντιστοιχεῖ στὴν πραγματικὴ κλίμακα, κοντὰ στὰ Προπύλαια. Σὲ καίριες θέσεις τοῦ θωρακίου εἰκονιζόταν ἡ Ἀθηνᾶ. Καθισμένη σ' ἓνα βράχο παρακολουθοῦσε τὶς πράξεις τῶν Νικῶν, χωρὶς ὅμως νὰ μετέχει σ' αὐτές, μετὰ τὸν ἰδεατὸ τρόπο ποὺ οἱ θεοὶ τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος παρακολουθοῦν τὴν πομπὴ τῶν Παναθηναίων, χωρὶς οὔτε νὰ μετέχουν σ' αὐτὴν οὔτε νὰ εἶναι ὄρατοὶ ἀπὸ τοὺς μετέχοντες.

1. Ὁ Carpenter περιορίζε τὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου ἕως τὴ ΝΑ. γωνία τοῦ ναοῦ, ἰδὲ καὶ *Parapet* 6 καὶ εἰκ. 1.

2. Dinsmoor<sup>I</sup> 3-5. Dinsmoor<sup>II</sup> 289-290. Κατὰ τὴν Simon, *Jahresbericht* 1982/83, 38, σώζεται τὸ 1/4.

Παρ' όλη την έλλειψη αφηγηματικού θέματος πρέπει νά υπήρχε στο έργο κάποια συνθετική ένότης, νοηματική αλληλουχία και σύνδεση τών επί μέρους σκηνών και μορφών, καί, εν πάση περιπτώσει, καλλιτεχνική ροή. Σε γενικές λ.χ. γραμμές υπάρχει στο βόρειο και το νότιο θωράκιο μιὰ κατεύθυνση τών επιμέρους σκηνών προς τή βουθυσία, ή όποία απεικονιζόταν στο κέντρο τής δυτικής πλευράς και αποτελούσε τή σπουδαιότερη πράξη τής όλης διακόσμησης. Στόν ΒΑ. άγκώνα μιὰ σειρά Νικών με αντίθετη κίνηση προς τή γενική, οδηγούσε προς το ίδιο το ιερό.

Βασικό χαρακτηριστικό τής διάταξης τών μορφών στις πλάκες του θωρακίου είναι, όπως σημείωσαν ό Heberdey<sup>3</sup> και ό Dinsmoor<sup>4</sup>, ή αυστηρή απομόνωση τής παράστασης τής κάθε πλάκας από τις παραστάσεις τών διπλανών πλακών. Καμιὰ δηλαδή μορφή ούτε καν τμήμα της προεκτεινόταν στη διπλανή πλάκα. Έτσι, κατά τή διατύπωση του Dinsmoor, ή κάθε πλάκα μοιάζει με αυτότελή πίνακα. Μάλιστα ούτε και μεταξύ τους συνδέονται οι μορφές τής ίδιας πλάκας. Διότι ακόμη και οι Νίκες που κοσμούν το ίδιο τρώπαιο στην ίδια πλάκα, όπως και οι Νίκες που προσάγουν τον ταύρο στη θυσία, συνδέονται μεν μέσω του τροπαίου ή του συρόμενου ταύρου, που αποτελούν κατά την έκφραση του Heberdey «τήν ύλική γέφυρα μεταξύ αυτών»<sup>5</sup>, αλλά κατά τα άλλα διατηρούν απόλυτη αυτότέλεια. Τουτό όμως με κανένα τρόπο δεν σημαίνει, όπως και πριν λέχθηκε, έλλειψη συνθετικής ροής στο θωράκιο. Πάντως δεν υπάρχει εδώ «είσδυση» μορφής στη διπλανή της πλάκα, ούτε καν μικρών τμημάτων της, με τον τρόπο που κάπου κάπου συμβαίνει στη ζωφόρο του Παρθενώνος.

Η άπουσία συνεχοῦς αφηγηματικού θέματος δυσχεραίνει τήν προσπάθεια έντοπι-σμού τής θέσης τών περισσοτέρων πλακών, καθώς και τών μεμονωμένων μορφών. Για τήν απόδοση μιὰς πλάκας ή τμήματός της σε κάποια θέση ή κάποια πλευρά έστω του θωρακίου ή μόνη στέρεη βοήθεια είναι φυσικά όρισμένες κατασκευαστικές τεχνικές λεπτομέρειες (όπου αυτές σώζονται), διότι ή μαρτυρία τους είναι άμάχητη.

Τά στοιχεία αυτά είναι με συντομία τά εξής<sup>6</sup>:

1. Οι βαθμιδωτές απολαξεύσεις που παρουσιάζουν στην πίσω τους επιφάνεια μερικές από τις πλάκες<sup>7</sup>. Διότι οι πλάκες αυτές βρίσκονταν μόνο στη δυτική πλευρά του θωρακίου και συγκεκριμένα στο βόρειο τμήμα, όπου το θωράκιο άκουμποῦσε στην εύθυνη-ρία και τις βαθμίδες του ναού, και επιβαλλόταν έτσι νά προσαρμόζεται το πίσω μέρος τών πλακών στο αντίστοιχο βαθμιδωτό μέρος του ναού. Η σημασία του τεκμηρίου αυτού έχει από παλιά αναγνωρισθεί (Petersen, Heberdey κ.ά.)<sup>8</sup>, μολοντί δεν είναι άρκετό για

3. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 54.

4. Dinsmoor<sup>1</sup> 7-8.

5. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 54.

6. Ίδε το κεφάλαιο για τά τεχνικά σ. 108 κέ.

7. Dinsmoor<sup>1</sup> 9 και εικ. 4 δεξιά, βλ. και εικ. 6 στη σ. 11.

8. Petersen 267 κέ. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 50 κέ.,

βλ. και εικ. 51, 52. Κιόλας οι Ross - Schaubert - Hansen, *Nike-Tempel* 18 και ό Michaelis (*AZ* 1862, 254) είχαν τοποθετήσει τήν 991, που παρουσιάζει τέτοιες απολαξεύσεις, στο δυτικό άκρο τής βόρειας πλευράς, αλλά ό Bötticher (*Thymele* 30), τήν τοποθέτησε σωστά στη δυτική πλευρά. Βλ. Dinsmoor<sup>1</sup> 9, σημ. 2.



τὴν ἀκριβέστερη τοποθέτηση ἑνὸς κομματιοῦ ἢ μορφῆς μὲ τέτοια ἀπολάξευση κάπου μέσα σ' αὐτὸ τὸ τμήμα τοῦ δυτικοῦ θωρακίου. Σημειωτέον ἐξ ἄλλου ὅτι οἱ πλάκες αὐτὲς δὲν ἀποτελοῦν παρὰ μικρὸ μέρος τοῦ ὅλου ὑλικοῦ. Οἱ περισσότερες πλάκες ἦσαν ἱσοπαχεῖς, ἀφοῦ ἀνῆκαν στὰ ἄλλα τμήματα τοῦ θωρακίου<sup>9</sup>, ὅπου οἱ βαθμίδες τοῦ ναοῦ δὲν ἐφάπτονταν μὲ τὸ θωράκιο.

2. Ὅσες ὁπὲς γομφώσεως τῶν πλακῶν τοῦ θωρακίου ἔχουν σωθεῖ στὴν κορωνίδα τοῦ πύργου. Διότι μὲ αὐτὲς εἶναι δυνατό νὰ καθοριστοῦν καὶ τὰ πλάτη τῶν ἀντιστοιχῶν πλακῶν ποὺ δὲν ἦσαν πάντοτε ἐντελῶς ἴδια<sup>10</sup>.

3. Ἡ ὑποδοχὴ γομφώσεως ποὺ σώζεται στὸ κάτω μέρος τοῦ ἄρμου κάποιων κομματιῶν. Διότι ὅπως βεβαίωσε ὁ Dinsmoor: (α) Σὲ κάθε πλάκα ὑπῆρχε μία μόνο γόμφωση, στὸ κάτω μέρος εἴτε τοῦ ἀριστεροῦ εἴτε τοῦ δεξιοῦ ἄρμου τῆς. (β) Οἱ πλάκες τῆς βόρειας πλευρᾶς (καὶ τοῦ ΒΑ. ἀγκῶνα) ὠθοῦντο κατὰ τὴν τοποθέτησή τους ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ γομφώνονταν, μετὰ τὴν τοποθέτησή τους, στὸν ἀριστερό τους ἄρμό, ἐνῶ οἱ πλάκες τῶν ἄλλων πλευρῶν ὠθοῦντο ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ γομφώνονταν, μετὰ τὴν τοποθέτησή τους, στὸν δεξιό τους ἄρμό. Μόνον ἡ μασχαλιαία πλάκα τῆς ΒΔ. γωνίας τοῦ πύργου, αὐτὴ ποὺ πρώτη τοποθετήθηκε, εἶχε δύο γόμφους, ἓνα στὸν κάθε ἄρμό τῆς.

4. Ἡ ἀπόσταση ποὺ ἔχει στὸ ἐπάνω μέρος τῆς πλάκας ἡ τελευταία ὀπὴ τοῦ κιγκλιδώματος (ἂν σώζεται φυσικὰ) ἀπὸ τὸ πέρασ τῆς πλάκας (ἐπίσης ἂν σώζεται), διότι ἡ ἀπόσταση αὐτὴ δὲν εἶναι σχεδὸν πουθενὰ ἢ ἴδια, εἶναι περίπου μοναδικὴ στὸ θεωρητικὸ μοντέλο πλακῶν-κιγκλιδώματος ποὺ ἐξεπόνησε ὁ Dinsmoor<sup>11</sup> μὲ βάση τὸ σωζόμενο ὑλικὸ τῶν πλακῶν, τὴν κανονικότητα τῶν ἀποστάσεων τῶν λογχῶν τοῦ κιγκλιδώματος καὶ ὅσες ἀπὸ τίς ὁπὲς γομφώσεως σώζονται στὴν κορωνίδα τοῦ πύργου (βλ. ππ. 2).

5. Ἡ θέση τοῦ στενοῦ μοχλοβοθρίου στὸ ἐπάνω μέρος κάποιου ἀπὸ τοὺς δύο ἄρμους τῆς πλάκας, διότι κατὰ τίς παρατηρήσεις τοῦ Dinsmoor<sup>12</sup> ἡ θέση αὐτὴ ἦταν συνάρτηση τῆς πλευρᾶς τοῦ θωρακίου ὅπου βρισκόταν ἡ πλάκα.

6. Ἡ ὀπὴ γιὰ τὴν ἀπορροή τῶν ὀμβρίων ὑδάτων ποὺ ὑπάρχει στὸ κάτω μέρος κάποιων πλακῶν. Διότι οἱ πλάκες τῆς βόρειας πλευρᾶς εἶχαν τὴν ὀπὴ στὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος, ἐνῶ οἱ πλάκες τῆς νότιας πλευρᾶς τὴν εἶχαν στὸ κάτω δεξιὸ μέρος<sup>13</sup>.

Τέλος ἡ πλάκα 977 εἶναι βέβαιο ὅτι βρισκόταν στὴν ἄκρῃ τοῦ ΒΑ. ἀγκῶνα τοῦ θωρακίου, ἐπειδὴ ἡ ἀριστερὴ τῆς πλευρᾶς παρουσιάζει πέρασ καὶ ἀκόμη ἐπειδὴ ἡ Νίκη ἀνεβαίνει, ὅπως εἴπαμε, μιὰ μικρὴ κλίμακα, ἡ ὁποία ἀντιστοιχεῖ στὴ μικρὴ κλίμακα τῶν Προπυλαίων.

Τελικὰ ὅμως, παρ' ὅλη τὴν πολύτιμη βοήθεια ποὺ προσφέρουν ὅλα αὐτὰ τὰ κατασκευαστικὰ στοιχεῖα, λίγες εἶναι οἱ πλάκες ἢ τὰ κομμάτια ποὺ ἐξασφαλίζουν μιὰ βέβαιη θέση στὸ θωράκιο ἢ ἔστω μιὰ ἀπόδοση σὲ μιὰ ἀπὸ τίς πλευρὲς του. Στὸ ἀνατολικὸ θωρά-

9. Αὐτόθι 8-9 καὶ εἰκ. 4.

10. Αὐτόθι 5-6.

11. Αὐτόθι 12-13 καὶ εἰκ. 7. Βλ. ὅμως τίς παρατη-

ρήσεις τοῦ Mark, *Cult* 160, σμ. 157.

12. Dinsmoor<sup>I</sup> 10-11 καὶ σμ. 4, βλ. καὶ εἰκ. 5.

13. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 4. Dinsmoor<sup>I</sup> 14,

κιο είναι μία μορφή (ή άκραία 977), στο βόρειο θωράκιο είναι 4 (ή γωνιαία πλάκα 975, ή πλάκα 972, τὰ κομμάτια 978 και 1001), στο δυτικό θωράκιο είναι 11 (τὰ 1004+979, 991, 999, 992, 985+997, 990, και τὰ τέσσερα κομμάτια που βρήκε ή άναγνώρισε και δημοσίευσε ο Welter με τούς άριθμούς 711, 7302, 9351, καθώς και τὸ άριστερό στηθος που κολλήθηκε στη μορφή 999), στο νότιο θωράκιο είναι 3 (ή γωνιακή 989, ή 973 και τὸ 1008). Οί περισσότερες μορφές ή κομμάτια στεροϋνται αὐτὰ τὰ ασφαλή στοιχεία, και άναγκαστικά ή τοποθέτησή τους βασίζεται σε άλλα, λιγότερο άντικειμενικά κριτήρια.

Ένας τρόπος που χρησιμοποιήθηκε από παλιά ήταν οί γενικές συνθετικές άρχές, που πίστεψαν ότι ισχύουν στο θωράκιο. Μια τέτοια άρχή διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τὸν Petersen<sup>14</sup>, έπεβλήθη όμως άργότερα από τὸν Heberdey<sup>15</sup>: ότι τὰ βασικά θέματα έπαναλαμβάνονταν τρεῖς φορές, από μιὰ φορά σε κάθε πλευρά του. Η άποψη όμως αὐτή δέν εϋσταθεῖ, για παράδειγμα ή Άθηνά εῖκονιζόταν και σε τέταρτη θέση, όπως απέδειξε τὸ νέο εϋρημα 3261 (ιδέ πκ., σ. 208).

Η «βουθυσία» έχει σωθεῖ σε μία μόνον παράσταση, τήν 985+997, ή όποία βρισκόταν στο κέντρο της δυτικής πλευράς, και καμιά απολύτως ένδειξη δέν ύπάρχει ότι τὸ ίδιο θέμα άπεικονιζόταν άλλοϋ στο θωράκιο.

Η σκηνή της προσαγωγής του ζώου στη θυσία έχει σωθεῖ σε δύο πλάκες, τήν 972 και τήν 7098+7099, θά δοϋμε όμως παρακάτω ότι τέσσερις ήσαν πιθανότατα οί πλάκες που είχαν αὐτὸ τὸ θέμα.

Ένας άκόμη τρόπος για τήν άπόδοση τῶν μορφῶν σε τούτη ή εκείνη τήν περιοχή του θωρακίου είναι ή έξέταση του στύλ τους. Διότι τὰ κοινὰ στυλιστικά χαρακτηριστικά που έχουν μερικές μορφές όδήγησαν με τή βοήθεια κατασκευαστικῶν στοιχείων άλλα και κριτηρίων ύποκειμενικοϋ χαρακτήρα στην πεποίθηση ότι οί καλλιτέχνες του θωρακίου (κατὰ Carpenter 6, κατὰ Dinsmoor 7)<sup>16</sup> είχαν αναλάβει ό καθένας τήν έκτέλεση ένός τμήματος του όλου έργου, που άπετελεῖτο από έναν άριθμό συνεχομένων πλακῶν. Έπομένως ή στυλιστική ύπαγωγή αὐτῆς ή εκείνης της μορφῆς σ' αὐτὸν ή εκείνον τὸν καλλιτέχνη αὐτομάτως προσδιόριζε και τὸν «τοπογραφικό» τομέα στὸν όποῖον, σύμφωνα με

14. Petersen 273 κέ.

15. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 58 κέ.

16. Carpenter<sup>I</sup> 467 κέ., βλ. και 483. Ο ίδιος, *Parapet* 78 και άλλοϋ στο κείμενό του. Ο Dinsmoor<sup>I</sup> 29-30 άναγνώριζε πέντε (ίσως και έξι) καλλιτέχνες. Ο πρωτος έκανε κατ' αὐτὸν 23 μορφές, τις 1-23, δηλαδή εργάστηκε στὸν ΒΑ. άγκώνα, στο βόρειο θωράκιο και στις τρεῖς πρώτες πλάκες του δυτικοϋ θωρακίου, ό δεύτερος, άρχίζοντας από τήν πλάκα XII έκανε δύο μορφές, τις 24-25 (πολὺ λεπτό ροϋχο, με βαθιά σκαλισμένες πτυχές, χωρίς άλλες όμοιες στο θωράκιο), ό τρίτος, άρχίζοντας από τήν XIII έκανε 12 μορφές (τις 26-37, μερικές θυμίζουν πολὺ τις Καρυάτιδες). Για τις πλάκες XIX και XX δέν έχουμε, έλεγε, μαρ-

τυρία και ίσως νά ήσαν μοιρασμένες μεταξϋ του τρίτου και του τέταρτου καλλιτέχνη. Ο τέταρτος διακόσμησε τις πλάκες XXI-XXIII του νότιου θωρακίου (μορφές 42-47). Ο πέμπτος θά έκανε όλες τις μορφές στις πλάκες από τήν XXIV έως τήν XXIX, σύνολο 12 (μορφές 48-59). Ο έκτος έκανε τις τελευταῖες τρεῖς πλάκες, μορφές 60-65. Άργότερα ό Dinsmoor<sup>II</sup> 281 κέ., τροποποίησε τήν άποψη αὐτή και προσαρμόστηκε στο σύστημα του Carpenter, προσθέτοντας όμως ένα άκόμη καλλιτέχνη, τὸν όποῖο όνόμασε «G», ακολουθώντας τις συμβατικές όνομασίες του Carpenter. Σ' αὐτὸν απέδωσε τὸ πιὸ άνατολικὸ μέρος του νότιου θωρακίου (τὸ 1/3 του), περίπου 10 μορφές (56-65) (σ. 293 κέ.).

αὐτὴν τὴν ἄποψη, ἔπρεπε νὰ ἀνήκει ἡ μορφή. Διαφορὲς θέσεων μποροῦσαν νὰ συζητηθοῦν μέσα στὰ ὅρια τῶν τομέων αὐτῶν, ὄχι ὅμως ἔξω ἀπὸ αὐτά. Ὅπως ὅμως ἀναπτύχθηκε στὸ κεφάλαιο ὅπου ἔγινε λόγος γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ θωρακίου, τὰ πράγματα δὲν εἶναι διόλου τόσο ἀπλά. Διότι: 1) Τὸ μήκος τῆς νότιας πλευρᾶς εἶναι πολὺ μεγαλύτερο, ὅπως ἀπέδειξε ὁ Dinsmoor, ἀπὸ αὐτὸ πὺν πίστευε ὁ Carpenter ὅτι ἦταν. 2) Οἱ καλλιτέχνες ἦσαν πολὺ περισσότεροὶ ἀπὸ τοὺς 6 τοῦ Carpenter καὶ τοὺς 7 τοῦ Dinsmoor (πιστεύω ὅτι εἶναι τουλάχιστον 17). 3) Προπάντων ὅμως ὁ κατὰ καλλιτεχνικοὺς «τομεῖς» διαχωρισμὸς ἀποδείχθηκε ὅτι δὲν ἰσχύει ἀφοῦ μέσα σ' αὐτοὺς συναντοῦμε «ἐγκλείσματα» διαφορετικῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας. Ἔτσι γίνεται φανερὸ ὅτι τὸ σύστημα πὺν ἰσχύει σήμερα πάσχει σὲ πολλὰ σημεῖα.

Στὴ συνέχεια θὰ γίνεῖ λόγος γιὰ τὰ θέματα πὺν συναντοῦμε στὸ θωράκιο. Θὰ ἐκτεθοῦν οἱ προτάσεις πὺν διατυπώθηκαν ὡς τώρα γιὰ τὶς θέσεις πὺν κατεῖχαν, θὰ γίνεῖ σχολιασμὸς τους καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις θὰ διατυπωθοῦν προσωπικὲς ἀπόψεις. Ἡ εἰκόνα τῶν συστημάτων Carpenter καὶ Dinsmoor ἀλλάζει, στὸ δυτικὸ μάλιστα θωράκιο ριζικά (ἰδὲ παρ. πίν.). Δυστυχῶς δὲν στάθηκε δυνατόν, λόγω τῶν μεγάλων ἐλλείψεων καὶ τῆς ἀπουσίας συνεχοῦς ἀφηγηματικοῦ θέματος, νὰ δοθεῖ σὲ ἀντικατάστασή τους μιὰ νέα, πλήρης ἀναπαράσταση ὅλων τῶν πλευρῶν.

### α. Μορφὲς Ἀθηνᾶς

Ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ δέκτης τῆς λατρείας στὸ ἱερὸ τοῦ βραχῶδους ΝΔ. προβόλου τῆς Ἀκροπόλεως, ἦταν καὶ τὸ τιμώμενο πρόσωπο στὴ διακόσμηση τοῦ θωρακίου, ἔστω καὶ ἂν οἱ παραστάσεις τῆς ἦσαν λιγοστές. Πάντως πουθενὰ δὲν ἀπεικονίζεται στὴ μορφή πὺν εἶχε τὸ λατρευτικὸ ξοανὸ τῆς. Παντοῦ δέχεται ὡς ζῶσα θεότης τὶς τιμὲς πὺν τῆς προσφέρονται καὶ παρακολουθεῖ, ἀθέατη πάντως, τὰ ὅσα πρὸς τιμὴν τῆς πράττουν οἱ Νίκες, πολὺ ἀνθρώπινη, οὐσιαστικά ὄχι διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτές, ἄνετα καθισμένη σ' ἓνα βραχῶδες ἔξαρμα, πὺν ἀσφαλῶς ὑπαινίσσεται τὸν βραχῶδη πρόβολο τῆς Ἀκροπόλεως ὅπου βρισκόταν τὸ ἱερὸ τῆς. Τὸ ροῦχο τῆς φαίνεται ὅτι ἦταν σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις τῆς – καὶ λέγομε φαίνεται διότι σὲ δύο ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς μόνον σώζεται πλήρης ἐνδυμασία τῆς – λεπτὸς, διάφανος χιτῶνας, πὺν κάτω γινόταν πολὺπτυχος, καὶ ἱμάτιο πὺν τῆς σκεπάζει κυρίως τὰ σκέλη, καὶ σὲ μιὰ περίπτωση, τὴν 989, ἀνασύρεται μὲ τὸ χεῖρ πίσω ἀπὸ τὴ ράχη τῆς ψηλά. Σανδάλια φοροῦν καὶ οἱ δύο μορφὲς Ἀθηνᾶς (991, 989), εἶναι ἔτσι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι καὶ οἱ ἄλλες μορφὲς Ἀθηνᾶς πὺν σώθηκαν ἀποσπασματικά φοροῦσαν σανδάλια. Κράνος φορεῖ μόνον ἡ 989, ἄλλη μιὰ, ἡ 991, τὸ κρατοῦσε ἀκουμπισμένο στοὺς μηρούς τῆς. Καὶ ἡ ἀσπίδα τῆς εἶναι σὲ δύο περιπτώσεις παρούσα, στὴν 989 εἶναι ὀρθία, πίσω τῆς, ἀπεικονισμένη πλάγια σὲ προοπτικὴ βράχυνση, καὶ τόσο μεγάλη, ὥστε νὰ στηρίζεται στὴν κόχη τῆς ὁ δεξιὸς ἄνω βραχίονας. Στὴν 991 ἡ ἀσπίδα παριστάνεται ὁλόκληρη, μισοπλαγιασμένη στὸν βράχο καὶ δείχνει τὸ γοργόνειο.

Αὐτὰ ὡς γενικὲς εἰσαγωγικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὶς μορφὲς τῆς Ἀθηνᾶς. Ἀκολουθεῖ ἡ ἀναλυτικὴ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος μὲ τὶς προτάσεις πὺν διατυπώθηκαν ἀπὸ τοὺς παλιότερους μελετητὲς γιὰ τὸν ἀριθμὸ καὶ τὶς θέσεις τῆς στὸ θωράκιο, περιγραφή τῶν σωζο-

μένων μορφών, και τέλος μια δική μου πρόταση για την παρουσία και τέταρτης Ἀθηνᾶς στο θωράκιο.

Ὁ Kekulé γνώριζε δύο μορφές Ἀθηνᾶς, τὴν 989 καὶ τὴν 991<sup>17</sup>. Τὴν 989 (τῆς ὁποίας δὲν εἶχε ἀκόμη τότε ἀναγνωριστεῖ τὸ κάτω μέρος) φανταζόταν νὰ κάθεται σὲ πλώρη πλοίου, ὅπως σὲ κάποια κυπριακὰ νομίσματα. Κατ' αὐτὸν ἡ θέση της στὸ θωράκιο ἦταν στὴ ΒΑ. γωνία του. Στὴν 991 (τῆς ὁποίας δὲν εἶχε ταυτίσει ἀκόμη τὸ κομμάτι τῶν μηρῶν ἀρ. 1015), ἀναγνώριζε ὅτι τὸ κράνος ἦταν ἀκουμπισμένο στὰ γόνατά της, βασιζόμενος σὲ παρόμοια παράσταση ἐπὶ ἀττικοῦ ἀναγλύφου<sup>18</sup>. Καὶ ὁρθὰ τὴν τοποθέτησε στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου λόγω τῆς ἀπολάξευσης ποὺ παρουσιάζει στὸ πίσω μέρος (ὕστερα ἀπὸ ὑπόδειξη τοῦ Körte).

Ἡ ὑπόθεση τῆς ὑπαρξης καὶ τρίτης Ἀθηνᾶς ἀνήκει στὸν Petersen<sup>19</sup>. Πρόκειται γιὰ μία πρὸς τὰ ἀριστερὰ καθισμένη μορφή, τῆς ὁποίας σώζεται μόνον τὸ κάτω τῶν σκελῶν (ἀρ. εὔρ. 986). Ὁ Kekulé πιθανολογοῦσε<sup>20</sup> ὅτι τὸ κομμάτι 986 ἀνῆκε σὲ μιὰ καθιστὴ Νίκη (παρ' ὅλη τὴ σχεδιαστικὴ ἀποκατάσταση τοῦ Otto σὲ Ἀθηνᾶ ποὺ ἐμφανίζεται στοὺς πίν. VI καὶ VII), ἀλλὰ ὁ Petersen ἀπέδειξε<sup>21</sup> ὅτι τοῦτο ἀποκλείεται γιὰ τοὺς ἐξῆς λόγους: 1) Στὸ θωράκιο δὲν ὑπάρχει ἄλλη παράσταση καθιστῆς Νίκης. Ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ σωζόμενου ὑλικοῦ προκύπτει ὅτι οἱ Νίκες εἶναι ὅλες ὄρθιες καὶ μόνον ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι καθιστή. 2) Μὲ τὴν τρίτη Ἀθηνᾶ συμπληρώνεται ὁ ἀριθμὸς τῶν τριῶν ποὺ ἀπαιτεῖται ἀπὸ τὴν κατ' αὐτὸν ἰσχύουσα στὸ θωράκιο γενικὴ συνθετικὴ ἀρχή, ὅτι δηλαδὴ τὰ βασικὰ θέματα ἀπεικονίζονταν μία φορὰ σὲ κάθε μία ἀπὸ τὶς πλευρὲς του. 3) Ἡ πρὸς τὰ ἀριστερὰ κατεύθυνση τῆς τρίτης Ἀθηνᾶς εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἐξισορρόπηση τῆς πρὸς τὰ δεξιὰ κατεύθυνσης ποὺ ἔχουν οἱ δύο ἄλλες μορφές Ἀθηνᾶς. Ἡ θέση τῆς τρίτης αὐτῆς Ἀθηνᾶς ἦταν κατὰ τὸν Petersen στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τῆς νότιας πλευρᾶς, ἐνῶ τῆς 991 ἦταν στὸ κέντρο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (πιὸ συγκεκριμένα στὴν πλάκα XII) καὶ τῆς 989 στὴ ΒΑ. γωνία τοῦ θωρακίου.

Ὅλοι οἱ νεότεροι μελετητὲς συμφώνησαν ὅτι τρεῖς ἦσαν οἱ μορφές Ἀθηνᾶς, ὅμως, μὲ πρόταση τῶν Carpenter<sup>22</sup> καὶ Dinsmoor<sup>23</sup>, ἄλλαξαν τὶς θέσεις τῆς 989 καὶ τῆς 986: ἡ 989 μεταφέρθηκε ἀπὸ τὸ βόρειο θωράκιο στὸ νότιο καὶ τοποθετήθηκε στὴν ἀκραία πρὸς Δ. πλάκα του, καὶ ἡ 986 μεταφέρθηκε ἀπὸ τὸ νότιο θωράκιο στὸ βόρειο καὶ τοποθετήθηκε στὴν ἀκραία πρὸς Δ. πλάκα του. Μάλιστα οἱ Carpenter καὶ Dinsmoor τῆς ἀπέδωσαν καὶ τὸ κράνος 1001, ποὺ τὸ φαντάζονταν ἀκουμπισμένο στοὺς μηρούς της περίπου ὅπως στὴν 989<sup>24</sup>. Ὅσο γιὰ τὴν ἀκριβέστερη θέση τῆς 991, ὁ μὲν Carpenter νόμιζε<sup>25</sup> ὅτι αὐτὴ

17. Kekulé<sup>II</sup> 7, 15, 18 καὶ πίν. II (ἡ 991) καὶ σ. 6, 17, 20 καὶ πίν. II (ἡ 989, βλ. καὶ σχέδιο νομίσματος στὴ σ. 1).

18. Walter ἀρ. 75.

19. Petersen 273.

20. Kekulé<sup>II</sup> 17.

21. Petersen 273.

22. Carpenter<sup>I</sup> 479 καὶ *Parapet* 57.

23. Dinsmoor<sup>I</sup> 19 κέ., ἰδίως 20-21.

24. Carpenter, *Parapet* 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 283, 295. Ὁ Heberdey (*ÖJh* 1922-24, 66, 81) τὸ ἀπέδιδε στὴ Νίκη 982.

25. Carpenter<sup>I</sup> 477, 481 (πλάκα VI δυτικῆς πλευρᾶς). Carpenter, *Parapet* 47, εἰκ. 14, θέση 28, πίν. I.



βρισκόταν πρὸ τῆς ΝΔ. γωνίας τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης (θέση 28), ἐνῶ ὁ Dinsmoor<sup>26</sup> ὅτι βρισκόταν δυὸ θέσεις βορειότερα (θέση 26). Καὶ οἱ δυὸ τους ὅμως τὴν τοποθετοῦσαν δεξιὰ ἀπὸ τὴ βουθυσία, πρὸς τὴν ὁποία ἔστρεφε κατὰ τὴν ἀποψή τους ἡ Ἀθηνᾶ τὸ κεφάλι.

Σήμερα ὅλοι συμφωνοῦν ἐπίσης ὅτι οἱ μορφές τῆς Ἀθηνᾶς κατεῖχαν τὴ ΒΔ. καὶ τὴ ΝΔ. γωνία τοῦ πύργου, τὴν πρώτη ἡ Ἀθηνᾶ τῆς ὁποίας ὑπόλειμμα εἶναι τὸ κομμάτι 986, τὴ δεύτερη ἡ Ἀθηνᾶ 989, ἐνῶ ἡ τρίτη μορφή Ἀθηνᾶς, ἡ 991, ἦταν στὸ κέντρο ἢ κάπου πολὺ κοντὰ στὸ κέντρο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Παροῦσα στὶς πιὸ ἐπικαιρες θέσεις τοῦ πύργου, ἡ Ἀθηνᾶ προστάτευε τὸν πύργο ἀπὸ τυχόν ἐπίβουλους ἐχθροὺς σὲ τοῦτο τὸ πιὸ κρίσιμο σημεῖο τῆς Ἀκροπόλεως. Ὁ Mark, ποὺ ὑπογράμμισε ἀκόμα ὅτι τὸ θωράκιο ἀποδίδει τοπογραφικὰ τὸ σχῆμα τοῦ ἱεροῦ τῆς Νίκης<sup>27</sup>, πιστεύει ὅτι οἱ μορφές τῆς Ἀθηνᾶς παριστάνονταν σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὴ θέση ποὺ κατεῖχε τὸ λατρευτικὸ ἄγαλμα τῆς θεᾶς στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ. Τὸ κράνος ποὺ ἡ Ἀθηνᾶ τῆς ΒΔ. γωνίας κρατοῦσε, ὅπως ὑποστήριξε ὁ Dinsmoor, στὸ δεξιὸ χερί<sup>28</sup> εἶχε κατὰ τὸν Mark κατοπτρικὴ ἀντιστοιχία μὲ τὸ κράνος ποὺ κατὰ τὸν Ἡλιόδωρο κρατοῦσε τὸ λατρευτικὸ ξόανο τῆς θεᾶς στὸ ἀριστερό του χερί<sup>29</sup>. Τὰ λείψανα τῆς Ἀθηνᾶς τῆς ΒΔ. γωνίας εἶναι ἐλάχιστα, ἀρκοῦν πάντως σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς ἄλλες παραστάσεις της γιὰ νὰ μᾶς δώσουν μιὰ γενικὴ ἰδέα τῆς μορφῆς της: Ἡ Ἀθηνᾶ ἦταν καθισμένη (μᾶλλον σ' ἓνα βράχο) πρὸς τὰ ἀριστερά, μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ πόδι πάνω στὸ ἀριστερό. Μὲ τὸ δεξιὸ χερί ἴσως νὰ κρατοῦσε τὸ κράνος της, στὸ ὁποῖο θὰ κατευθυνόταν τὸ βλέμμα της<sup>30</sup> (χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ἡ περίπτωση νὰ τὸ φοροῦσε, ἰδὲ καὶ τὸ δελτίο της, σ. 158 κέ.), μολονότι τὸ κράνος 1001 δὲν εἶναι πιθανὸν ὅτι ἀνῆκε σὲ Ἀθηνᾶ (ἰδὲ πκ. σ. 186).

Ἡ Ἀθηνᾶ 991 τοῦ δυτικοῦ θωρακίου ἦταν καθισμένη μὲ ἄνεση σ' ἓνα χαμηλὸ βράχο, πρὸς τὰ δεξιὰ, στήριζε ὅμως τὸ δεξιὸ χερί πίσω της, καθῶς, ὅπως φαίνεται, ἔστρεφε τὸ κεφάλι της πάνω ἀπὸ τὸν ὦμο της. Ὁ κορμὸς της παρακολουθοῦσε κι αὐτὸς τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ της. Ὡς πρὸς τὴ θέση ποὺ εἶχε στὸ δυτικὸ θωράκιο ἡ 991, πρέπει λόγω τῆς σημασίας της νὰ βρισκόταν στὸ κέντρο του, ὅπως νόμιζε ὁ Dinsmoor<sup>31</sup>. Ὁ Mark τὴν ἀποδίδει ἀόριστα “somewhere” στὸ κέντρο τῆς πλευρᾶς. Κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ Ἀθηνᾶ βρισκόταν στὴν πλάκα XII (ἰδὲ παρ. πίν.) καὶ ἡ βασικὴ της κατεύθυνση ἦταν πρὸς τὴ μεριὰ τῆς θυσίας τοῦ ταύρου ποὺ ἐτελεῖτο μπροστά της στὴν πλάκα XIII (βλ. πκ., σ. 91), διότι αὐτὴ ἦταν ἡ κορυφαία πράξη στὴν ὅλη διακόσμηση τοῦ θωρακίου. Δὲν βλέπω γιατί ἡ Ἀθηνᾶ θὰ γύριζε τὴν πλάτη σὲ μιὰ τόσο σημαντικὴ πράξη, ὅπως συνήθως ὑποστηρίζεται, λ.χ. ἀπὸ τὸν Carpenter<sup>32</sup> καὶ τὸν Dinsmoor<sup>33</sup>. Τὸ νὰ ἦταν πίσω της ἡ βουθυσία καὶ

26. Dinsmoor<sup>I</sup> 21. Dinsmoor<sup>II</sup> 284-5 (πλάκα XIII - ἀκριβῶς στὸ κέντρο τοῦ δυτικοῦ θωρακίου).

27. Mark, *Cult* 167.

28. Dinsmoor<sup>I</sup> 21 καὶ Dinsmoor<sup>II</sup> 282-3 καὶ 295.

29. Mark, *Cult* 168.

30. Παραπλήσια παράσταση Ἀθηνᾶς, καθιστῆς πρὸς τὰ ἀριστερά, μὲ κράνος στὸ δεξιὸ χερί, σὲ ἐρυθρόμορφο κρατήρα τοῦ 330 π.Χ. τοῦ ζωγράφου τοῦ Δαρείου στὸ Βερολίνο (βλ. LIMC I, 1, ἀρ. 1495

καὶ σ. 142-3).

31. Dinsmoor<sup>II</sup> 284. Ἡ Ἀθηνᾶ συνέχιζε πρὸς τὰ ἐπάνω - ὑπεστήριζε στὴ σ. 285 - τὸν ἄξονα τοῦ πεσσοῦ μεταξὺ τῶν κογχῶν τῆς δυτικῆς ὀψης τοῦ πύργου τῆς Νίκης, τὸ ἴδιο ὅπως στὴ ζωφόρο τοῦ «Θησείου» οἱ θεότητες ποὺ κάθονται στὸν βράχο συνεχίζουν πρὸς τὰ ἐπάνω τὶς παραστάδες τοῦ ναοῦ.

32. Carpenter, *Parapet* πίν. 1.

33. Dinsmoor<sup>I</sup> 22 καὶ σημ. 1 (ἀπέριπτε τὴν τοπο-

νά την κοίταζε άπλως πάνω άπό τόν ώμο της, όπως νομίζουν οί έρευνητές αυτοί, θά ήταν κατά τή γνώμη μου άδικαιολόγητη ύποβάθμιση τής σημασίας τής βουθυσίας, ένώ ταυτόχρονα αφήνει άναπάντητο τó έρώτημα για ποιό λόγο ή βασική κατεύθυνση τής Άθηνās ήταν πρós τά δεξιά. Ή Άθηνā στρέφεται βασικά πρós τή σκηνή τής βουθυσίας, λόγω τής σημασίας της, και γυρίζει τó κεφάλι της πρós τά πίσω για νά ύποδεχθεί τόν προσαγόμενο ταύρο.

Ώς πρós τήν Άθηνā 989, ή θέση της στη ΝΔ. γωνία είναι πιά βεβαιωμένη. Έχω όμως τή γνώμη ότι αξίζει νά σταθοῦμε για λίγο στόν χαρακτήρα τής μορφής της. Διότι ένώ έχει τά προσδιοριστικά στοιχεία τής πολεμικής της ιδιότητας, τó κράνος, τήν αϊγίδα και δίπλα της άκουμπισμένη τήν άσπίδα, ή ίδια ή μορφή της έχει έντονο άφροδισιακό χαρακτήρα, όπως σωστά ύπογράμμισε ó Mark<sup>34</sup>: 'Ο χιτώνας γλιστράει άπό τόν ώμο της, και τó δεξιό της χέρι άνασηκώνει πίσω τó ίμάτιο σέ χαρακτηριστική κίνηση «άνακάλυψης». Σ' αυτά μπορούμε νά προσθέσουμε τή διαφάνεια τοῦ χιτώνα της. Όπως λοιπόν παρατηρεῖ ó Mark, ή Άθηνā δέν παριστάνεται έδω σάν παρθενική θεά, αλλά άφροδισιακή, μέ προφανείς όμοιότητες μέ τήν Άφροδίτη Fréjus<sup>35</sup>. Πιστεύω ότι μιá εξήγηση τής άφροδισιακότητάς της δίνει ή θέση πού κατείχε ή Άθηνā πάνω άκριβώς άπό τó τέμενος και τόν ναῖσκο τής Πανδήμου Άφροδίτης<sup>36</sup>. Ή Άθηνā Νίκη πού λατρευόταν στην επιφάνεια τοῦ ΝΔ. προβόλου τής Άκροπόλεως ήταν δυσπρόστατη, θεά τοῦ πολέμου και τής γονιμότητας μαζί, στό ένα χέρι κρατοῦσε κράνος, στό άλλο κρατοῦσε ρόδι, σύμβολο τής γονιμότητάς<sup>37</sup>. Μέ τó ρόδι ήταν συγγενέστατη τής Πανδήμου Άφροδίτης. Ή σχέση Άθηνās και Άφροδίτης, πού και παρακάτω θά δοῦμε σέ δυό άλλες μορφές τοῦ θωρακίου, τή «σανδαλιζόμενη» και τή Νίκη 1013, μάς επιτρέπουν, νομίζω, νά διατυπώσουμε και τίς εξής σκέψεις.

Ή Άφροδίτη Fréjus, ή σπουδαία αὐτή άγαλματική δημιουργία τών τελευταίων δεκαετιών τοῦ 5ου αἰώνα, πού τήν γνωρίζουμε άπό πάμπολλα αντίγραφα, δέν έχει δυστυχώς παραδοθεῖ οὔτε πού βρισκόταν οὔτε τίνος καλλιτέχνη ήταν έργο, έχουν λοιπόν διατυπωθεῖ πολλές και ποικίλες προτάσεις σέ άπάντηση αὐτῶν τών έρωτηματικῶν<sup>38</sup>. 'Ο Δεληβορριάς έρριξε τήν ιδέα<sup>39</sup> ότι τó πρωτότυπο – αν ήταν στην Άθήνα – θά βρισκόταν στό ιερό τής Άφροδίτης «έφ' Ίπολύτῳ», πού άπό τόν Beschi ταυτίστηκε<sup>40</sup> μέ τόν ναό τής Θέμιδος πού άναφέρει ó Πανσανίας<sup>41</sup> ότι βρισκόταν κοντά στό Άσκληπιεῖον. Μιá άλλη λύση τοῦ προβλήματος τής άρχικῆς της θέσης προσφέρει, κατά τή γνώμη μου, ή στενή

θέτηση τής βουθυσίας δεξιά τής Άθηνās στην πλάκα XIV διότι έτσι τó κεφάλι τής Άθηνās πού στρέφει πίσω της θά έβλεπε σέ αντίθετη κατεύθυνση άπό τόν ταύρο) και Dinsmoor<sup>II</sup> 285 και 295.

34. Mark, *Cult* 178 κέ.

35. Για τήν Άφροδίτη Fréjus βλ. σύνοψη τών άπόψεων και βιβλιογραφία άπό τόν Δεληβορριά στο *LIMC* I, 1 34.

36. Για τó τέμενος τής Πανδήμου Άφροδίτης βλ.

Δοντά, *ΠΑΕ* 1960, 4 κέ. και ιδίως Beschi, *ASAtene* 1967-68, 517-528 (όπου και βιβλιογραφία).

37. Οίκονόμος, *ΑΕ* 1939-41, 98 κέ. Cook III 813 κέ., σημ. 5. Βλ. Beschi ό.π. 532. *LIMC* VI, 1 (λ. Nike), σ. 900.

38. Βλ. π.π., σημ. 35.

39. Βλ. π.π., σημ. 35.

40. Beschi ό.π. 517.

41. Πανσ. I 22, 1.

συγγένεια τῆς Ἀθηνᾶς 989 καὶ τῆς Νίκης 973 τοῦ θωρακίου μετὰ τὴν Ἀφροδίτη Fréjus, καλλιτεχνική καὶ τοπογραφική ταυτόχρονα, καθὼς καὶ τὸ ὅτι τὸ λατρευτικὸ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης κρατοῦσε στὸ δεξιό της χέρι ῥόδι, ὅπως καὶ ἡ Ἀφροδίτη Fréjus στὸ ἀριστερὸ χέρι. Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς μετὰ ὁδηγοῦν στὴ δελεαστικὴ σκέψη ὅτι τὸ πρωτότυπο τῆς Ἀφροδίτης Fréjus ἦταν ἴσως τὸ λατρευτικὸ ἄγαλμα τοῦ ναῖσκου τῆς Πανδήμου ποὺ βρισκόταν κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ θωράκιο, καὶ τοῦ ὁποῖου ἄλλωστε οἱ μικρὲς διαστάσεις δὲν εἶναι ἀσυμβίβαστες μετὰ τὶς διαστάσεις τῶν ἀντιγράφων τοῦ τύπου Fréjus. Εἶναι μιὰ πρόταση αὐτὴ ποὺ διατυπώνω ἐδῶ μετὰ τὴν εὐκαιρίαν τῆς μελέτης τοῦ γλυπτοῦ διακόσμου τοῦ θωρακίου.

Ὅλοι λοιπὸν οἱ νεότεροι μελετητὲς τοῦ θωρακίου, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Petersen ἤδη, εἶχαν, ἐπαναλαμβάνουμε, τὴν πεποίθηση ὅτι τρεῖς ἦσαν στὸ θωράκιο οἱ μορφὲς Ἀθηνᾶς, καὶ μετὰξὺ ἄλλων διότι ὁ ἀριθμὸς τῶν τριῶν ἀνταποκρινόταν στὸ ὅτι τὰ ἴδια θέματα ἐμφανίζονταν (μετὰ μικρὲς ἀλλαγές) σὲ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς πλευρὲς τοῦ θωρακίου.

Ἔχουμε ὅμως ἤδη ἰσχυρὸ λόγο νὰ πιστεύουμε ὅτι οἱ μορφὲς Ἀθηνᾶς δὲν ἦσαν τρεῖς ἀλλὰ τέσσερις. Πρόκειται γιὰ τὴ μαρτυρίαν ἑνὸς κομματιοῦ ποὺ βρίσκεται στὴν ἀποθήκη τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως<sup>42</sup> καὶ ἀσφαλῶς προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο (τεχνοτροπία, διαστάσεις καὶ θέμα). Τὸ κομμάτι εἶναι ἀπὸ τὸ κάτω μέρος μιᾶς ἀνάγλυφης καθιστῆς γυναικείας μορφῆς ποὺ φορᾷ χιτῶνα (κάθετες πτυχές στὸ κάτω μέρος) καὶ ἱμάτιο (παχύτερο, μετὰ τεντωμένες πτυχές, πρὸςπάνω). Δύο σημαντικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ μᾶς δίνουν τὸ κλειδί γιὰ τὴν ἐρμηνείαν του: τὸ πρῶτο ὅτι τὸ κομμάτι ἀσφαλῶς προέρχεται ἀπὸ μιὰ καθιστὴ μορφή, ἄρα Ἀθηνᾶ, πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένη. Τὸ δεύτερο, ὅτι μέσα ἀπὸ τὶς πτυχές τοῦ χιτῶνα διαγράφεται ὁ ὄγκος τῆς ῥάχης τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ ποὺ φέρεται πρὸς τὰ ἔμπροσ, πίσω ἀπὸ τὸ σήμερον σπασμένο ἀριστερὸ πόδι καὶ σταυρωτὰ πρὸς αὐτό. Μποροῦμε μετὰ ἄλλα λόγια νὰ ἀναπαραστήσουμε τὴν Ἀθηνᾶ καθισμένη πρὸς τὰ ἀριστερὰ, μετὰ σταυρωμένα τὰ πόδια κατὰ τὸν τρόπο τῆς γνωστῆς «Ὀλυμπιάδος»<sup>43</sup>. Ἡ τέταρτη αὐτῇ Ἀθηνᾶ μόνον στὸ ἀνατολικὸ ἄκρον τοῦ νοτίου θωρακίου εἶναι δυνατόν νὰ βρισκόταν (ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ κομματιοῦ 986 ποὺ ἔχει τὴν ἴδια κατεύθυνση βρισκόταν στὴ ΒΔ. γωνία) καὶ μετὰ τὴν παρουσίαν της πλαίσινον τὸ νότιον θωράκιο ἀπὸ τὴν ἀνατολικήν του πλευρά, ὅπως ἡ 989 ἀπὸ τὴν δυτικήν.

## β. Οἱ Νίκες

Ἀποτελοῦν τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν μορφῶν τοῦ θωρακίου. Ὅλες, ἀκόμη καὶ οἱ πιὸ ἥρεμες, ἀσχολοῦνται μετὰ κάτι. Οἱ περισσότερες πάντως εἶναι ζωηρὰ κινημένες ἐκτελώντας διάφορες πράξεις, καὶ ὅπως τόσο ἐκφραστικὰ διετύπωσε πρὶν ἀπὸ χρόνια ἡ Simon<sup>44</sup> «σ' ὁλόκληρην τὴν εἰκαστικὴν τέχνην δὲν ὑπάρχει ἄλλη παράστασις ποὺ νὰ ἀπεικονίζει τόσο

42. Ἀρ. εὐρ. 3261.

44. Simon, *Jahresbericht* 1982/83, 38. Ἡ ἴδια, *Museum Patavinum* 1985 281.

43. Becatti πίν. 96 κέ. Delivorrias, *AM* 1978, 1-23,

πίν. 1-14.

τέλεια τὸ φαινόμενο τῆς μέθης τῆς Νίκης. Ὑπάρχουν μεμονωμένες Νίκες, ὅπως ἡ τοῦ Παιωνίου ἢ τῆς Σαμοθράκης, ἀλλὰ στὸ θωράκιο ἓνα πλῆθος ἀπὸ Νίκες ἔχουν καταληφθεῖ ἀπὸ ἐνθουσιασμό καὶ τὰ ροῦχα τους μοιάζουν μὲ αὐτὰ τῶν Μαινάδων τοῦ διονυσιακοῦ θιάσου». Ἔντονα θηλυκές, ἀλλὰ νεανικές, ἀνάλαφρες, σβέλτες, οἱ Νίκες τοῦ θωρακίου εἶναι ἀπασχολημένες μὲ ὅλες τὶς πράξεις πού συνδέονται μὲ τὴ λατρεία τῆς Ἀθηνᾶς. Κάποιες προσάγουν τὸν ταῦρο στὴ θυσία, μία τὸν θυσιάζει, ἄλλες κρατοῦν σκεύη σπονδῆς, οἱ πιὸ πολλές κοσμοῦν τρόπαια ἢ βοηθοῦν ἐκεῖνες πού τὰ κοσμοῦν κρατώντας καὶ αὐτὲς ἔτοιμα τὰ πρὸς ἀνάρτηση τμήματα τοῦ ὀπλισμοῦ, καὶ ἄλλες παριστάνονται σὲ στάσεις ἢ κινήσεις πού ἀναφέρονται στὸ ἱερὸ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης ἢ ὑπαινίσσονται τὴ σχέση τοῦ ἱεροῦ μὲ ἄλλες λατρεῖες τῆς περιοχῆς του. Δὲν ἔχουν ὅλες τὸ ἴδιο ροῦχο. Ἀλλες φοροῦν χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ἄλλες πέπλο καὶ ἱμάτιο, σὲ κάποιες τὸ ἀπόπτυγμα τοῦ πέπλου συγκρατεῖται μὲ σταυρωτοὺς ἱμάντες καὶ τὴ ζώνη στὸ στῆθος, σὲ ἄλλες ὄχι, καὶ τὸ πάχος τῶν τμημάτων τῆς ἐνδυμασίας διαφέρει ἀπὸ μορφή σὲ μορφή, ὅπως καὶ ὁ τρόπος πού αὐτὰ φοροῦνται καὶ τὸ στύλ τους ἀκόμη, συνθέτοντας μὲ τὴν ποικιλία τῶν στάσεων, τῶν κινήσεων καὶ τῶν πράξεων μιὰ ἀπαράμιλλης ὁμορφιάς πολυφωνικὴ ἁρμονία. Οἱ περισσότερες, ὅπως φαίνεται, φοροῦσαν σανδάλια, ἀν καὶ μόνον σὲ μερικὲς Νίκες ἔχουν σωθεῖ τὰ πόδια. Κάποιες ὅμως Νίκες ἔχουν γυμνὰ τὰ πόδια, λ.χ. ἡ 977, ἡ 1012 καὶ ἡ 7098, πιθανῶς διότι πατοῦν ἱερὸ ἔδαφος, ἐνῶ ἡ 973 παριστάνεται νὰ λύνει τὸ σανδάλι της γιὰ νὰ πατήσῃ καὶ αὐτὴ γυμνόπους σὲ ἱερὸ ἔδαφος (πέρα ἀπὸ τὸν συγκεκριμένο ὑπαινιγμὸ πού παρέχει τὸ ἄγγιγμα τοῦ σανδαλίου μὲ τὸ χέρι της γιὰ τὸ ἱερὸ τῆς Πανδήμου Ἀφροδίτης πού βρισκόταν ἀπὸ κάτω).

Θὰ ἐξετάσουμε ἓνα πρὸς ἓνα τὰ θέματα πού σχετίζονται μὲ τὶς Νίκες, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν προσαγωγή τοῦ ζώου στὴ θυσία καὶ τὴν ἴδια τὴ θυσία, πού ἀποτελοῦν τὰ βασικότερα γιὰ τὸ ὅλο νόημα τῆς διακόσμησης θέματα.

### γ. Ἡ προσαγωγή τοῦ ζώου στὴ θυσία καὶ ἡ βουθυσία

Ἀπὸ τὰ θέματα τοῦ θωρακίου ἰδιαίτερη σημασία ἔχουν γιὰ τὸ ὅλο νόημα τῆς διακόσμησης δύο μεταξὺ τους ἀπόλυτα συνδεδεμένες παραστάσεις: ἡ θυσία τοῦ ζώου, βοδιοῦ (πού σώζεται σὲ τμῆμα μιᾶς πλάκας) καὶ ἡ προσαγωγή του στὴ θυσία ἀπὸ δύο Νίκες (πού σώζεται σὲ δύο ὁλόκληρες πλάκες, βλ. ὅμως πκ.).

Ἐνα ἀπὸ τὰ ζητήματα πού ἔχουν ἰδιαίτερα ἀπασχολήσει τοὺς μελετητὲς τοῦ θωρακίου εἶναι τὸ φύλο τοῦ θυσιαζομένου ζώου. Κατὰ τὴ γνώμη μερικῶν, παλιότερων ἰδίως μελετητῶν<sup>45</sup>, τὸ βόδι ἦταν θηλυκό, ἀγελάδα δηλαδή, ἐπειδὴ μιὰ ἀττική ἐπιγραφή (τοῦ 335/4-330/29 π.Χ.), ἀναφερόμενη στὰ Παναθήναια, ὀριζε ὅτι κατὰ τὴν ἐκατόμβη θηλυκῶν βοδιῶν πού γινόταν στὴν Ἀκρόπολη γιὰ τὴν Ἀθηνᾶ Πολιάδα θὰ ξεχωρίζονταν ἀπὸ τὰ ἄλλα ζῶα μία ἐκ τῶν καλλιστευουσῶν βοῶν γιὰ νὰ θυσιαστεῖ στὴν Ἀθηνᾶ Νίκη<sup>46</sup>, καὶ

45. Bötticher (*Philologus* 1864, 49 κέ.). Bulle (III, 1, στ. 346, στὴ λ. *Nike*). Stengel (*JdI* 1903, 120, σημ. 19). Ziehen (*RE*, στ. 612, 59 κέ. στὴν λ. *Opfer*). Simon,

*Opfernde Götter* 86.

46. Βλ. λ.χ. Sokolowski ἀρ. 19-23. *IG* II<sup>2</sup> 334, στ. 21-22.



μιὰ δεύτερη, ἐπίσης ἀπτική ἐπιγραφή τοῦ 2ου π.Χ. αἰ. πρὸς τιμὴν ἐφήβων, ἀναφέρει μεταξὺ ἄλλων, ὅτι οἱ ἔφηβοι θυσίασαν μιὰ ἀγελάδα στὴ θεὰ Νίκη<sup>47</sup>. Τὴ σχέση πὺν ἔχει ἡ ἀγελάδα μὲ τὴν Ἀθηνᾶ στὴ λατρεία ἐνισχύει καὶ ἡ παρατήρηση τοῦ σχολιαστοῦ τῆς Ἰλιάδος στὸ Β 550 (βλ. πκ., σ. 85) ὅτι θήλεα τῇ Ἀθηνᾷ θύουσιν καὶ ἡ κατηγορηματικὴ πληροφορία τοῦ Ἀρνόβιου, Ἀφρικανοῦ ρήτορος τοῦ 3ου μ.Χ. αἰ., ὅτι στίς γυναικεῖς θεότητες θυσιάζονταν θηλυκὰ ζῶα, στίς ἀνδρικές ἀρσενικά<sup>48</sup>, ἂν καὶ ἡ ἀξία τῆς τελευταίας αὐτῆς πληροφορίας, ὅπως δείχνουν οἱ πολλὲς ἐξαιρέσεις, κάθε ἄλλο παρὰ ἀπόλυτη πρέπει νὰ θεωρεῖται.

Ὅμως οἱ περισσότεροι μελετητές, ἀκόμη καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς παλιότερους<sup>49</sup>, διέτύπωσαν τὴ γνώμη ἢ καὶ ὑποστήριξαν ὅτι τὸ ζῶο πὺν παριστάνεται στὸ θωράκιο εἶναι ἀρσενικό. Κύριος ὑποστηρικτὴς ὁ Heberdey, ὁ ὁποῖος μελετώντας τὴν πλάκα πὺν ὁ ἴδιος εἶχε βρεῖ στίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα (ἀρ. εὔρ. 7098) παρατήρησε ὅτι τὸ φύλο του δηλώνεται σαφῶς<sup>50</sup>. Μάλιστα ὁ Kunisch στὴ μονογραφία του γιὰ τὴν βουθυτοῦσα Νίκη ἔκανε ἐπιπρόσθετα τὴν εὐστοχὴ παρατήρηση ὅτι τὰ βόδια τοῦ θωρακίου εἶναι ραδινά, γεμάτα ἔνταση καὶ ἀγριὰ ζῶα, σίγουρα δηλαδὴ νεαροὶ ταῦροι, οἱ ὁποῖοι εἶναι τελείως διαφορετικοὶ ἀπὸ τίς πλαδαρές, νωθρές καὶ δυσκίνητες ἀγελάδες πὺν εἰκονίζονται στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος<sup>51</sup>.

Πῶς λοιπὸν θὰ ἐξηγηθεῖ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ θυσία ταύρου πὺν εἰκονίζεται στὸ θωράκιο καὶ τὴν τιμώμενη στὸν πύργο θεότητα, τὴν Ἀθηνᾶ Νίκη, στὴν ὁποία κατὰ τίς ἐπιγραφικὲς καὶ φιλολογικὲς μαρτυρίες θυσιάζονταν ἀγελάδες;

Προσπαθώντας νὰ ξεπεράσει τὴ δυσκολία ἡ Simon ὑποστήριξε<sup>52</sup> ὅτι ἡ θυσία πὺν εἰκονίζεται στὸ θωράκιο γίνεται παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς, ὅχι ὅμως πρὸς τιμὴν της, ἀλλὰ πρὸς τιμὴν τοῦ Θεσέως, καὶ ὅτι τὸ θέμα τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου εἶναι ἡ φθινοπωρινὴ ἑορτὴ τῶν Θεσείων. Ἡ Simon ἔχει τὴ γνώμη ὅτι τὸ 475 π.Χ. πὺν μεταφέρθηκαν τὰ ὀστά τοῦ Θεσέως ἀπὸ τὴ Σκύρο στὴν Ἀθήνα, ἡ ἑορτὴ αὐτή, ἡ ὁποία καὶ ἀπὸ παλιὰ ἐτελεῖτο στὴν Ἀθήνα μὲ θυσία κριοῦ, ζώου πὺν εἶχε κύρια θέση στίς χθόνιες, τίς ἥρωικές λατρεῖες, ἀναδιοργανώθηκε μὲ θυσία ταύρων<sup>53</sup>. Πάντως δὲν ἐξαφανίστηκε ὁ βασικὰ χθόνιος χαρακτήρας τῆς ἑορτῆς, λέει ἡ Simon, καὶ τὸ αἷμα τοῦ θυσιαζόμενου ζώου ἐξακολουθήσε νὰ κυλᾷ, ὅπως πρὶν, σὲ βόθρο. Αὐτὸ ἐξηγεῖ, κατὰ τὴ γνώμη της, γιὰτί σὲ καμιά πλευρὰ τοῦ θωρακίου δὲν εἰκονίζεται βωμός. Τὴν παλιὰ θυσία κριοῦ στὰ Θεσεῖα μαρτυρεῖ κατὰ τὴν Simon καὶ ὁ τρόπος πὺν θυσιάζεται τὸ ζῶο στὸ θωράκιο. Διότι αὐτὸς δὲν εἶναι τρόπος σφαγῆς ταύρου, πὺν εἶναι ἓνα πολὺ δυνατὸ καὶ δυσμεταχειρίστο ζῶο, ἀλλὰ

47. IG II<sup>2</sup> 471: Οἱ ἔφηβοι καὶ τῆς θυσίας τῇ Ἀθηνᾷ τῇ Νίκῃ... βοῦν συνεπέμφαντες ἦν καὶ ἔθυσαν ἐν Ἀκροπόλει τῇ θεῷ.

48. Arnobius, *Adv. Gent.* VII 19: Diis feminis feminas, mares maribus hostias immolari.

49. Jahn, *AZ* 1850, 207. Beulé<sup>1</sup> 253, Smith, *JHS* 1886, 275.

50. Heberdey, *ÖJh* 1910, σ. 86 καὶ *ÖJh* 1922-24, 42.

51. Kunisch, *Stiertötende Nike* 81.

52. Simon, *Jahresbericht* 1982/83, 38. Ἡ ἴδια, *Museum Patavinum* 1985, 282 κέ. Σὲ παλιότερη μελέτη της (*Opfernde Götter* 86) θεωροῦσε ὅτι τὰ ζῶα εἶναι ἀγελάδες.

53. Simon, *Jahresbericht* 1982/83, 38. Ἡ ἴδια, *Museum Patavinum* 1985, 282-284.

κριοῦ, πού εἶναι πολὺ εὐκολότερο νὰ σφαγεῖ, καὶ ἀναφέρει σχετικὰ μιὰ λίγο νεότερη ἀπουλική ἀγγελιογραφία ὅπου ἡ θεὰ πὺν σφάζει τὸ κριάρι – ἐκεῖ εἶναι ἡ Ἰρις – στέκει ἀπὸ πάνω ἀπὸ τὸ ζῶο, ὅπως στὸ θωράκιο ἡ Νίκη<sup>54</sup>.

Ἡ ἄποψη τῆς Simon δὲν νομίζω ὅτι εὐσταθεῖ γιὰ τοὺς ἐξῆς λόγους: Πρῶτον διότι ἡ θυσία πὺν εἰκονίζεται στὸ θωράκιο σαφῶς ἀπευθύνεται σὲ οὐράνια θεότητα, ἡ Νίκη σηκώνει πρὸς τὰ πάνω τὸ κεφάλι τοῦ ταύρου, ὅπως δείχνουν τὰ πολυάριθμα ἀντίγραφα τῆς παράστασης, γιὰ νὰ ἀντικρίσει τὸν οὐρανό. Ἐπειτα διότι ὁ τρόπος τῆς σφαγῆς στὸ θωράκιο δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας, καὶ ἡ δύναμη μὲ τὴν ὁποία πέφτει πάνω στὸ ζῶο ἡ Νίκη καὶ τὸ χτυπᾷ ὀφείλεται ἀποκλειστικὰ στὴ θεία τῆς φύση, ὅπως ἀναγνωρίζει ἐξ ἄλλου καὶ ἡ Simon. Μὴν ξεχνοῦμε ἄλλωστε ὅτι δύο συνθέσεις μὲ τὸ ἴδιο ἀκριβῶς θέμα μᾶς παραδίδεται ὅτι εἶχαν γίνει ἀπὸ καλλιτέχνες τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα, τὸν Μέναιχμο καὶ τὸν Μίκωνα ἢ Μύρωνα (βλ. τὸ δελτίο τῆς 985+997). Ἡ θυσία πὺν τελεῖ ἡ Νίκη στὸ θωράκιο εἶναι ἰδεατὴ παράσταση τῶν θυσιῶν πὺν γίνονταν στὴν πραγματικότητα στὸν βωμό τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης. Τὰ μαρμάρινα ὑπολείμματα τοῦ βωμοῦ αὐτοῦ δείχνουν ὅτι ἀνῆκε στὸν τύπο βωμῶν πὺν δέχονταν θυσίες οὐράνιου χαρακτήρα, ἐνῶ καὶ τὰ ὑπολείμματα τῶν δύο παλιότερων πώρινων βωμῶν πὺν βρέθηκαν κατὰ τὶς ἀνασκαφὲς στὰ προκλασικὰ στρώματα τοῦ προβόλου τῆς Νίκης εἶναι τοῦ ἴδιου τύπου<sup>55</sup>. Κι ἔπειτα τὸ ὅτι δὲν ἔχει βρεθεῖ παράσταση βωμοῦ στὸ θωράκιο δὲν εἶναι ἀπόδειξη ὅτι δὲν περιλαμβανόταν βωμός στὴν ἀρχικὴ διακόσμηση: «ἡ ἀπουσία μαρτυρίας δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ μαρτυρία ἀπουσίας». Μιὰ ἀπὸ τὶς πιθανότητες εἶναι κατὰ τὴ γνώμη μου ὅτι βωμός παριστανόταν στὸ χαμένο σήμερα δεξιὸ τμήμα τῆς πλάκας τῆς βουθυσίας.

Τὸ βασικὸ ὅμως μειονέκτημα τῆς πρότασης τῆς Simon εἶναι ὅτι ἀλλοιώνει τὸ γενικὸ νόημα τῆς διακόσμησης, τὴ θεωρεῖ ἀναπαράσταση χθόνιας ἐορτῆς, ἐνῶ αὐτὸ πὺν παριστάνεται εἶναι ὀλοφάνερα ἢ ποιητικὴ, ἡχηρὴ προβολὴ τῶν πολεμικῶν νικῶν τῆς Ἀθηνᾶς, οἱ ὁποῖες ἄλλωστε καὶ στὴ ζωφόρο τοῦ ναοῦ ἀποτελοῦν τὸ κύριο θέμα.

Ἐνα μόνον ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα τῆς Simon θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὅτι στηρίζει τὴν ἄποψή της: ὅτι στὸ κεφάλι τῆς ἡ Νίκη 1014 φορᾷ ταινία. Διότι ἡ ταινία, ὑποστηρίζει ἡ Simon, εἶναι αὐτὴ πὺν φοροῦσαν ὁ Διόνυσος καὶ οἱ συμποσιαστὲς<sup>56</sup> καὶ ὑπαινίσσεται τὰ συμπόσια πὺν προσφέρονταν στὰ Ὠσχοφόρια, μιὰ ἐορτὴ τοῦ τρύγου στενὰ συνδεδεμένη μὲ τὰ Θησεῖα. Ὅπως ὅμως θὰ δοῦμε μιλώντας γιὰ τὴ «σανδαλιζομένη» 973 καὶ τὴ Νίκη 1013, στίς μορφὲς τοῦ θωρακίου δὲν εἶναι σπάνιοι οἱ ὑπαινιγμοὶ σὲ ἱερὰ καὶ λατρεῖες τῆς περιοχῆς τοῦ πύργου τῆς Νίκης καὶ τῆς Ἀκροπόλεως γενικότερα. Ἐτσι δὲν θὰ ἀποκλειόταν μὲ τὴν ταινία τῆς Νίκης 1014 νὰ γίνεται ἀναφορὰ στὰ Ὠσχοφόρια, τὰ ὁποῖα ὁ Πλούταρχος στὸν βίον τοῦ Θησεῶς<sup>57</sup> συνδέει μὲ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ

54. Simon, *Jahresbericht* 1982/83, 40, εἰκ. 20.

55. Ἡ ἀρχικὰ χθόνια πράγματι λατρεία τῆς Νίκης (Οἰκονόμος, ΑΕ 1939-41, 97-110) μετατράπηκε ἀπὸ τὸν 6ον π.Χ. αἰ. σὲ οὐράνια καὶ συνδέθηκε στενὰ μὲ ἀγωνιστικὲς νίκες, βλ. Mark, *Cult* 55 κέ., ἀπὸ τὶς ἀρχεῖς

τοῦ 5ου καὶ μὲ πολεμικὲς, αὐτόθι 60 κέ.

56. Simon, *Museum Patavinum* 1985, 284. Βλ. Krug 114 κέ. καὶ πίν. I-II.

57. Κεφ. 22-23.

τῇ θανάσιμῃ πτώσῃ τοῦ Αἰγέως ἀπὸ τὸν βράχο. Ὅμως μόνον διακριτικὸς ὑπαινιγμὸς, ποὺ δὲν θὰ ἀνταγωνιζόταν τὸν ἦχο τοῦ νικητηρίου σαλπίσματος ποὺ ἀκούγεται λαμπερὸς καὶ δυνατὸς ἀπ' ἄκρῃ σὲ ἄκρῃ τοῦ θωρακίου. Ὡστόσο δὲν εἶναι κὰν ἀπαραίτητο νὰ καταφύγει κανεὶς σὲ μιὰ τέτοια ἐρμηνεῖα διότι εἰκονογραφικὰ μαρτυρεῖται στεφάνωμα νικητοῦ σὲ ἀθλητικὸ ἀγώνα μὲ ταινία τοῦ ἴδιου τύπου (πελίκη στὴ Βιέννη, *LIMC* VI, 1 (λ. *Nike*), ἀρ. 321, σ. 877 καὶ VI, 2, εἰκ. σ. 584).

Στὴ μονογραφία του γιὰ τὴ βουθυτοῦσα ὁ Kunisch ἀφιέρωσε εἰδικὰ κεφάλαια γιὰ τὸ φύλο τοῦ ζώου καὶ γιὰ τὸν ἀποδέκτη τῆς θυσίας<sup>58</sup>. Οὕτε καὶ ὁ Kunisch νομίζει ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι ἀποδέκτης τῆς θυσίας. Καταγράφοντας τὶς φιλολογικές, ἐπιγραφικές καὶ ἄλλες πηγές ποὺ μαρτυροῦν θυσίες θηλυκῶν ζώων πρὸς τιμὴν τῆς Ἀθηνᾶς, σχολιάζει ἀρνητικὰ τὶς λιγοστὲς ἀντίθετες φιλολογικὲς μαρτυρίες καὶ εἰκονογραφικὲς ἐνδείξεις<sup>59</sup>. Δίνει ὅμως ἄλλῃ ἐντελῶς διέξοδο στὸ πρόβλημα ποὺ τίθεται ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση θυσίας ταύρου στὸ θωράκιο. Ἐχει ἐν πρώτοις τὴ γνώμη ὅτι οἱ Νίκες, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν μέρος τῆς ὑπόστασης τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης ποὺ λατρευόταν στὸν πύργο, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ προσφέρουν θυσία στὴν Ἀθηνᾶ, ἡ ὁποία εἶναι τὸ ἄλλο τμῆμα τῆς ἴδιας θεότητας. Ἀποδέκτης τῆς θυσίας εἶναι κατὰ τὸν Kunisch ὁ ἴδιος ὁ Ζεὺς. Αὐτὸς εἶναι ὁ πραγματικὸς δοτῆρας κάθε νίκης στοὺς ἀνθρώπους, ἔστω καὶ ἂν στὸ ἔργο του αὐτὸ βοηθεῖται ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ, ἡ ὁποία ἐδῶ ἐξυπηρετεῖται ἀπὸ τὶς Νίκες ποὺ πολλαπλασιάζουν τὴν ιδιότητά της. Μιὰ ἐπιγραφή τοῦ Σελινούντος<sup>60</sup> μαρτυρεῖ ὅτι περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον θεό, ὁ Ζεὺς εἶναι ἐκεῖνος ποὺ δίνει τὴ νίκη στοὺς ἀνθρώπους: Διὰ τὸς θεὸς τόσδε νικόντι τοι Σελινόντιοι... διὰ δὲ Δία μάλιστα. Ἔτσι ὁ δοτῆρας τῶν νικῶν ποὺ ἐξυμνεῖται στὸ θωράκιο εἶναι καὶ αὐτὸς ποὺ δέχεται τὶς εὐχαριστήριες τιμές ἀπὸ τὶς Νίκες, οἱ ὁποῖες ἐπέχουν τὴ θέση τῶν ἀνθρώπων. Τὴν ἄποψη τοῦ Kunisch φαίνεται νὰ ἐνισχύουν καὶ δύο φιλολογικὰ χωρία. Στοὺς στίχους 1250-1 τῶν *Φοινισσῶν* τοῦ Εὐριπίδη τὸ τρόπαιο καλεῖται Ζηνὸς βρέτας καὶ σὲ ἓνα ἀπόσπασμα τοῦ *Γοργία*<sup>61</sup> τὰ τρόπαια καλοῦνται ἐπίσης Διὸς ἀγάλματα. Ἡ ἄποψη λοιπὸν τοῦ Kunisch φαίνεται νὰ ἔχει ἰσχυρὰ ὑπὲρ αὐτῆς ἐπιχειρήματα.

Κι ὅμως δὲν λείπουν ἄλλες δυνατότητες ἄρσης τῆς φαινομενικῆς ἀντίθεσης θυσίας ταύρου καὶ παρουσίας τῆς Ἀθηνᾶς στὸ θωράκιο.

Ἡ μιὰ ἀπὸ αὐτὲς εἶναι ὅτι καὶ οἱ δύο θεότητες δέχονται τὴ θυσία τοῦ ταύρου, καὶ ὁ Ζεὺς καὶ ἡ Ἀθηνᾶ. Οἱ περιπτώσεις ποὺ θυσιάζεται ταῦρος ὅταν ἡ Ἀθηνᾶ συλλατρεύεται μὲ ἀρσενικὸ θεὸ δὲν εἶναι σπάνιες: Στοὺς γνωστοὺς πρῶτα πρῶτα στίχους τῆς *Ἰλιάδος* B 547-551 (βλ. ππ., σ. 83) ποὺ ἀναφέρονται στὴ θυσία ποὺ προσφέρουν τὰ παιδιὰ τῆς Ἀθήνας στὸν Ἑρεχθεά, τὸν ὁποῖον ἡ Ἀθηνᾶ ἐγκατέστησε στὸν ναὸ ποὺ εἶχε στὴν Ἀκρόπολη (ἐνθα δὲ μιν ταῦροισι καὶ ἀρνειοῖς ἰλάονται / κοῦροι Ἀθηναίων περιτελλομένων ἐνιαυτῶν)<sup>62</sup>. Τό «μιν» εἶναι δυνατόν νὰ ἀναφέρεται εἴτε στὴν Ἀθηνᾶ εἴτε στὸν

58. Kunisch, *Stiertötende Nike*. Πὰ τὸ φύλο βλ. σ. 78 κέ. Πὰ τὸν ἀποδέκτη τῆς θυσίας σ. 83 κέ.

59. Βλ. αὐτόθι 84 καὶ σσημ. 237.

60. *IG* XIV ἀρ. 268.

61. Diels-Kranz 82 B 6.

62. Βλ. Stengel, *Opferbräuche* 193.

Ἐρεχθέα, καὶ ὁ Σχολιαστὴς παρατηρεῖ σχετικὰ ὅτι παραπέμπει στὸν Ἐρεχθέα, διότι τῇ Ἀθηνᾷ θήλεα θύουσιν (πρβ. Z 93, Λ 728, γ 382), ἔλεγε ὁ Stengel. Καὶ ἂν δὲν γίνεται εἰδικὴ μνεία τῆς Ἀθηνᾶς ὡς ἀποδέκτη τῆς θυσίας, ἢ συμμετοχὴ τῆς στὴν τιμὴ ἐξυπακούεται, νομίζω, ἀπὸ τὴ συγκατοίκηση τοῦ Ἐρεχθέως στὸν ναὸ τῆς. Ἐξ ἄλλου καὶ ὁ Borbein ἀναφερόμενος στὸ χωρίο τῆς *Ιλιάδος* ὑποστηρίζει ὅτι οἱ Ἀθηναῖοι θυσίαζαν καὶ ταύρους στὴν Ἀθηνᾶ καὶ ὅτι ἡ συνήθεια θυσίας θηλυκῶν ζώων στὶς γυναικεῖες θεότητες καὶ ἀρσενικῶν στοὺς ἀρσενικοὺς θεοὺς δὲν ἦταν δεσμευτικὴ<sup>63</sup>. Δυστυχῶς δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ποῦμε σὲ ποιά ἑορτὴ ἀναφέρεται τὸ χωρίο, διότι στὰ Παναθήναια, τὰ ὁποῖα αὐτόματα ἔρχονται στὸν νοῦ, δὲν φαίνεται νὰ συλλατρεύονταν ὁ Ἐρεχθεὺς καὶ ἡ Ἀθηνᾶ, ἀλλὰ μόνον τῆς ἡ Ἀθηνᾶ, καὶ ἐξ ἄλλου τὰ θυσιαζόμενα ζῶα στὰ Παναθήναια ἦσαν, ὅπως εἴπαμε, ἀγελάδες.

Σαφὴ ὅμως μνεία θυσίας ταύρου σὲ ἑορτὴ ὅπου συλλατρεύονταν ἡ Ἀθηνᾶ μὲ ἀρσενικὴ θεότητα ἔχουμε στὰ Ἡφαίστεια. Ἀπὸ μιὰ ἐπιγραφή IG I<sup>2</sup> 84 τοῦ 421/0 π.Χ. μαθαίνουμε ὅτι τὴ χρονιὰ ἐκείνη, ταυτόχρονα πιθανῶς μὲ τὴν ἐντολὴ κατασκευῆς τῶν λατρευτικῶν ἀγαλμάτων τοῦ Ἡφαίστου καὶ τῆς Ἀθηνᾶς στὸν ναὸ τοῦ Ἡφαίστου, θεσπίστηκε ἡ τέλεση κατὰ τὴν ἑορτὴ τῶν Ἡφαιστειῶν λαμπαδοδρομίας (λαμπάδος) καὶ θυσίας βοῶν, τὸ φύλο τῶν ὁποίων ὀρίζεται στὸν στίχο 30 ὡς ἀρσενικό (τὸς δὲ βοῦς). Ἀλλωστε τοῦτο ἀναγνωρίζεται σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀγγειογραφίες πού ἐμφανίζονται αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ χρόνια καὶ συνεχίζονται ὡς τις ἀρχὲς τοῦ 4ου αἰῶνα, καὶ πού ὁ Schoppa<sup>64</sup> συνέδεσε μὲ τὰ Ἡφαίστεια. Ἡ εἰκονογραφικὴ σχέσις τῶν παραστάσεων αὐτῶν, πού δείχνουν νέους καὶ Νίκες νὰ προσάγουν ταῦρο στὴ θυσία, εἶναι τόσο στενὴ μὲ τὴν πλάκα 972 τοῦ θωρακίου, πού εἶναι προφανὲς ὅτι ἔχουν εἰκονογραφικὴ ἐξάρτηση ἀπὸ αὐτὴν ἢ ἀπὸ ἄλλη ἔστω πλάκα συγγενὴ τοῦ θωρακίου. Δὲν εἶναι ὅμως ἀναγκαῖο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι στὸ θωράκιο εἰκονίζεται σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἑορτὴ τῶν Ἡφαιστειῶν – δὲν βλέπω ἄλλωστε τὴ σχέση – ἀπλῶς τὸ θέμα τοῦ θωρακίου ἦταν κατάλληλο γιὰ νὰ ἀπεικονιστεῖ μιὰ ὁμοία σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἑορτὴ τῶν Ἡφαιστειῶν.

Θυσία ταύρου πρὸς τιμὴν καὶ τῆς Ἀθηνᾶς φαίνεται πὼς ἔχουμε καὶ στὴν ἑορτὴ τῶν Διωτηρίων, ἑορτὴ πού ἐτελεῖτο βασικὰ στὸν Πειραιᾶ πρὸς τιμὴν τοῦ Διὸς Σωτῆρος καὶ τῆς Ἀθηνᾶς Σωτείρας<sup>65</sup>. Διότι εἶναι ἀπὸ ἄλλη ἐπιγραφή μαρτυρημένο ὅτι οἱ ἔφηβοι πού ἔπαιρναν μέρος στὴν πομπὴ θυσίαζαν ταῦρο στὸν Δία<sup>66</sup>. Καὶ ἡ Ἀθηνᾶ λοιπὸν πρέπει νὰ ἦταν ἀποδέκτης τῆς θυσίας πού ἀπευθυνόταν – κατὰ κύριον βέβαια λόγο – στὸν Δία.

Κοινὴ θυσία στὸν Δία Σωτῆρα καὶ τὴν Ἀθηνᾶ Σώτειρα γινόταν καὶ στὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν, κατὰ τὴν τελευταία ἡμέρα τοῦ ἀττικοῦ ἔτους, τὴν 30ὴ τοῦ μηνὸς Σκιροφοριῶνος, καὶ εἶχε ὡς σκοπὸ τὴν προσφορὰ εὐχαριστιῶν στοὺς ὑπατοὺς θεοὺς τῆς πόλης καὶ τὴν ὑποβολὴ παράκλησης τῶν πολιτῶν πρὸς τοὺς θεοὺς νὰ ἔχουν καὶ κατὰ τὸ ἀρχό-

63. Borbein, *Campanareliefs* 116, σημ. 589.

64. Schoppa, *AA* 1935, στ. 33 κέ., εἰκ. 1-4. Deubner 212-213. Corbett, *Hesperia* 1949, 346 κέ., πίν. 78, 79.

65. IG II<sup>2</sup> 1008, 21: τοῖς Διωτηρίοις τῷ Διὶ Σω-

τήρι καὶ τῇ Ἀθηνᾷ τῇ Σωτείρᾳ. Καὶ Deubner 174-6.

66. IG II<sup>2</sup> 1030, 23: Ταῦρον τῷ Διὶ τῷ Σωτήρι.



μενο ἔτος ὑπὸ τὴν προστασία τους τὴν πόλη (εἰσιτητήρια)<sup>67</sup>. Κατ' ἀναλογία λοιπὸν τῶν «εἰσιτητηρίων» τῆς Ἀθήνας μὲ τὰ Διωστήρια τοῦ Πειραιῶς δὲν θὰ ἤμασταν, πιστεύω, ἀδικαιολόγητοι νὰ ὑποθέσουμε ὅτι καὶ στὰ «εἰσιτητήρια» τῶν Ἀθηνῶν θυσιαζόταν ταῦρος.

Κι ὅμως παρ' ὅλες αὐτὲς τὶς μαρτυρίες, οἱ ὁποῖες θὰ μπορούσαν νὰ στηρίξουν τὴν ὑπόθεση ὅτι δύο θεοί, καὶ ὁ Ζεὺς καὶ ἡ Ἀθηνᾶ, ἦσαν οἱ ἀποδέκτες τῆς θυσίας τοῦ ταύρου ποὺ παριστάνεται στὸ θωράκιο, μιὰ ἄλλη πιθανότης εἶναι τουλάχιστον ἐξ ἴσου ἀξιοπρόσεκτη: ὅτι μόνη τῆς ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι ἡ ἀποδέκτης τῆς θυσίας. Κανεὶς βέβαια δὲν θὰ ἰσχυρισθεῖ ὅτι ἡ σκηνὴ τῆς θυσίας ἀναπαριστάνει τμῆμα τῆς ἐορτῆς τῶν Παναθηναίων. Πάλι ὅμως κανεὶς δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ μὴ δώσει σημασία σὲ κάποιες μαρτυρίες ὅτι σὲ ἄλλη ἢ ἄλλες περιπτώσεις ἡ Ἀθηνᾶ πράγματι δεχόταν θυσία ταύρου. Ὑπενθυμίζω εἰσαγωγικὰ ὅτι στὴ Σούδα περιέχεται ἡ πληροφορία ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ εἶχε στήν Ἄνδρο τὸ προσωνύμιο ταυροβόλος, γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ὁποίου δίδεται ἓνα μυθικὸ γεγονός ποὺ δὲν εἶναι βέβαια ἄλλο ἀπὸ αἰτιολογικὸ τοῦ ἐπιθέτου (Σούδα, λ. Ταυροβόλος καὶ Ταυροπόλον). Ἀκόμα πιὸ ἀποκαλυπτικὴ ὅμως εἶναι ἡ μαρτυρία ἀγγειογραφίων τῆς ὕστερης ἀρχαϊκῆς περιόδου ποὺ συγκεντρώθηκαν στὴ μονογραφία τοῦ F. T. van Straten, *Hiera Kala*<sup>68</sup>: Ἡ Ἀθηνᾶ μόνη τῆς, ὄρθια, στὸ σχῆμα τοῦ Παλλαδίου ἢ τῆς Προμάχου, κρατώντας ἀσπίδα στὸ ἀριστερὸ καὶ πάλλουσα τὸ δόρυ στὸ δεξιὸ ἢ καθιστῇ, πάλι ὅμως μὲ ἀσπίδα καὶ δόρυ ἢ – σὲ μιὰ βοιωτικὴ ἀγγειογραφία – καθιστῇ καὶ μὲ κράνος στὸ κεφάλι ἀλλὰ προσφέροντας σπονδὴ μὲ φιάλη ποὺ κρατεῖ στὸ χέρι, ὑποδέχεται τοὺς πιστοὺς τῆς ποὺ ἐτοιμάζονται νὰ τελέσουν γι' αὐτὴν θυσία βοδιοῦ ἢ βοδιοῦ, κριοῦ καὶ χοίρου (τριττόα βόαρχος) (σὲ κάποια θραύσματα ἀγγειογραφίων μὲ τὸ ἴδιο θέμα δὲν ἔχει σωθεῖ ἡ Ἀθηνᾶ ἀλλὰ εἶναι βέβαιη ἡ ἀρχικὴ παρουσία τῆς). Τὸ φύλο τοῦ βοδιοῦ σὲ δύο μόνο περιπτώσεις καθορίζεται ὡς ἀρσενικόν, σὲ μιὰ μελανόμορφη οἶνοχόη τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου π.Χ. αἰ. (v. Straten ὁ.π. εἰκ. 8), αὐτὴ ὅπου ἡ θεὰ σπένδει, καθιστῇ, καὶ σὲ ἓνα βοιωτικὸ μελανόμορφο πινάκιο ἐπίσης τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (αὐτόθι εἰκ. 14), ὅπου ἡ θεὰ ἔχει τὸν τύπο τῆς Προμάχου. Ἐπειδὴ ὅμως καὶ στὶς ἄλλες περιπτώσεις ὁ ἀποδέκτης τῆς θυσίας εἶναι ἡ Προμάχος, ὅπως καὶ στὴ βοιωτικὴ ἀγγειογραφία (ἢ ἡ Ἀθηνᾶ στὸν τύπο τοῦ Παλλαδίου), δὲν ἀποκλείεται καὶ σ' αὐτὲς νὰ εἶναι ταῦρος τὸ θυσιαζόμενο βόδι, τουλάχιστον στὶς ἀγγειογραφίες ἐκεῖνες ὅπου εἰκονίζεται «τριττόα βόαρχος» ὁ συσχετισμὸς μὲ τοὺς ὀμηρικοὺς στίχους ποὺ προαναφέραμε καὶ κάνουν λόγο γιὰ θυσία ταύρων καὶ ἀρνιῶν εἶναι ἀναπόφευκτος. Ὁ v. Straten ἀποσυνδέει ὅλες τὶς ἀττικὲς παραστάσεις ἀπὸ τὰ Μεγάλια Παναθήναια – καὶ πολὺ σωστὰ – καὶ θεωρεῖ ὅτι θὰ μπορούσαν νὰ ἀναφέρονται σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἄλλες ἐορτὲς τῆς Ἀθηνᾶς ποὺ ἐτελοῦντο εἴτε στὴν πόλη τῆς Ἀθήνας εἴτε καὶ σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς δήμους τῆς Ἀττικῆς, ἂν καὶ προτιμᾷ νὰ τὶς θεωρήσει καταγραφὲς γενικευμένων ἐντυπώσεων ἀπὸ ὁποιαδήποτε μεγάλη ἐορτὴ – μιὰ ἐρμηνεία ποὺ δὲν εἶναι πολὺ ἱκανοποιητικὴ. Ἀπὸ αὐτὲς πάντως τὶς

67. IG II<sup>2</sup> 689, 690. Βλ. καὶ Deubner 175.

68. van Straten 14-18, εἰκ. 2-8 καὶ 14. Βλ. ἀκόμη U.

Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen*, AM 1976, Beiheft

5, 36 καὶ σημ. 120.

ἀγγειογραφίες ἐκείνην πού διακοσμεί τὴν οἰνοχόη τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου εἴμαστε, νομίζω, δικαιολογημένοι νὰ τὴ συσχετίσουμε μὲ τὴν παράσταση θυσίας πού εἰκονίζεται στὸ θωράκιο τῆς Νίκης: Ἐδῶ καὶ ἐκεῖ παριστάνεται θυσία ταύρου, ἐδῶ καὶ ἐκεῖ ἡ θυσία τελεῖται παρούσης – τουλάχιστον – τῆς Ἀθηνᾶς. Νὰ πρόκειται λοιπὸν γιὰ κάποια ἀμάρτυρη θυσία, ἴσως ἐπινίκια; Μεταξὺ τῶν δύο ὑποθέσεων πού θεωροῦμε πιθανότερες γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς σχέσεως θυσίας ταύρου καὶ Ἀθηνᾶς στὴ διακόσμηση τοῦ θωρακίου, δηλαδή μιᾶς θυσίας, ἴσως ἐπινίκιας, ἀπευθυνόμενης στὴν Ἀθηνᾶ καὶ τῆς ὑπόθεσης ὅτι ἡ θυσία τελεῖται καὶ γιὰ τὴν Ἀθηνᾶ καὶ γιὰ τὸν Δία, ἡ ἐπιλογή δὲν εἶναι εὐκόλη.

Ἀρκετὰ ὅμως γιὰ τὸν ταῦρο, τὴ σχέση του μὲ τὴν Ἀθηνᾶ καὶ τὸ αἶτιο τῆς θυσίας πού παριστάνεται στὸ θωράκιο. Τώρα ἂς ἐπιστρέψουμε στὶς ἴδιες τὶς παραστάσεις ταύρου στὸ θωράκιο, στὴ διάκριση τῶν δύο βασικῶν θεμάτων πού παριστάνονται καὶ στὶς θέσεις ὅπου εἰκονίζονταν οἱ ταῦροι.

Ἀπὸ τὶς παραστάσεις ταύρου σώζονταν ἕως τὴν πρώτη ἔκδοση τοῦ Kekulé (1869) δύο: ὁ ταῦρος τῆς πλάκας 972 καὶ τὸ τμήμα ταύρου τοῦ κομματιοῦ 985, πού ὅμως ὁ Kekulé δὲν μπόρεσε τότε νὰ ἐρμηνεύσει.

Στὴ δεύτερη ἔκδοση ὁ Kekulé δημοσίευσε καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τῆς 985, τὸ 997, δὲν σκέφθηκε ὅμως οὔτε τότε ὅτι τὰ δύο κομμάτια συνανήκουν. Μπόρεσε πάντως νὰ ἐρμηνεύσει τὸ 985 ὡς τμήμα παράστασης βουθυσίας, στηριζόμενος σὲ ἄλλες παρόμοιες παραστάσεις βουθυτούσης Νίκης<sup>69</sup>. Ἀναγνώριζε ἐπίσης ὅτι στὴν πλάκα 972 ἔχουμε παράσταση προσαγωγῆς βοδιοῦ στὴ θυσία, παρασυρόμενος μάλιστα ἀπὸ τὸν Παρθενῶνα νόμιζε ὅτι στὸ θωράκιο ὑπῆρχαν πολὺ περισσότερα βόδια ἀπὸ αὐτὰ πού ἐπέτρεπε τὸ σωζόμενο ὑλικό – τότε δὲν ἦταν ἀκόμη γνωστὴ ἡ 7098+7099. Τὰ βόδια ἦσαν, κατ' αὐτόν<sup>70</sup>, κατανεμημένα σὲ δυὸ ἐνότητες, μία στὴ βόρεια πλευρά, ὅπου τὰ φανταζόταν νὰ περιβάλλουν ἓνα βωμό, καὶ μία στὴ νότια πλευρά, ὅπου τὰ φανταζόταν, κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ Παρθενῶνος, νὰ προχωροῦν πρὸς τὰ ἀνατολικά, πρὸς τὸν ἀγκῶνα συγκεκριμένα (πού νόμιζε ὅτι τὸ θωράκιο σχημάτιζε σὲ κάποιο σημεῖο, πρὸς τὴ ΝΑ. μεριὰ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης), ἔτσι ὥστε νὰ παρέχεται ἡ ἐντύπωση ὅτι τὰ ζῶα κατευθύνονταν πρὸς τὸν χῶρο ὅπου ἐτελεῖτο στὴν πραγματικότητα ἡ θυσία.

Ὁ Heberdey<sup>71</sup>, πού βρῆκε τὴν πλάκα 7098+7099, περιόρισε τὸν ἀριθμὸ τῶν ζώων πού προσάγονταν στὴ θυσία σὲ τρία, ἓνα σὲ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς πλευρὲς τοῦ θωρακίου, κατὰ τὴν ἀρχὴ πού εἶχε διατυπώσει ὁ Petersen<sup>72</sup> περὶ ἐπανάληψης τῶν βασικῶν θεμάτων ἀπὸ μιὰ φορὰ σὲ κάθε πλευρά, ὅμως μὲ μιὰ οὐσιώδη τροποποίηση τοῦ θέματος στὴ μιὰ πλευρά. Ἐνῶ στὴ βόρεια καὶ τὴ νότια πλευρὰ τὰ ζῶα προσάγονταν στὸν τόπο τῆς θυσίας (τὴν 7098 τὴν τοποθετοῦσε στὴ βόρεια πλευρά, πλάκα IV, καὶ τὴν 972 στὴ νότια πλευρά, πλάκα XXII) καὶ δίπλα στὶς σκηνὲς αὐτὲς ὑπῆρχαν κατ' αὐτόν πλάκες μὲ παράσταση βωμοῦ καὶ θεραπαινίδων Νικῶν, στὴ δυτικὴ πλευρὰ παριστανόταν ἡ ἴδια ἡ θυσία τοῦ ζώου. Πὰ τὴ θυσία εἶχαν, κατὰ τὸν Heberdey, διατεθεῖ δύο πλάκες, ἡ X καὶ ἡ XI. Ἡ ἴδια

69. Kekulé<sup>I</sup> ἀρ. 26 (τὸ 985). Kekulé<sup>II</sup> 10-11 (ἡ ἐρμηνεία τοῦ 985) 12, εἰκ. 4 (τὸ 997).

70. Βλ. Kekulé<sup>II</sup> πίν. 7.

71. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 59 κέ.

72. Petersen 273.

ἡ θυσία παριστανόταν στήν πλάκα XI πού περιελάμβανε στὰ δεξιὰ (τῆς βουθυσίας) τὴ Νίκη 999, ἡ ὁποία κατ' αὐτὸν κρατοῦσε φιάλη καὶ οἰνοχόη γιὰ τὴν τέλεση σπονδῆς. Στὴν πρὸς τὰ ἀριστερὰ πλάκα X ὁ Heberdey τοποθετοῦσε δυὸ ἥρεμες Νίκες, πού κατ' αὐτὸν εἶχαν προσαγάγει τὸ ζῶο στὸν τόπο τῆς θυσίας του.

Ὁ Carpenter<sup>73</sup> υἱοθέτησε τὴν ἐκδοχὴ τοῦ Heberdey ὅτι δύο ἦσαν στὸ θωράκιο οἱ σκηνές μὲ παράσταση προσαγωγῆς ζώου στὴ θυσία, καὶ ὅτι ἀπὸ αὐτὲς ἡ μία εἰκονιζόταν στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου καὶ ἡ ἄλλη στὴ νότια. Στὶς γειτονικὲς πλάκες τῆς σκηνῆς τῆς προσαγωγῆς εἰκονιζόταν κατ' αὐτὸν βωμός. Ἡ ἴδια ἡ βουθυσία ἀπεικονιζόταν στὴ δυτικὴ πλευρὰ. Ὅμως ὁ Carpenter μετέθεσε τὴν 7098 στὴ νότια πλευρὰ (συγκεκριμένα στὴν πέμπτη ἀπὸ τὴ ΝΔ. γωνία πλάκα) καὶ τὴν 972 στὴ βόρεια πλευρὰ (στὴν τέταρτη ἀπὸ τὴ ΒΑ. γωνία πλάκα).

Ὁ Dinsmoor<sup>74</sup> εἶχε τὴν ἴδια γνώμη μὲ τὸν Carpenter: Ἡ 972 ἀνήκει – ὑποστήριξε – στὸ βόρειο θωράκιο (θέσεις 10-11) καὶ ἡ 7098 στὸ νότιο θωράκιο (θέση 43 ἢ 44 – ἀργότερα τὴν ἀπέδωσε στὴ θέση 51). Ὁ Dinsmoor δὲν δεχόταν ὅτι ὑπῆρχε παράσταση βωμοῦ στὸ θωράκιο ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχει τὸ παραμικρὸ κομμάτι σὲ ὁλόκληρο τὸ σωζόμενο ὑλικό<sup>75</sup>. Τὴν ἴδια ἀποψη ἔχει καὶ ἡ Simon<sup>76</sup>, ἐνῶ ἀντίθετα ὑπαρξὴ βωμῶν δέχεται ὁ Mark<sup>77</sup> στὶς θέσεις VI ἢ VII τῆς βόρειας πλευρᾶς, XX ἢ XXI τῆς νότιας πλευρᾶς καὶ XIII τῆς δυτικῆς, δεξιὰ τῆς βουθυσίας.

Κατὰ τὴ γνώμη μου μία ἦταν ἡ σκηνὴ τῆς βουθυσίας σὲ ὁλόκληρο τὸ θωράκιο καὶ δὲν ἔχουμε καμία ἐνδειξὴ ὅτι ὑπῆρχαν περισσότερες. Ἡ θέση τῆς στὴ δυτικὴ πλευρὰ εἶναι βέβαιη λόγω τῆς ἐγκοπῆς πού ἔχει στὸ πίσω μέρος, συγκεκριμένα στὸ κέντρο τῆς, στὴν πλάκα XIII, λόγω τῆς καίριας σημασίας πού ἔχει ἡ παράσταση (ιδὲ παρ. πίν.). Στὴν ἴδια πλάκα XIII, δεξιὰ τῆς βουθυσίας, πρέπει νὰ ὑπῆρχε ὁ βωμός. Ἡ σύνθεση τῆς πλάκας XIII θὰ συμπληρωνόταν ἀπὸ δεξιὰ μὲ μιὰ ἀκόμη μορφή. Πὰ τὴ θέση αὐτὴ θὰ ἐπρότεινα τὴν 982 (εἶναι βέβαιη ἡ θέση τῆς στὸ βόρειο σκέλος τῆς δυτικῆς πλευρᾶς λόγω τῆς λάξευσης στὸ πίσω τμήμα), τῆς ὁποίας ἡ λοξὴ πρὸς τὰ ἀριστερὰ κίνησις συντίθεται ἀρμονικὰ μὲ τὴν πρὸς τὰ δεξιὰ ὀρμητικὴ κίνησις τῆς βουθυτούσης (ιδὲ παρ. πίν.). Ὁ Carpenter ἀναζητώντας ἐξήγησι γιὰ τὶς δύο ὁπές πού βρῖσκονται στὴν κνήμη τῆς Νίκης 982, ἐξέφραζε δύο εἰκασίες<sup>78</sup>, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ μία ἦταν ὅτι αὐτὲς οἱ τρύπες συγκρατοῦσαν τὰ χάλκινα λουριὰ τοῦ θυσιαζόμενου ταύρου.

Ὅμως οἱ πλάκες πού εἰκόνιζαν προσαγωγὴ ταύρου στὸν τόπο τῆς θυσίας του δὲν ἦσαν μόνο δύο. Καὶ μιὰ τρίτη πλάκα μὲ τὸ ἴδιο θέμα εἶναι σχεδὸν βέβαιον ὅτι ὑπῆρχε. Πρῶτος τὸ ὑποψιάστηκε ὁ Welter. Δημοσιεύοντας στὸ *Archäologischer Anzeiger* τοῦ 1939<sup>79</sup> μερικὰ νέα κομμάτια τοῦ θωρακίου πού βρέθηκαν στὰ τελευταῖα πρὸ τοῦ Β' Παγκοσμίου πολέμου χρόνια κατὰ τὴ διάλυση τοῦ πύργου τῆς Νίκης, παρατήρησε ὅτι ἓνα ἀπὸ αὐτά

73. Βλ. Parapet, πτυσσόμενο σχέδιο I.

74. Dinsmoor<sup>I</sup> 17, 21 (ἡ 972 καὶ ἡ 7098+7099).  
Dinsmoor<sup>II</sup> 293 (ἡ 7098+7099) στὴν πλάκα XXV καὶ σ. 295 στὴ θέση 51.

75. Αὐτόθι 284.

76. Simon, *Museum Patavinum* 1985, 284.

77. Mark, *Cult* 168-9.

78. Carpenter, *Parapet* 41.

79. Welter, *AA* 1939, σ. 15-16, ἀρ. 1-3 καὶ εἰκ. 6-11.

(σήμερα αρ. εύρ. 7302)<sup>80</sup>, πού ανήκε στο αριστερό τμήμα μιᾶς πλάκας τοῦ βορείου τμήματος τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ θωρακίου (ὅπως μαρτυροῦσε ἡ πίσω πλευρά του – ὁμάδα Β πλακῶν), ἀπεικόνιζε τὶς ταραγμένες πτυχές μιᾶς Νίκης ζωηρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ κινήμενης καὶ μὲ ἀποκεκρουμένο τὸ ἓνα τῆς σκέλος. Κατὰ τὸν Welter ἡ Νίκη ἀντιστεκόταν στὴν ὁρμὴ ἑνὸς ταύρου πού ἀνασκιροῦσε καθὼς συρόταν στὴ θυσία. Ἡ σκηνὴ αὕτῃ τοῦ θύμιζε τὴ νεοαττικὴ πλάκα τοῦ Uffizi, τῆς ὁποίας τὸ πρωτότυπο ἦταν πιθανῶς τὸ κομμάτι 7302. Στὴν παρατήρηση τοῦ Welter δὲν δόθηκε στὴν ἀρχὴ ἡ δέουσα προσοχή, καὶ ὁ Fuchs δημοσιεύοντας τὰ πρότυπα τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων, στὸ κεφάλαιο πού ἀφιέρωσε στὶς νεοαττικὲς πλάκες πού παριστάνουν προσαγωγή ταύρου, ὑποστήριξε ὅτι οἱ νεοαττικοὶ καλλιτέχνες ἐμπνεύσθηκαν ἀπὸ τὴν πλάκα 972 τοῦ θωρακίου<sup>81</sup>. Λίγα χρόνια ὁμως ἀργότερα ἡ Harrison<sup>82</sup> σημείωσε ὅτι στὴ νεοαττικὴ πλάκα τῆς Φλωρεντίας τὸ ἀπόπτυγμα τοῦ χιτώνα τῆς ἀριστερῆς γυναικείας μορφῆς παρουσιάζει ἓνα σχηματισμὸ πού εἶναι χαρακτηριστικὸς πολλῶν γνήσιων ἑλληνικῶν ἔργων τοῦ τέλους τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., καὶ ὑπέθεσε ὅτι ὑπῆρχε στὸ θωράκιο καὶ τρίτη πλάκα μὲ θέμα τὴν προσαγωγή ταύρου ἐκτὸς ἀπὸ τὶς δύο γνωστές. Ἐκεῖνος ὁμως πού κατηγορηματικὰ διέτύπωσε τὴ γνώμη αὕτῃ ἦταν ὁ Mark<sup>83</sup>, ὁ ὁποῖος ὄχι μόνο δέχθηκε τὴν παρατήρηση τῆς Harrison ὅτι ὁ σχηματισμὸς τοῦ χιτώνα τῆς ἀριστερῆς γυναικείας μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Φλωρεντίας εἶναι γνήσιος ἀρχαιοελληνικὸς, ἀλλὰ ἐξετίμησε ἀκόμα ὅτι οἱ γραμμὲς τοῦ ρούχου πού πλάθουν τὴ μορφὴ τῆς ἀποδίδουν τὸν τρισδιάστατο χαρακτήρα τῆς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο πού συναντοῦμε στὰ πρωτότυπα κλασικὰ ἀνάγλυφα. Ἀλλὰ ἐνῶ ὁ Mark δεχόταν ὅτι ἡ ἀριστερὴ μορφὴ τοῦ νεοαττικοῦ ἀναγλύφου εἶναι ἀπόδοση μιᾶς Νίκης πού ανήκε σὲ μιὰ τρίτη πλάκα τοῦ θωρακίου μὲ προσαγωγή ταύρου, δὲν εἶχε τὴν ἴδια γνώμη καὶ γιὰ τὴ δεξιὰ μορφὴ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Φλωρεντίας. Πὶ αὐτὴν πίστευε ὅτι εἶναι ἀπλῶς μεταλλαγὴ τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 972, τῆς ὁποίας τροποποιήθηκαν οἱ κινήσεις καὶ τὸ ροῦχο. Μὲ ἄλλα λόγια ὁ Mark δεχόταν δύο διαφορετικὰ πρότυπα γιὰ τὶς δύο μορφές τοῦ νεοαττικοῦ ἀναγλύφου τῆς Φλωρεντίας, καὶ τὰ δύο πάντως προερχόμενα ἀπὸ τὸ θωράκιο.

Τὸ γεγονὸς ὁμως ὅτι ἔχουν σωθεῖ τρεῖς νεοαττικὲς παραστάσεις πού ἔχουν τὸ ἴδιο θέμα καὶ μικρὲς μόνο μεταξὺ τους διαφορές, ἐνῶ ἀποκλίνουν σὲ ὄχι ἀσήμαντα σημεῖα ἀπὸ τὴν πλάκα 972 τοῦ θωρακίου, μὲ τὴν ὁποία μοιάζουν μόνο στὰ κύρια θεματικὰ στοιχεῖα, καὶ ὅτι ἐπίσης οἱ παραστάσεις αὐτὲς παρουσιάζουν σχηματισμοὺς πού ἀναμφισβήτητα μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν στοὺς χρόνους τοῦ θωρακίου, εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἐπαρκεῖς λόγοι γιὰ νὰ μὴ συμμεριστοῦμε τὴν ἄποψη τοῦ Fuchs. Καὶ οἱ τρεῖς νεοαττικὲς πλάκες ἀπηχοῦν μιὰ τρίτη πλάκα τοῦ θωρακίου, ἡ παράσταση τῆς ὁποίας ἔμοιαζε μὲν πολὺ μὲ αὐτὴν τῆς πλάκας 972, ὁ χαρακτήρας τῆς ὁμως ἦταν περισσότερο ὁρμητικὸς. Ἡ ἀριστερὴ Νίκη τῆς πλάκας αὐτῆς, ἀντὶ νὰ ἀντιστέκεται, ὅπως στὴν 972, ἀποτελεσματικὰ στὴν ὁρμὴ τοῦ ταυρίσκου, μὲ τὸ γερὸ πρὸς τὰ πίσω πάτημα τοῦ δεξιοῦ σκέ-

80. Αὐτόθι εἰκ. 9, καὶ στ. 16, ἀρ. 3.

81. Fuchs, *Vorbilder* 12-17, πίν. 2.82. Harrison, *Hesperia* 1960, 375.83. Mark, *Cult* 164-6.



λους, φαινόταν ἀντίθετα νὰ παρασύρεται ἀπὸ τὴ βία τοῦ ζώου, ὅπως δείχνει τὸ σκέλος ποὺ ὠθεῖται πρὸς τὰ ἐμπρός, καὶ ἐπισημαίνω ἀκόμη ὅτι στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως βρίσκεται ἤδη ἓνα κομμάτι (ἀρ. εὐρ. 7305) ποὺ παριστάνει μιὰ γυναικεία μορφή πρὸς τὰ δεξιὰ κινούμενη, τόσο ὅμοια μὲ τὴν ἀριστερὴ μορφή τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὴ θεωρήσει ὑπόλειμμα μιᾶς ἀκόμη ὁμοίας παράστασης (μήπως αὐτῆς ποὺ ἀντικατέστησε κάποτε γιὰ κάποιον λόγο τὴν ἀρχικὴ στὸ θωράκιο;).

Ἡ παραδοχὴ ὅμως τῆς ὑπαρξῆς καὶ τρίτης πλάκας μὲ θέμα τὴν προσαγωγὴ ταύρου στὸ θωράκιο θέτει δύο πολὺ σημαντικὰ ἐρωτήματα:

1) Εἶναι ἄραγε τὸ κομμάτι 7302 τοῦ Welter τμῆμα τῆς τρίτης αὐτῆς πλάκας (ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ Νίκη), ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Welter φαίνεται νὰ πιστεύει;

2) Ποιὰ μπορεῖ νὰ ἦταν ἡ θέσις τῆς τρίτης αὐτῆς παράστασης προσαγωγῆς ταύρου στὸ θωράκιο;

Ἄς δοῦμε ἓνα ἓνα τὰ ἐρωτήματα αὐτά.

1) Στὸ κομμάτι ποὺ πρωτοανέφερε ὁ Welter (7302) σώζεται, ὅπως εἶπαμε παραπάνω, ἀποκεκρουμένο τὸ δεξιὸ σκέλος (ἴσως ἀπὸ τὸν μηρὸ) μιᾶς Νίκης ποὺ ὁ Welter ἀποκαθιστοῦσε κατὰ τὸ πρότυπο τῆς ἀριστερῆς μορφῆς τῶν νεοαττικῶν πλακῶν. Οἱ δυσκολίες γιὰ τὴν ἀποδοχὴ τῆς ἀποψῆς τοῦ Welter ὅτι τὸ 7302 εἶναι τμῆμα ἀπὸ τὸ πρότυπο τῶν νεοαττικῶν παραστάσεων εἶναι δύο: α) Τὸ ἱμάτιο ποὺ πέφτει πίσω ἀπὸ τὴ Νίκη τοῦ 7302 σὲ ἐλεύθερες, ζωηρὰ κινημένες καὶ κολλητὲς στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος πτυχές, ποὺ σταματοῦν λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τὸ κάτω σπᾶσιμο τοῦ κομματιοῦ, ἐνῶ στὶς νεοαττικὲς πλάκες τὸ ἱμάτιο κολπώνεται πίσω ἀπὸ τὴ Νίκη καὶ συνεχίζεται καλύπτοντας τὸν μηρὸ τῆς μορφῆς κατὰ τὸν τρόπο τῆς Νίκης 976<sup>84</sup> τοῦ θωρακίου. β) Στὸ κομμάτι 7302 τὸ ἀποκεκρουμένο σκέλος φαίνεται νὰ εἶχε περίπου κάθετη στάσις καὶ ὄχι τὴν ἰσχυρὰ λοξή τῆς Νίκης τῆς πλάκας τοῦ Uffizi. Οἱ δύο αὐτὲς παρατηρήσεις μᾶλλον ὁδηγοῦν στὴν ὑπόθεσις ὅτι τὸ κομμάτι 7302 δὲν ἀποτελεῖ τμῆμα τῆς πλάκας ποὺ ἀντιγράφηκε ἀπὸ τοὺς νεοαττικούς.

2) Ὡς πρὸς τὴ θέσις τῆς τρίτης αὐτῆς πλάκας προσαγωγῆς ταύρου στὴ θυσιᾶ: Ἡ μόνη πλευρὰ τοῦ θωρακίου ὅπου εἶναι δυνατὴ ἡ τοποθέτησί της εἶναι φυσικὰ ἡ δυτικὴ, ὅπως τὸ εἶδε κιόλας ὁ Mark, καὶ μάλιστα ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ βουθυσιᾶ, πρὸς τὴν ὁποία κατευθυνόταν ἡ σκηνὴ τῆς προσαγωγῆς τοῦ ταύρου. Στὸν χώρον αὐτὸν τοῦ θωρακίου, ὁ ὁποῖος ἐφαπτόταν μὲ τὸ κρηπίδωμα τοῦ ναοῦ (οἱ πλάκες δηλαδὴ ὅλες ἀνῆκαν στὴν ὁμάδα Β) βέβαιη θεωρῶ τὴ θέσις τῆς σκηνῆς τῆς βουθυσιᾶς στὴν πλάκα XIII.

Ἐφ' ὅσον ἡ βουθυτοῦσα ἀνῆκε στὴν πλάκα XIII, ἡ τρίτη προσαγωγὴ ταύρου δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀνήκει σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πλάκες IX ἕως XII. Ἀπὸ αὐτὲς ἀποκλείεται ἡ γωνιαία IX, διότι δὲν τὸ ἐπιτρέπει τὸ μικρὸ σχετικὰ πλάτος της. Μένουν ἔτσι ὑποψήφιες ἡ X, ἡ XI καὶ ἡ XII. Στὴν πλάκα ὁμως XII, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ κέντρο περίπου τοῦ ναοῦ<sup>85</sup>, ἔχει τοποθετηθεῖ ἤδη ἡ Ἀθηνᾶ 991.

Ἐτσι ἡ σκηνὴ τῆς προσαγωγῆς τοῦ ταύρου ἦταν εἴτε στὴν X εἴτε στὴν XI. Ὁ Dinsmoor τοποθετοῦσε στὴν X γιὰ κατασκευαστικούς λόγους τὴ Νίκη 1004 ποὺ κοσμοῦσε

84. Carpenter, *Parapet* πίν. IV.

85. Mark, *Cult* 169.

κάποιο τρόπο. Εάν η άποψή του γίνει δεκτή, η μόνη δυνατή πλάκα για την προσαγωγή ταύρου είναι πια η XI (σ' αυτήν την τοποθετεί και ο Mark<sup>86</sup>, ιδέ παρ. πίν.).

Εφ' όσον τώρα δεχόμαστε την προσθήκη μιᾶς σκηνῆς προσαγωγῆς ταύρου στο ἀριστερὸ μέρος τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ θωρακίου, ἔχω τὴ γνώμη ὅτι γιὰ λόγους συμμετρίας ἐπιβάλλεται νὰ ὑποθέσουμε μιὰ ὅμοια παράσταση καὶ στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς ἴδιας πλευρᾶς. Ἡ πρόταση ὑποστηρίζεται καὶ ἀπὸ τὴν κρίσιμη σημασία τῆς βουθυσίας: εἶναι ἡ παράσταση πρὸς τὴν ὁποία συγκλίνει ὁλόκληρη ἡ διακόσμηση τοῦ θωρακίου, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ τὸ σημεῖο πὺν ἀποχωρίζει τοὺς δύο βραχίονές της. Ὑπάρχουν ὅμως ἐνδείξεις ὅτι ὑπῆρχε πλάκα μὲ προσαγωγή ταύρου καὶ στὴ δεξιὰ περιοχὴ τοῦ δυτικοῦ θωρακίου; Εἶπαμε κιόλας ὅτι ὁ Carpenter, ὁ Dinsmoor κ.ἄ. ἀπέδωσαν τὴν πλάκα 7098+7099 στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, ἐπειδὴ ἡ κίνησή της κατευθύνεται πρὸς τὰ ἀριστερά, καὶ ἐπειδὴ ἀκόμη ἔχει ὁπὴ ἀπορροῆς ὀμβρίων στὸ δεξιὸ της ἄκρο, ὅπως παρατηρεῖται σὲ πλάκες πὺν ἀποδίδονται στὸ νότιο θωράκιο. Μάλιστα ἡ 7098+7099 ἀποδόθηκε στὸ τμήμα ἐκεῖνο ὅπου, κατὰ τὴν ἄποψή τους, εἶχε ἐργαστεῖ ὁ καλλιτέχνης «F», δεξιότερα δηλαδὴ ἀπὸ τὸ τμήμα τοῦ «E». Ὅμως ἡ παρουσία ὁπῆς ἀπορροῆς ὀμβρίων στὸ κάτω δεξιὸ μέρος τῆς πλάκας δὲν νομίζω πὺς εἶναι ἀποφασιστικὸ ἐπιχείρημα γιὰ τὴν ἀπόδοσή της ἀποκλειστικὰ στὸ νότιο θωράκιο, ἐξ ἴσου πιθανὴ θεωρῶ μιὰ θέση της στὸ νότιο μέρος τοῦ δυτικοῦ θωρακίου, μιὰ θέση ὅπου ἡ πλάκα δὲν εἶχε ἐπαφὴ μὲ τὸν ναὸ καὶ ὅπου ἡ σχετικὰ εὐρεία ἐπιφάνεια τοῦ δαπέδου ἀπαιτοῦσε τὴν ἀπορροὴ τῶν ὀμβρίων ὑδάτων. Νομίζω ὅμως ὅτι ἰδιαίτερη σημασία πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ καὶ στὸ γεγονός ὅτι τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς πλάκας 7098+7099 καταλαμβάνεται ἀπὸ μιὰ ἥρεμη, σχεδὸν μετωπικὴ Νίκη, μὲ πολὺ μικρὴ πρὸς τὰ ἀριστερὰ κίνηση, καὶ ὅχι ὅπως νομιζόταν ἄλλοτε, ἀπὸ τὴν ὀρμητικὴ 1011. Ἡ ἥρεμη στάση τῆς Νίκης, ὅπως εὐστοχα παρατηρεῖ ὁ Mark<sup>87</sup>, σημαίνει ὅτι ἡ σκηνὴ βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ τέρμα τῆς προσαγωγῆς τοῦ ταύρου. Τὸ τέρμα ὅμως αὐτό, κατὰ τὴ γνώμη μου, δὲν ἦταν μόνο ἓνας βωμός, ὅπως ὑπέθετε ἄλλοτε ὁ Carpenter, καὶ τελευταῖα ὁ ἴδιος ἀκόμη ὁ Mark<sup>88</sup>, ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ σκηνὴ τῆς θυσίας του, ἡ ὁποία βρίσκεται μόνο στὴ δυτικὴ πλευρὰ. Στὴ δυτικὴ λοιπὸν πλευρὰ, καὶ συγκεκριμένα στὸ δεξιὸ της τμήμα, εἶναι πολὺ πιθανότερο ὅτι βρισκόταν ἡ 7098+7099 καὶ ὅχι στὴ νότια πλευρὰ (ιδέ παρ. πίν.).

Πάντως εἶναι φυσικὸ νὰ διερωτηθεῖ κανεὶς γιὰ τὴν ἀριστερὴ σύνθεση ἡ Νίκη πὺν ἡγεῖται τρέχει ζωηρά, ἐνῶ στὴ δεξιὰ παράσταση ἡ Νίκη πὺν ἡγεῖται εἶναι ἥρεμη. Οἱ λόγοι εἶναι, νομίζω, δύο: α) ὅτι τὴν ἀριστερὴ σύνθεση ἡ δυνατὴ κίνηση τῆς Νίκης πὺν ἡγεῖται μετέφερε φυσιολογικὰ τὴν ὀρμὴ τῆς παράστασης πρὸς τὴ βίαιη σκηνὴ τῆς βουθυσίας τοῦ κέντρου, ἐνῶ μὲ τὴν ἥρεμίαν τῆς Νίκης πὺν ἡγεῖται τῆς δεξιᾶς παράστασης ἐξασφαλιζόταν κοντραποστικὴ ἀντίσταση στὴν ὀρμὴ τῆς σκηνῆς τῆς ἀριστερῆς σύνθεσης· β) ὅτι ὁ καλλιτέχνης θέλησε νὰ ἀποφύγει τὴν ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου μοτίβου καὶ τὴ δημιουργία «ἐραλδικοῦ» σχήματος στὶς δύο ἄκρες τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Ὡς πρὸς τὴ θέση ὅπου βρι-

86. Αὐτόθι 169.

87. Αὐτόθι 168.

88. Αὐτόθι 168, πλάκα XXI.

σκόταν ἡ σκηνή αὐτὴ τῆς προσαγωγῆς ταύρου στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ δυτικοῦ θωρακίου εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ἦταν ἀντίστοιχη τῆς θέσης τῆς ὁμοίας σκηνῆς τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς, δηλαδὴ στὴν πλάκα XV (ἰδὲ παρ. πίν.).

Ἄν τώρα ἡ ὑπόθεσή μου ὅτι ἡ 7098+7099 βρισκόταν στὸ δεξιὸ τμήμα τοῦ δυτικοῦ θωρακίου εἶναι σωστή, τότε ἀναγκαῖο εἶναι νὰ δεχθοῦμε μιὰ ἀκόμη παράσταση προσαγωγῆς ταύρου – τέταρτη – στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου. Εἶναι ἐπίσης λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι μιὰ τέτοια παράσταση, ποὺ βρισκόταν στὴν πλευρὰ ποὺ ἦταν ἡ πιὸ ἐπιμήκης ἀπὸ ὅλες, σὲ μιὰ θέση μακριὰ ἀπὸ τὴ σκηνή τῆς θυσίας καὶ χωρὶς καμιὰ ὀπτική σύνδεση μ' αὐτήν, πρέπει νὰ εἶχε καὶ τὶς δύο Νίκες τῆς ἐξαιρετικὰ ζωηρὰ κινημένες, νὰ σπεύδουν δηλαδὴ πρὸς τὴ θυσία. Μὲ τὴν 7098+7099 εἶχε παλιότερα συνδεθεῖ στὴν ἴδια πλάκα (προτοῦ δηλαδὴ βρεθεῖ ἡ ἡρεμὴ Νίκη ποὺ συμπλήρωσε τὸ ἀριστερὸ τῆς μέρος) ἡ πολὺ ἀποσπασματικὰ σωζόμενη Νίκη ποὺ τρέχει μὲ ὅλες τῆς τὶς δυνάμεις πρὸς τὰ ἀριστερά, ἡ 1011, ἴσως διότι προσπαθεῖ νὰ γλιτώσει ἀπὸ τὸ κύπημα τῶν κεράτων ἑνὸς ἀτίθασου ταύρου. Εἶναι μιὰ ὑπόθεση στὴν ὁποία συνηγοροῦν καὶ ἡ πρὸς τὰ πίσω πολὺ ἔντονη φορὰ τῶν πτυχῶν τοῦ ρούχου τῆς, καὶ ἡ πρὸς τὰ πίσω κλίση τοῦ κορμοῦ τῆς, ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ Νίκη γύριζε πίσω γιὰ νὰ ἰδεῖ τὸν ἐπερχόμενο ταῦρο. Μήπως λοιπὸν ἡ παλιὰ πρόταση ὅτι ἡ 1011 βρισκόταν μπροστὰ σὲ ἕνα ταῦρο, τὸν ὁποῖο προσπαθεῖ νὰ ἀποφύγει, ἦταν σωστή; Μήπως κάπως ἔτσι πρέπει νὰ φανταστοῦμε τὴν τέταρτη παράσταση προσαγωγῆς ταύρου στὸ νότιο θωράκιο; Ὅσο γιὰ τὴν ἀκριβέστερη θέση τῆς πλάκας αὐτῆς δὲν ἔχουμε καμιὰ ἔνδειξη ποιά μπορεῖ νὰ ἦταν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ λογική, ὅπως μοῦ φαίνεται, σκέψη ὅτι θὰ ἦταν κάπου στὸ μέσον τῆς νότιας πλευρᾶς (ἐκεῖ ὅπου τοποθετοῦσαν παλιότερα τὴν 7098 μαζί μὲ τὴν 1011).

#### δ. Νίκες ποὺ κοσμοῦν τρόπαια

Ἐνα ἀπὸ τὰ κυριότερα θέματα τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου εἶναι Νίκες ποὺ ἀναρτοῦν ὅπλα στὰ τρόπαια ἢ τὰ κρατοῦν μὲ σκοπὸ τὴν ἀνάρτησή τους σ' αὐτά.

Τὰ τρόπαια ἦσαν τριῶν εἰδῶν:

- 1) Τρόπαια ἐλληνικοῦ ὀπλισμοῦ.
- 2) Τρόπαια περσικοῦ ὀπλισμοῦ.
- 3) Τρόπαια ποὺ ἔφεραν ἐξαρτήματα πλοίων καὶ ἀναφέρονταν σὲ ναυτικὲς νίκες.

Τὶς περισσότερες ἄμεσες καὶ ἔμμεσες μαρτυρίες ἔχουμε γιὰ τὸ πρῶτο εἶδος τροπαίων, δηλαδὴ τοῦ ἐλληνικοῦ ὀπλισμοῦ. Ἄν καὶ μόνο μία βέβαιη παράσταση ὀπλιτικοῦ τροπαίου μᾶς ἔχει σωθεῖ, ἡ τῆς 994, τρεῖς τουλάχιστον Νίκες κρατοῦν τμήματα ὀπλιτικοῦ ὀπλισμοῦ, ποὺ προορίζονταν προφανῶς γιὰ τὴν ἀνάρτησή τους σὲ ὀπλινὰ τρόπαια, ἡ 1014, ἡ 1004 καὶ ἡ 998. Ἴσως μάλιστα σ' αὐτὴν τὴν κατηγορία νὰ ἀνήκει καὶ ἡ 976 ἐὰν τὸ ἀντικείμενο ποὺ κρατᾷ στὰ χέρια τῆς εἶναι κνημὶς (ποὺ εἶναι καὶ τὸ πιθανότερο) καὶ ὄχι φαρέτρα (ὅπως ἐπίσης ἔχει ὑποτεθεῖ).

Περσικῶν τροπαίων ἔχουμε ἐπίσης μία βέβαιη ἀπεικόνιση, τὴν 981. Τὸ τρόπαιο τῆς 987 θὰ μπορούσε νὰ εἶναι εἴτε περσικὸ εἴτε ἐλληνικόν. Ἡ δεύτερη ἄποψη θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ὑποστηριχθεῖ ἐὰν γίνεи δεκτὴ ἡ σύνδεσή του μὲ τὴ Νίκη 998 (ὅπως πιστεύει ὁ

Carpenter<sup>89</sup>), πού έρχεται από άριστερά κρατώντας άσπίδα. Ένα άκόμη περσικό τρόπαιο θα μπορούσε νά παριστάνεται στη ΒΑ. γωνία του θωρακίου, έμπρός από τη Νίκη 975 της βόρειας πλευράς, πού άπλώνει προς αυτό τó χέρι της (τό άντικείμενο πού εικονιζόταν στη γωνία είναι σχεδόν τελείως φθαρμένο, αλλά τό ένδεχόμενο νά ήταν τρόπαιο με άναρτημένη πέλτη έχει κάποιες ύπέρ αυτού πιθανότητες).

Ναυτικού τρόπαιου έχουμε ένα μόνον υπόλειμμα, τό κομμάτι Z\* πού έχει χαθεί έδώ και πολλά χρόνια (ιδε παρ. πίν.). Συνήθως θεωρείται ότι παριστάνει κουπί, παρακάτω όμως προτείνουμε μία άλλη έρμηνεία.

Τό υπόλειμμα πού σώζεται έμπρός από τά πόδια της Άθηνάς 989 θεωρείται ότι προέρχεται από τρόπαιο, διατηρω όμως γι' αυτό ζωηρές άμφιβολίες (βλ. πκ.).

Ό άριθμός των Νικών πού είχαν άμεση ή έμμεση σχέση με την κόσμηση τροπαίων είναι άρκετά σημαντικός, και στην άρχαιότητα θα ήταν βεβαίως πολύ μεγαλύτερος από τόν σημερινό, άφου μεγάλο μέρος του ύλικού έχει χαθεί. Άλλά είναι εύνόητο ότι ό άριθμός των τροπαίων ήταν πολύ μικρότερος από τόν άριθμό των Νικών πού ήταν άπασχολημένες με την κόσμησή τους, άφου στίς πιο πολλές περιπτώσεις περισσότερες από μία Νίκες έπαιρναν μέρος σ' αυτήν.

Ό Heberdey<sup>90</sup> πίστευε ότι τρία τρόπαια εικονίζονταν σέ κάθε πλευρά του θωρακίου, και μάλιστα ένα από κάθε είδος (όπλιτικό, περσικό, ναυτικό), και τοποθετούσε στη μέν βόρεια πλευρά: 1) ένα περσικό τρόπαιο έμπρός από την Άθηνά 989, πού κατ' αυτόν βρισκόταν στη βόρεια πλευρά και συγκεκριμένα στη ΒΑ. γωνία· 2) ένα ναυτικό τρόπαιο στην πλάκα V και 3) ένα όπλιτικό τρόπαιο στην πλάκα VII (αυτό πού κοσμεί ή 994). Στη δυτική πλευρά τοποθετούσε: 1) ένα όπλιτικό τρόπαιο έμπρός από την Άθηνά 991, στην πλάκα XII. Τό τρόπαιο τό κοσμούσε κατ' αυτόν τό χέρι 1001 πού κρατάει κράνος πού απέδιδε στη Νίκη 982· 2) τό περσικό τρόπαιο 981 στην πλάκα XIV· και 3) ένα ναυτικό τρόπαιο στην πλάκα XVI. Στη νότια πλευρά τοποθετούσε: 1) τό περσικό τρόπαιο της 987 στην πλάκα XIX, προς τό όποιο έκινούντο Νίκες από τίς δύο μεριές του, ή 987 από δεξιά και ή 976 από άριστερά· 2) ένα όπλιτικό τρόπαιο στην πλάκα XXI, προς τό όποιο έκινούντο από τίς δύο μεριές του οί Νίκες 984 και 974· και 3) τό χαμένο σήμερα κομμάτι Z\* με τό υπόλειμμα έξαρτήματος πλοίου στην πλάκα XXIV (σχ. 17).

Ό Carpenter<sup>91</sup> τροποποίησε την πρόταση του Heberdey και ως προς τόν άριθμό των τροπαίων πού άπεικονίζονταν σέ κάθε πλευρά και ως προς τό είδος των τροπαίων. Κατ' αυτόν σέ κάθε πλευρά υπήρχαν τέσσερα τρόπαια. Στη βόρεια πλευρά βρισκόνταν από ένα κοντά στα δύο της άκρα και άλλα δύο ανάμεσά τους. Πιο συγκεκριμένα: στην άνατολική άκρη της βόρειας πλευράς, έμπρός από τη Νίκη 975 πρέπει νά βρισκόταν ένα περσικό τρόπαιο (τό πολύ φθαρμένο άντικείμενο της γωνίας, θέση 5). Στο άλλο άκρο της ίδιας πλευράς, τό δυτικό, τοποθετούσε έμπρός από την Άθηνά 986 ένα ναυτικό τρόπαιο (θέση 18), λείψανο του όποίου είναι τό Z\*. Τά άλλα δύο ένδιάμεσα τρόπαια ήταν κατ'

89. Carpenter, *Parapet* 69.

90. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 62 κέ., 66 και 81.

91. Carpenter, *Parapet*, πτυσ. σχέδ. 1 και εικ. 14.



αὐτὸν ὀπλιτικά: τὸ ἓνα εἶχε τὴ θέση του δεξιὰ τῆς ἀσπιδοφόρου 976 (θέση 8), τὸ ἄλλο εἶναι αὐτὸ πού κοσμεῖται ἀπὸ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν 994 (θέση 14) καὶ πρὸς τὸ ὁποῖο πλησιάζει ἀπὸ δεξιὰ ἢ 1012.

Στὴ δυτικὴ πλευρὰ ὁ Carpenter τοποθετοῦσε ἐπίσης 4 τρόπαια. Δὲν σώζονται λείψανά τους, τὴν ὑπαρξὴ τους ὅμως θεωροῦσε βέβαιη, καὶ γιὰ τὸν λόγο ὅτι ὑπάρχουν Νίκες πού συνδέονται μὲ τρόπαια, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἄλλους λόγους. Ἔτσι ὁ Carpenter τοποθετοῦσε: 1) ἓνα τρόπαιο στὸ βόρειο ἄκρο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, στὴ θέση 19, ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ σκαλιὰ τῆς ΒΔ. γωνίας τοῦ ναοῦ· 2) ἓνα δεύτερο λίγο δεξιότερα, ἀνάμεσα στὶς θέσεις 22 καὶ 23, ἐπειδὴ πρὸς αὐτὸ τὸ σημεῖο πίστευε ὅτι σπεύδουν ἀπὸ τὶς δυὸ μεριές του οἱ Νίκες 995 καὶ 982. Ἐντελῶς ὑποθετικά, καὶ μόνο γιὰ λόγους ἀντιστοιχίας μὲ τὰ πρῶτα δύο τρόπαια, πρότεινε ὁ Carpenter δύο τρόπαια στὸ νότιο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς· 3) ἓνα τρόπαιο ἀνάμεσα στὶς θέσεις 30 καὶ 31· καὶ 4) ἓνα τρόπαιο στὴ θέση 34, ἐμπρὸς ἀπὸ μιὰ φτερούγα Νίκης πού ἀπεικονίζεται στὴν ἴδια γωνιαία πλάκα μὲ τὴν Ἀθηνᾶ 989 τῆς νότιας πλευρᾶς.

Στὴ νότια πλευρὰ, τὴν ὁποία, ὅπως ἄλλοῦ ἐκτίθεται, ὁ Carpenter δὲν ἐπεξέτεινε σὲ ὅλο τὸ μῆκος τοῦ πύργου, ὅπως ὁ Dinsmoor, ἀλλὰ δεχόταν ὅτι περιλάμβανε ὀκτὼ μόνο πλάκες, ὑπέθετε ὅτι ἐπίσης βρισκόνταν 4 τρόπαια: 1) ἓνα στὸ δυτικὸ ἄκρο, στὴ ΝΔ. πλάκα (κομμάτι του θεωροῦσε πὼς εἶναι τὸ ὑπόλειμμα ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ πόδια τῆς Ἀθηνᾶς), ἀνάμεσα στὶς θέσεις 35 καὶ 36· 2) στὸ ἄλλο ἄκρο τοῦ νότιου θωρακίου (πού, ὅπως εἴπαμε, περιόριζε σὲ μῆκος) βρισκόταν τὸ περσικὸν τρόπαιο 981 (ἀνάμεσα στὶς θέσεις 49 καὶ 50). Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο τρόπαια ὁ Carpenter τοποθετοῦσε δύο ἀκόμη τρόπαια: 3) ἓνα ἐμπρὸς ἀπὸ τὴ «σανδαλιζομένη» 973 (ἀνάμεσα στὶς θέσεις 39 καὶ 40)· καὶ 4) ἓνα ἀνατολικότερα (ἀνάμεσα στὶς θέσεις 45 καὶ 46), τὸ περσικὸν τῆς 987, πρὸς τὸ ὁποῖο σπεύδουν ἀπὸ δεξιὰ ἢ 987 καὶ ἀπὸ ἀριστερὰ ἢ 998.

Ὁ Dinsmoor εἶχε ἀρχικὰ<sup>92</sup> ἀποδώσει τρία τρόπαια στὴ βόρεια πλευρὰ (συγκεκριμένα στὶς πλάκες II, VII καὶ IX) καὶ μάλιστα διαφορετικοῦ τὸ καθένα εἶδους, στὴ συνέχεια ὅμως δέχτηκε τὴ «συμμετρικὴ», ὅπως τὴ χαρακτήριζε<sup>93</sup>, σύνθεση τοῦ Carpenter μὲ τέσσερα τρόπαια (στὶς παραπάνω πλάκες, ἐπιπλέον τὴν IV) καὶ θεωροῦσε ὅτι στὴν II καὶ τὴν IV τὰ τρόπαια ἦσαν περσικά, ἐνῶ στὴν VII καὶ τὴν IX ἦσαν ὀπλιτικά (ἄφαιρώντας τὸ ναυτικὸ κομμάτι Z\* ἀπὸ τὴν τελευταία πλάκα καὶ μεταφέροντάς το στὴ δυτικὴ πλευρὰ).

Καὶ στὴ δυτικὴ πλευρὰ ὁ Dinsmoor εἶχε ἀποδώσει ἀρχικὰ<sup>94</sup> τρία τρόπαια (στὶς πλάκες X, XIV καὶ XVI), στὴ δεύτερη ὅμως ἐπεξεργασία τοῦ θωρακίου<sup>95</sup> συμφώνησε μὲ τὸν Carpenter γιὰ τὴν ἀπόδοση τεσσάρων τροπαίων καὶ σ' αὐτὴν τὴν πλευρὰ, δύο ὀπλιτικῶν στὶς πλάκες IX καὶ XI, καὶ δύο ναυτικῶν στὶς πλάκες XV καὶ XVII, τοῦ τελευταίου (Z\*, βλ. αὐτόθι) κοντὰ στὴ ΝΔ. γωνία, πρὸς τὴ μεριὰ τῆς θάλασσας – καὶ κατὰ τὴ δική μας ἀποψη ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω.

92. Dinsmoor<sup>I</sup> 22-23.

93. Dinsmoor<sup>II</sup> 283-284.

94. Dinsmoor<sup>I</sup> 23-24.

95. Dinsmoor<sup>II</sup> 285.

Στὸ νότιο θωράκιο, τὸ μῆκος τοῦ ὁποίου ὁ Dinsmoor, διαφωνώντας μὲ τὸν Carpenter πού τὸ περιόριζε στὰ 10 μέτρα, πίστευε ὅτι καταλάμβανε ὅλο τὸν πύργο, ἦταν δηλαδή 20 περίπου μέτρα, τοποθετοῦσε ἀρχικὰ<sup>96</sup> ἑξι τρόπαια, καὶ αὐτὸν τὸν ἀριθμὸ κράτησε καὶ στὴ δεύτερη ἔκδοσή<sup>97</sup>. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τρόπαια ὑπῆρχαν κατ' αὐτὸν στὴ γωνιακὴ ΝΔ. πλάκα XVII (Ἀθηνᾶ 989), στὴν XX (στὴν πρώτη ἔκδοση XIX), στὴν XXIII, στὴν XXVI, στὴν XXIX καὶ στὴν XXXII.

Ἡ καταγραφὴ τῶν ἀπόψεων πού ἔχουν διατυπωθεῖ σχετικὰ μὲ τὸν ἀριθμὸ, τίς θέσεις καὶ τὸ εἶδος ἀκόμα τῶν τροπαίων, δείχνει πόσο δίστανται οἱ ἀπόψεις τῶν ἐρευνητῶν. Ἀκόμα καὶ μεταξὺ τῶν δύο ἐκδόσεων τοῦ Dinsmoor εἶδαμε ὅτι ὑπάρχουν διαφορές. Πὰ τὴν ὑποστήριξη τῶν ἀπόψεων τους οἱ ἐρευνητὲς μόνο σὲ μερικὲς περιπτώσεις χρησιμοποίησαν στέρεα κριτήρια, ὅπως εἶναι προπάντων τὰ κατασκευαστικὰ στοιχεῖα. Δὲν εἶναι σπάνιες οἱ περιπτώσεις πού τὰ κριτήριά τους βασίζονταν σὲ θεωρητικὸς συλλογισμὸς ἢ ἦσαν καθαρὰ ὑποκειμενικά. Ἡ ἐξαιρετικὰ ἀποσπασματικὴ διατήρηση τοῦ ὑλικοῦ δὲν ἀφήνει δυστυχῶς περιθώρια πολλῶν προσδοκιῶν. Φοβοῦμαι μὲ ἄλλα λόγια ὅτι κυρίως διορθωτικὲς παρατηρήσεις εἶναι μόνον δυνατές. Ἡ ὑποβολὴ μιᾶς νέας, ὁλοκληρωμένης εἰκόνας τοῦ ἀρχικοῦ ἀριθμοῦ, τῆς διάταξης καὶ τοῦ εἶδους τῶν τροπαίων (ιδίως στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, τὴν ἐπιμηκέστερη καὶ πιὸ ἀβέβαιη ἀπὸ ὅλες) καὶ τῶν Νικῶν πού τὰ κοσμοῦσαν, καὶ μάλιστα μετὰ τὸν σοβαρὸ κλονισμό τοῦ συστήματος τῶν «καλλιτεχνικῶν» χειρῶν πού προέκυψε ἀπὸ τὴν ἐρευνά μας (βλ. τὸ κεφάλαιο περὶ τῶν καλλιτεχνῶν), μόνον σὲ λίγες περιπτώσεις εἶναι δυνατὴ.

Προτάσεις πού πρέπει χωρὶς δισταγμὸ νὰ ἀπορριφθοῦν εἶναι λ.χ. ἡ τοῦ Heberdey, ὅτι ναυτικὰ τρόπαια ὑπῆρχαν καὶ στὶς τρεῖς πλευρὲς τοῦ θωρακίου<sup>98</sup>, καὶ τῶν Carpenter<sup>99</sup> καὶ Dinsmoor<sup>100</sup> ὅτι ναυτικὸ τρόπαιο ὑπῆρχε στὴ βόρεια πλευρὰ του κοντὰ στὴ ΒΔ. γωνία της, ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ 986. Στὶς θέσεις πού ἀντικρίζουν στεριά εἶναι ἀδικοιολόγητη ἡ παρουσία ναυτικοῦ τροπαίου. Μόνο στὰ τμήματα ἐκεῖνα πού ἀντίκριζαν θάλασσα, καὶ μάλιστα βρίσκονταν σὲ ὀπτικὴ σύνδεση μὲ τὸν χῶρο ὅπου εἶχε διεξαχθεῖ ἡ νικηφόρα ναυμαχία τῆς Σαλαμῖνος, εἶναι παραδεκτὴ ἡ παρουσία ναυτικοῦ τροπαίου, ἐπομένως στὸ νότιο τμῆμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, ὅπως σωστὰ ὑπέθεσε στὴ δεύτερη μελέτη του ὁ Dinsmoor<sup>101</sup>, ἢ καὶ στὸ δυτικὸ τμῆμα τῆς νότιας πλευρᾶς της. Στὴ ΝΔ. γωνία θὰ μπορούσε νὰ ἦταν ἡ θέση τοῦ τροπαίου τοῦ ὁποίου ὑπόλειμμα εἶναι (ἢ μᾶλλον ἦταν, ἀφοῦ τὸ κομμάτι ἔχει ἐν τῷ μεταξὺ χαθεῖ) τὸ Ζ\* (βλ. καὶ σ. 99 καὶ παρ. πίν.). Τὸ ἀντικείμενο ὅμως πού παριστανόταν δὲν πρέπει νὰ ἦταν κουπί (τὰ κουπιά ἔχουν ἄλλο σχῆμα), ἀλλὰ τμῆμα ἐμβόλου πολεμικοῦ πλοίου, πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένου (βλ. τὸ δελτίο τοῦ κομματιοῦ σ. 218).

Στὴ βόρεια πλευρὰ τὸ μόνον βέβαιο τρόπαιο εἶναι τὸ ὀπλιτικὸ τῆς πλάκας VII, στὴν ὁποία συνενώθηκαν ἡ 994, ἡ 1012 καὶ ἄλλα κομμάτια. Ἡ βεβαιότης στηρίζεται στὸ κομ-

96. Dinsmoor<sup>I</sup> 24-25.

97. Dinsmoor<sup>II</sup> 292-3.

98. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 67 κέ. καὶ εἰκ. 53.

99. Carpenter, *Parapet* 75.

100. Dinsmoor<sup>I</sup> 22-23.

101. Dinsmoor<sup>II</sup> 285 καὶ πίν. 295.

μάτι 978, πὺν παριστάνει τὸ ἄκρο φτερούγας τῆς Νίκης 1012, καὶ τοποθετεῖται ἀπὸ τὸν Dinsmoor γιὰ κατασκευαστικὸν λόγον σὲ τούτῃ τῇ θέσῃ.

Σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὸ τρόπαιο τῆς πλάκας VII τοῦ δεξιοῦ σκέλους τῆς βόρειας πλευρᾶς ἔχει ὑποτεθεῖ ὅτι βρισκόταν ἀκόμη ἓνα τρόπαιο στὴν πλάκα IV τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους.

Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὰ τὰ δύο τρόπαια ἔχουμε τάχα μαρτυρίες ἢ ἔστω ἐνδείξεις ὅτι ὑπῆρχαν καὶ ἄλλα τρόπαια στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου; Μιὰ τέτοια περίπτωση φαίνεται νὰ εἶναι τὸ ἀπελπιστικὰ φθαρμένο ἀντικείμενο στὴν ἄκρη τῆς ΒΑ. πλάκας II, πρὸς τὸ ὁποῖο πλησιάζει ἡ Νίκη 975 τῆς βόρειας πλευρᾶς μὲ προτεταμένο τὸ δεξιὸ χέρι. Πὰ τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ ἔχουν προταθεῖ διάφορες ἐρμηνεῖες, ἡ ἐρμηνεία του ὅμως ὡς τροπαίου μοῦ φαίνεται ἢ πιθανότερη. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὰ τρόπαια βρίσκονται συνήθως στὴ μέση τῶν πλακῶν καὶ παισιώνονται ἀπὸ Νίκες πὺν τὰ κοσμοῦν ἀπὸ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ πάντοτε στὴν ἴδια πλάκα, ἐνῶ στὶς γειτονικὲς πλάκες εἰκονίζονται βοηθητικὲς Νίκες. Στὶς γωνιαῖες πλάκες, ἐπεὶ τὸ πλάτος τους εἶναι μικρότερο, τὸ τρόπαιο βρίσκεται στὴν ἄκρη ἢ τῇ γωνίᾳ τῆς πλάκας, ὁπότε ἀποκτᾶ καὶ τεκτονικὴ σημασία.

Στὴν ἄλλη ὅμως ἄκρη τῆς βόρειας πλευρᾶς, τῇ δυτικῇ, εἶναι βέβαιο ὅτι εἰκονίζονταν μιὰ καθιστὴ Ἀθηνᾶ, τῆς ὁποίας ἔχει σωθεῖ ἓνα κομμάτι κνήμης (ἀρ. 986), καὶ ἡ ὁποία εἶχε τεκτονικὸ ἐπίσης ρόλο. Ἄν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὸ πλάτος πὺν ἔχουν οἱ δύο ἄλλες καθιστὲς μορφὲς Ἀθηνᾶς τοῦ θωρακίου, καὶ ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ κομματιοῦ 986 θὰ κατελάμβανε ὅλο τὸ πλάτος τῆς πρὸς Β. πλευρᾶς τῆς γωνιαίας αὐτῆς ΒΔ. πλάκας, πὺν κατὰ τὸν Dinsmoor ἦταν μόλις 0.902 μ.<sup>102</sup> Αὐτὸ ἀποκλείει φυσικὰ τὴν περίπτωση νὰ ὑπῆρχε τρόπαιο ἔμπρὸς τῆς στὴν ἴδια πλάκα (ἐδῶ τοποθετεῖ ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> τὸ ναυτικὸ τρόπαιο), ὅπως ἀποκλείεται ἡ περίπτωση νὰ ὑπῆρχε τρόπαιο πίσω ἀπὸ τὰ πόδια τῆς. Τρόπαιο οὔτε στὴ διπλανὴ πλάκα VIII ἦταν δυνατό νὰ βρίσκεται, ἐπεὶ ὑπάρχει στὴν παραδίπλα πλάκα VII.

Ἔτσι στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου νομίζω πὺν δὲν ὑπῆρχαν περισσότερα ἀπὸ τρία τρόπαια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα βρισκόταν στὴ γωνιαία ΒΑ. πλάκα, ἓνα δεύτερο πιθανότατα βρισκόταν στὴν πλάκα IV καὶ τὸ τρίτο εἶναι αὐτὸ πὺν εἰκονίζεται στὴν πλάκα VII.

Ἄς ἔρθουμε τώρα στὸν ἔλεγχο κάποιων προτάσεων ἀπὸ αὐτὲς πὺν διατυπώθηκαν σχετικὰ μὲ τὶς Νίκες τὶς ἀπασχολημένες μὲ τὴν κόσμηση τροπαίων σ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ τοῦ θωρακίου. Ὁ Carpenter τοποθετοῦσε τὴν 976 δίπλα ἀκριβῶς στὸ τρόπαιο τῆς πλάκας IV<sup>103</sup>. Ὅμως ἡ κίνηση τῆς Νίκης αὐτῆς εἶναι πολὺ γρήγορη γιὰ νὰ δικαιολογεῖται ἡ τοποθέτησή τῆς σ' αὐτὴ τὴ θέση, ἐνῶ τίποτε δὲν δείχνει ὅτι κοσμεῖ τρόπαιο πὺν θὰ βρισκόταν κοντὰ τῆς, ἀπλῶς σπεύδει νὰ παραδώσει τὸ ἀντικείμενο πὺν κρατοῦσε στὰ χέρια τῆς σὲ κάποιαν ἄλλη, πὺν θὰ βρισκόταν δίπλα στὸ τρόπαιο καὶ ἡ ὁποία θὰ τὸ ἀναρτοῦσε σ' αὐτό. Ὁ ρόλος τῆς 976 εἶναι ἀπλῶς βοηθητικός. Ἄν λοιπὸν θέλουμε ὅπωςδήποτε νὰ κρατήσουμε σ' αὐτὴν τὴν περιοχὴ τοῦ θωρακίου τὴν 976<sup>104</sup>, ἡ θέση τῆς πὺν λογικὸ εἶναι

102. Αὐτόθι 288-289.

103. Carpenter, *Parapet*, πτυσ. σχ. I, βλ. καὶ σ. 17.

104. Carpenter<sup>I</sup> 471-2. Τοῦ ἰδίου, *Parapet* 17, 21.

Dinsmoor<sup>II</sup> 283, 295. Ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> (σ. 25, βλ. καὶ Dinsmoor<sup>II</sup> 295) τοποθετοῦσε τὴν 976 στὸ νότιο θωράκιο.

νά βρισκόταν ἀριστερότερα, στήν πλάκα III. Στά ἀριστερά τοῦ τροπαίου τῆς πλάκας IV εἶναι πιθανόν ὅτι βρισκόταν μιὰ Νίκη σ'αὐτήν ἀπό τὴν ὁποία προέρχεται ἡ κνήμη 984, διότι ἀνήκει σὲ μιὰ μορφή μὲ ἀνοδική, σπειροειδὴ κίνηση, ἀνάλογη μ' αὐτὴν τῆς 994 πὺν κοσμεῖ τὸ τρόπαιο στήν πλάκα VII.

Δυὸ ἄλλες Νίκες εἶχαν ἐπίσης συνδεθεῖ ἀπὸ τὸν Carpenter μὲ τὴν κόσμηση τροπαίου στὴ βόρεια πλευρά: ἡ 996 καὶ ἡ 1014. Ἡ τοποθέτησή τους στήν πλάκα VI, στὰ ἀριστερά τῆς VII, εἶναι αἰσθητικὰ ἀπαράδεκτη. Διότι ἡ κίνηση στήν πλάκα V (972) εἶναι τόσο σφοδρὴ πὺν δὲν μπορεῖ νὰ ἀνακοπτόταν ἀπότομα στὴ συνεχόμενη πλάκα VI μὲ μορφὲς ἀπόλυτα στατικές, γιὰ νὰ ἐπαναληφθεῖ ὕστερα στήν πλάκα VII, στὴ σκηνὴ τῆς κόσμησης τοῦ τροπαίου, ἔστω καὶ ἡπιότερη. Κι ἀκόμα διότι ἡ 1014, πὺν κρατᾷ στὰ χέρια τῆς κνημίδα γιὰ νὰ τὴν παραδώσει σὲ κάποιαν ἄλλη Νίκη πὺν κοσμοῦσε τρόπαιο, στήν ἀναπαράσταση τοῦ Carpenter γυρίζει κυριολεκτικὰ τὴν πλάτη τῆς στήν 994 πὺν κοσμεῖ τὸ τρόπαιο στήν πλάκα VII. Καὶ στίς αἰσθητικὲς αὐτὲς ἀντιρρήσεις θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε καὶ τὶς στυλιστικὲς πὺν διετύπωσε κιόλας ὁ Dinsmoor, ὅτι οἱ Νίκες αὐτὲς εἶναι καλλιτεχνικὰ ἀταίριαστες μὲ τὶς ἐκατέρωθεν, τόσο μὲ τὴ δεξιὰ Νίκη τῆς πλάκας 972 ὅσο καὶ μὲ τὶς Νίκες τῆς πλάκας VII, πὺν κοσμοῦν τὸ τρόπαιο. Ὁ Dinsmoor ἀπέδιδε τὴν 996 καὶ τὴν 1014 στὸν καλλιτέχνη τοῦ «G», ὁ ὁποῖος κατ' αὐτὸν ἐργάστηκε στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς νότιας πλευρᾶς, ἂν καί, ὅπως σὲ ἄλλο κεφάλαιο ἀναπτύσσουμε, ἡ διαίρεση τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου σὲ «καλλιτεχνικοὺς τομεῖς» κατὰ τὸν τρόπο πὺν καθορίστηκε ἀπὸ τοὺς Carpenter καὶ Dinsmoor ἔχει πολλὰ τρωτά. Γι' αὐτὸ τὶς ἀντιρρήσεις μου γιὰ τὴν τοποθέτηση τῶν Νικῶν 996 καὶ 1014 στήν πλάκα VI στηρίζω ἀποκλειστικὰ σὲ αἰσθητικοὺς λόγους.

Σχετικὰ τώρα μὲ τὰ τρόπαια τῆς δυτικῆς πλευρᾶς ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor στὴ β' ἔκδοση τοποθετοῦσαν σὲ τούτῃ τὴν πλευρὰ τοῦ θωρακίου τέσσερα τρόπαια<sup>105</sup> (ὁ Dinsmoor στήν α' ἔκδοσή του τρία<sup>106</sup>). Μὲ τὴ νέα σύνθεση πὺν προτάθηκε παραπάνω γιὰ τὶς κύριες σκηνὲς τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, δηλαδὴ μὲ τὴν προσθήκη δύο σκηνῶν προσαγωγῆς ταύρου ἐκατέρωθεν τῆς βουθυσίας καὶ τῆς Ἀθηνᾶς 991, εἶναι ἀναγκαῖο νὰ ἐπανεξεταστοῦν ὁ ἀριθμὸς καὶ οἱ θέσεις τῶν τροπαίων πὺν βρίσκονταν στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου.

Κατ' ἀρχὴν βέβαιον εἶναι ὅτι σὲ κάποιο σημεῖο τοῦ βόρειου τμήματος τῆς δυτικῆς πλευρᾶς βρισκόταν ἓνα ὀπλιτικὸν τρόπαιο, ἀφοῦ σ' αὐτὸ τὸ τμήμα ἀνήκει λόγῳ ἐγκοπῶν στὸ πίσω μέρος ἡ Νίκη 1004 πὺν τρέχει πρὸς τὰ ἀριστερὰ κρατώντας ἀσπίδα. Οἱ Carpenter καὶ Dinsmoor τὴν τοποθέτησαν γιὰ κατασκευαστικοὺς λόγους στήν πλάκα X καὶ συγκεκριμένα στὴ θέση 21. Τὸ τρόπαιο ὅμως πὺν κοσμοῦσε ἡ Νίκη αὐτὴ ὁ Carpenter τὸ τοποθετοῦσε στὴ διπλανὴ πλάκα IX<sup>107</sup>, ἐνῶ ὁ Dinsmoor στήν ἴδια μὲ τὴ Νίκη πλάκα X<sup>108</sup>. Ἐπιχειρώντας νὰ λύσουμε τὸ δύσκολο ζήτημα τῆς θέσης τοῦ τροπαίου (ἡ Νίκη 982 δὲν

105. Carpenter, *Parapet*, πτυσ. σχ. I, Dinsmoor<sup>II</sup> 285.

106. Dinsmoor<sup>I</sup> 23.

107. Carpenter, *Parapet*, πτυσ. σχέδιο.

108. Dinsmoor<sup>I</sup> 23.



ἔχει ἐδῶ τὴ θέση τῆς ἀφοῦ ἡ κίνησή της εἶναι πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ ὁ Carpenter<sup>109</sup> εἶχε διατυπώσει καὶ τὴν ὑπόθεσιν ὅτι μποροῦσε νὰ συνδέεται μὲ τὴ σκηνὴ τῆς θυσίας), θὰ στηριχθοῦμε καὶ στὰ ἄλλα κομμάτια ποὺ λόγω ἐγκοπῶν στὸ πίσω μέρος πρέπει νὰ προέρχονται ἀπὸ αὐτὸν τὸν τομέα τοῦ δυτικοῦ θωρακίου. Πρόκειται γιὰ ὑπολείμματα δύο Νικῶν ποὺ ἔχουν κίνησιν πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὸ ἓνα εἶναι τὸ κομμάτι 7302 ποὺ ὁ Welter εἶχε ὑποθέσει ὅτι θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι κομμάτι ἀπὸ τὸ πρωτότυπο τῶν νεοαττικῶν πλακῶν, μὲ τὴν προσαγωγή ταύρου στὴ θυσία, ἀλλὰ ποὺ ὕστερα ἀπὸ προσεκτικὴ μελέτη τὸ διαχώρισα ἀπὸ τὸ πρωτότυπο αὐτό. Τὸ κομμάτι 7302 προέρχεται ἀπὸ μιὰ Νίκη πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένη, ποὺ ὅπως δείχνουν οἱ σωζόμενες πτυχές εἶχε ζωερὴ στάση καὶ φαίνεται ὅτι κοσμοῦσε κάποιο τρόπαιο, πιθανότατα λοιπὸν τὸ τρόπαιο ποὺ πλησίαζε ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἢ ὁρμητικὴ 1004. Ἡ σύνθεσις αὐτὴ μὲ τὶς δύο Νίκες δείχνει ὅτι ἡ ὑπόθεσις τοῦ Dinsmoor εἶναι ἡ σωστή: τὸ τρόπαιο ποὺ συζητοῦμε ἦταν στὴν πλάκα X καὶ ὄχι στὴν IX (ιδὲ παρ. πίν.). Ἡ γωνιακὴ IX εἶχε μικρότερο πλάτος κατὰ τὸν Dinsmoor, 1.099 μ. καὶ θὰ καταλαμβάνονταν ἀπὸ μιὰ Νίκη. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἄλλο ἓνα κομμάτι ποὺ λόγω ἐγκοπῆς πίσω προέρχεται ἀπὸ αὐτὸν τὸν τομέα, τὸ 9351. Πρόκειται γιὰ τὸ κάτω μέρος μιᾶς Νίκης ποὺ ἀνεβαίνει πρὸς τὰ δεξιὰ σὲ εὐρὺ δρασκελισμὸ σὲ ἓνα βραχάκι, ὅπως ἡ ἀντίστροφος κίνησις 1012 στὴ βόρεια πλευρὰ. Ἐτομαζόταν λοιπὸν καὶ αὐτὴ, ὅπως ἡ 1012, νὰ κοσμήσῃ ἓνα τρόπαιο. Ποιὸ ὅμως; Ὅχι βέβαια αὐτὸ ποὺ βρισκόταν στὴ γειτονικὴ πλάκα X ἀφοῦ τὸ κοσμοῦσαν ἀπὸ ἀριστερὰ ἡ 7302 καὶ ἀπὸ δεξιὰ ἡ 1004. Ἀναπόφευκτα λοιπὸν ὀδηγοῦμαστε στὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ ἄλλο ἓνα τρόπαιο βρισκόταν στὸ βόρειο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, καὶ ὅτι ἔτσι δύο τρόπαια ἦσαν κοντὰ κοντὰ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο, ἓνα στὴν πλάκα IX (ιδὲ παρ. πίν.), ὅπου ἔπαιζε τεκτονικὸ ρόλο, καὶ ἓνα στὴν X.

Ἄς δοκιμάσουμε ὅμως τὴν ἀξία αὐτοῦ τοῦ ἰσχυρισμοῦ περνώντας στὸ ἄλλο ἄκρο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, τὸ νότιο.

Κατ' ἀντιστοιχία τοῦ τροπαίου τῆς πλάκας X εἶναι ἀνάγκη νὰ φανταστοῦμε τρόπαιο στὴν πλάκα XVI (ιδὲ παρ. πίν.). Κάπου σ' αὐτὴ τὴν περιοχὴ πρέπει νὰ βρισκόταν τὸ ναυτικὸ τρόπαιο τοῦ ὁποῖου λείψανο ἦταν τὸ κομμάτι Z\*, ἀφοῦ αὐτὴ εἶναι ἡ περιοχὴ ποὺ ἔχει ἄμεση ὀπτικὴ σχέση μὲ τὴ θάλασσα τῆς Σαλαμίνας. Στὴν πρώτη του ἔκδοσις ὁ Dinsmoor τὸ εἶχε τοποθετήσει<sup>110</sup> στὴν τελευταία, δυτικὴ πλάκα τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου, στὴ β' ὅμως ἔκδοσις<sup>111</sup> τὸ ἀπέδωσε στὴν τελευταία νότια πλάκα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (XVII). Ἡ πλάκα αὐτὴ σώζει στὴ δεξιὰ τῆς ἄκρῃς τμήμα τῆς φτερούγας μιᾶς Νίκης πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένης. Καὶ ἐπειδὴ καὶ τούτῃ ἡ πλάκα εἶχε στὴ δυτικὴ τῆς πλευρᾶς πλάτος μικρότερο τοῦ κανονικοῦ, ἡ Νίκη θὰ ἦταν μόνη της καὶ ἀπασχολημένη μὲ κάποιο τρόπαιο. Καὶ ἐπειδὴ ἀκόμη στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ἄβακος τοῦ Z\* σώζεται ὑπόλειμμα συνδέσμου, τὸ ναυτικὸ δηλαδὴ τρόπαιο θὰ βρισκόταν κοντὰ στὸν ἀριστερὸ ἄρμὸ κάποιας πλάκας, γιὰ αὐτοὺς τοὺς λόγους θὰ πρέπει νὰ συνδέσουμε τὸ Z\* μὲ τὴ

109. Carpenter, *Parapet* 41. Dinsmoor<sup>II</sup> 295 (τὴν τοποθετοῦσε μὲ ἐπιφύλαξιν στὴ θέσιν 20 τῆς πλάκας X).

110. Dinsmoor<sup>I</sup> 23.

111. Dinsmoor<sup>II</sup> 285. Βλ. καὶ πίν. στὴ 295.

Νίκη της ΝΔ. πλάκας του θωρακίου, να θεωρήσουμε δηλαδή ότι το ναυτικό τρόπαιο ήταν πράγματι στην άκρεια ΝΔ. πλάκα (XVII, ιδέ παρ. πίν.). Έτσι ήταν πολύ κοντά στο τρόπαιο που υποθέσαμε για λόγους αντιστοιχίας με το άλλο σκέλος της δυτικής πλευράς ότι ήταν στην πλάκα XVI.

Από τα παραπάνω συμπεραίνω ότι τέσσερα ήταν πράγματι τα τρόπαια της δυτικής πλευράς, όμως ανά δύο στις άκρες της, το ένα κοντά στο άλλο. Όσο για τις Νίκες 995 και 1003<sup>112</sup>, που επίσης συνδέθηκαν με τρόπαια και αποδόθηκαν σε συγκεκριμένες θέσεις του δυτικού θωρακίου, τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας είναι έντελώς ανεπαρκή για την ένταξή τους, ή 1003 μάλιστα τοποθετήθηκε από τον Dinsmoor στο νότιο θωράκιο<sup>113</sup>.

Εξ ίσου δύσκολη είναι και η τοποθέτηση τροπαίων στο νότιο θωράκιο. Το σύστημα των Carpenter και Dinsmoor τοποθετεί εδώ δύο από τα τρόπαια που έχουν σωθεί, αυτό της Νίκης 987 και το 981 (όπου διατηρείται και τμήμα του φτερού της Νίκης που είχε σχέση με αυτό), και ένα ακόμη τρόπαιο εμπρός από την Αθηνά 989 της ΝΔ. γωνίας. Οί δύο όμως έρευνήτες διαφωνούσαν ως προς τη Νίκη που κοσμούσε τό «τρόπαιο» αυτό. Ο Carpenter<sup>114</sup> δίνοντας μεγάλο πλάτος στη νότια όψη της πλάκας αυτής (1.209 μ.) τοποθετούσε τη Νίκη 974 με τα προτεταμένα χέρια στην ίδια πλάκα δεξιά του «τροπαίου» που κατά την άποψή του κοσμούσε. Ο Dinsmoor<sup>115</sup> δίνοντας στη νότια όψη της γωνιαίας αυτής πλάκας πολύ μικρότερο πλάτος, μόλις 0.902 μ., απέμακρυνε την 974 ανατολικότερα, σε άλλη πλάκα του νότιου θωρακίου. Ανάγκη όμως είναι να τεθεί το ερώτημα αν πράγματι υπήρχε τρόπαιο στην πλάκα της ΝΔ. γωνίας. Είναι δυνατόν αυτό που υπάρχει στα πόδια της Αθηνάς να είναι το κάτω μέρος τροπαίου; Ο Mark είχε αμφιβολίες. Ξεχώριζε εκεί δύο όγκους, εκ των οποίων ο ένας, λοξός, θα μπορούσε να είναι, κατ' αυτόν, μέρος ενός δέντρου, εικονογραφικού συμβόλου της θεάς και όχι τροπαίου, και ο άλλος να είναι τμήμα βράχου<sup>116</sup>. Υστερα από αυτοψία του λεγομένου υπολείμματος τροπαίου κατέληξα σε παρόμοιες σκέψεις με τον Mark. Άλλωστε και από αισθητική άποψη δεν νομίζω ότι μπορεί να εικονιζόταν ένα τρόπαιο τόσο κολλητά στην Αθηνά (βλ. και στη σ. 97 όσα ελέχθησαν για τό «τρόπαιο» της πλάκας με την Αθηνά 986). Αν υπήρχε εδώ τρόπαιο, θα έπρεπε να βρίσκεται λίγο δεξιότερα, στην άκρη της πλάκας, αυτό όμως εξαρτάται και από το πλάτος που είχε ή νότια πλευρά της γωνιαίας αυτής πλάκας, θέμα για το οποίο υπάρχει, όπως είδαμε, ασυμφωνία μεταξύ Carpenter και Dinsmoor. Κατά τη γνώμη μου η άποψη του Dinsmoor για το πλάτος είναι πιθανότερη, διότι ο χώρος, ακόμη και με το πλάτος που δίνει στην πλάκα ο Carpenter, δεν επαρκεί και για την Αθηνά και για το τρόπαιο, όταν μάλιστα λάβουμε υπ' όψη μας ότι και οι άλλες γωνιαίες πλάκες του θωρακίου έχουν πλάτος μικρότερο από τις κανονικές. Επομένως θεωρώ άπιθανη την απεικόνιση τροπαίου στην ίδια πλάκα με την Αθηνά, κι ακόμα λιγότερο και με τη Νίκη 974, όπως νόμιζε ο Carpenter.

112. Carpenter, *Parapet* 39 και 41, βλ. και πτωσ. σχ. I, Dinsmoor<sup>I</sup> 29.

113. Dinsmoor<sup>II</sup> 294 και 295.

114. Carpenter<sup>I</sup> 479 και εικ.11.

115. Dinsmoor<sup>II</sup> 286 κέ. και ιδίως 289. Βλ. όμως και 291.

116. Mark, *Cult* 170, σημ. 179.

Βέβαιο πάντως εἶναι ὅτι ἡ 974 εἶχε σχέση με ἓνα τρόπαιο (ἄγνωστου εἴδους) πού βρισκόταν στὰ ἀριστερά της, ἀφοῦ με τὴν κόσμησή του ἦσαν προφανῶς ἀπασχολημένα τὰ προτεταμένα στὸ ὕψος τῶν ὤμων χέρια της. Τὴ θέση τῆς 974 καθόρισε με ἀκρίβεια ὁ Dinsmoor<sup>II117</sup> βάσει τῆς σχέσης τῆς σωζόμενης τελευταίας ὀπῆς τοῦ κιγκλιδώματος τῆς πλάκας της με τὸ ἐπίσης σωζόμενο δεξιὸ πέρας της καὶ ἄλλων τεχνικῶν κλπ. συλλογισμῶν: ἦταν στὴν πλάκα XX. Νὰ ἦταν ἄραγε αὐτὴ ἡ πρώτη πλάκα τοῦ νοτίου θωρακίου ὅπου εἰκονίζοταν τρόπαιο; Πὰ τοὺς ἀκόλουθους λόγους θεωρῶ ὅτι ὑπῆρχε καὶ ἄλλο ἓνα τρόπαιο πιὸ πρὶν, στὴν πρώτη μετὰ τὴ γωνιαία, πλάκα, τὴν XVIII. Ἐδῶ θὰ μπορούσε νὰ ἀνήκει τὸ κάτω δεξιὸ μέρος μιᾶς πλάκας με τὸ ἀριστερὸ σκέλος μιᾶς Νίκης (1008), τῆς ὁποίας ἡ γενικὴ στάση εἶναι μετωπικὴ, φανερώνει ὅμως καὶ μιὰ ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ της (ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ) στροφὴ, ἡ ὁποία ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴν παρόμοια Νίκη 975 μπορεῖ νὰ σημαίνει ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ Νίκη κοσμοῦσε ἀρχικὰ ἓνα τρόπαιο με τὸ δεξιὸ της χέρι. Ἡ θέση τῆς πλάκας αὐτῆς (1008) στὸ νότιο θωράκιο<sup>118</sup> ἐξασφαλίζεται ἀπὸ τοὺς ἐξῆς λόγους: 1) Ἔχει τοποθετηθεῖ ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά (ὀπὴ γομφώσεως κάτω δεξιὰ). 2) Κάτω κάτω κοντὰ στὸ δεξιὸ της ἄκρο σώζεται ὀπὴ ἀπορροῆς ὀμβρίων ὑδάτων (ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι στίς πλάκες τοῦ βορείου θωρακίου ὅπου οἱ ὀπὲς βρίσκονται ἀντίστοιχα στὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος τῆς πλάκας, ἂν καὶ τέτοια ὀπὴ φαίνεται πὼς εἶχαν καὶ κάποιες πλάκες στὸ νότιο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, ἰδὲ σ. 92). 3) Ἡ ἰσχυρὴ στυλιστικὴ συγγένειά της με τὴν 989 ἔχει ἤδη σημειωθεῖ ἀπὸ ἄλλους καὶ καθιστᾷ πιθανὸ (ἂν καὶ ὄχι ἀναγκαῖο) ὅτι βρισκόταν στὴν ἴδια περιοχὴ. Ἄν ἡ ὑπόθεση εἶναι σωστή, θὰ εἴχαμε στὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ νοτίου θωρακίου δύο τρόπαια, ἓνα στὴ δευτέρη καὶ ἓνα στὴν τέταρτη πλάκα (XVIII καὶ XX). Ἄς ἐπιμεινουμε λίγο στὴ Νίκη 1008. Ἡ ἥρεμη στάση της καὶ οἱ κάθετες πτυχές της με παρακινοῦν στὴν ἐξῆς ὑπόθεση. Ὅτι ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴν ἀριστερὴ μεριὰ τοῦ τροπαίου της βρισκόταν τὸ πρότυπο τῆς κοριτσίστικης μορφῆς πού εἶναι γνωστὴ ἀπὸ δύο νεοαττικὰ ἀντίγραφα, ἓνα στὸ Μόναχο (σὲ μία πλάκα μαζί με τὸ ἀντίγραφο τῆς σανδαλιζομένης) καὶ ἓνα στὸ Μουσεῖο Barracco<sup>119</sup>. Ἡ κοπέλα τῶν ἀντιγράφων αὐτῶν ἀπεικονίζεται σὲ δεξιὰ κατατομή, φορᾷ ἓνα ἀνοικτὸ στὸ πλάι πέπλο (με ὅμοιες στυλιστικὰ κάθετες πτυχές ὅπως στὴν 1008), πού ἀφήνει νὰ φαίνεται τὸ γυμνὸ σῶμα της, καὶ ἀπλώνει τὰ δύο της χέρια στὸ ὕψος τῶν ὤμων της (γιὰ νὰ στεφανώσῃ μιὰ ἐρμαϊκὴ στήλη στὸ ἀντίγραφο τοῦ Μονάχου). Στὸ πρωτότυπο, ὅπου ἀσφαλῶς ἀπεικονίζοταν Νίκη με φτερὰ πού ἀφαιρέθηκαν στὰ ἀντίγραφα, ἡ κίνησις τῶν χειρῶν της δὲν μπορεῖ νὰ ἀναφερόταν παρὰ μόνο σὲ κόσμησις τροπαίου. Ἄλλωστε μίμησις τῆς Νίκης αὐτῆς σώζεται, σὲ ἐρυθρόμορφη κύλικα τοῦ ζωγράφου τῆς Ἰένας, βλ. σ. 228.

Στὸ νότιο θωράκιο ἔχουν ἀποδοθεῖ, ὅπως παραπάνω λέχθηκε, καὶ ἄλλα δύο τρόπαια συνδεδεμένα με Νίκες, τὸ 987, καὶ τό, σίγουρα περσικὸ, 981. Στὴν ἴδια πλάκα με τὸ 987,

117. Dinsmoor<sup>II</sup> 291-2. Παλιότερα ὁ ἴδιος<sup>I</sup> 25 καὶ 27 τὴν τοποθετοῦσε εἴτε στὴν πλάκα XXVI εἴτε στὴν πλάκα XXIX, δηλαδὴ πολὺ ἀνατολικότερα.

118. Τοποθετήθηκε ἀπὸ τὸν Dinsmoor<sup>I</sup> 27-28 στὸ

νότιο θωράκιο, θέση 61. Dinsmoor<sup>II</sup> 295.

119. Fuchs, *Vorbilder* πίν. 1a καὶ b. Βλ. αὐτόθι 11-12. Βλ. καὶ στὸ κεφάλαιο ἀντιγράφων χαμένων μορφῶν.

πού ἐντάχθηκε ἀπὸ τὸν Carpenter<sup>120</sup> γιὰ λόγους στυλιστικούς στὸν τομέα τοῦ «F», ἀποδόθηκε καὶ ἡ Νίκη 998 πού ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερά, κρατώντας ἀσπίδα, γιὰ νὰ κοσμήσει μ' αὐτὴν κάποιο τρόπαιο. Ἡ στυλιστικὴ ὁμοιότης εἶναι πραγματικὰ στενὴ, ἡ φθορὰ τους παρόμοια, ἀλλὰ ἡ σύνδεσή τους σὲ μία σύνθεση μόνο ἐὰν τὸ τρόπαιο στὴν πλάκα 987 δὲν εἶναι περσικὸ ἀλλὰ ὀπλιτικὸ, εἶναι δυνατὴ.

Ὅσο γιὰ τὸ περσικὸ τρόπαιο 981, παρουσιάζει τὴν ἀξιοσημείωτη ἰδιορρυθμία ὅτι προέρχεται ἀπὸ μιὰ πλάκα μικρότερου πάχους ἀπὸ τὶς ἄλλες.

Πόσα ἦσαν λοιπὸν τὰ τρόπαια στὸ νότιο θωράκιο; Τέσσερα ἢ μήπως περισσότερα; Τὸ μεγάλο μῆκος τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου δὲν θὰ ἀπέκλειε τὴ δεύτερη περίπτωση, ἀλλὰ καὶ ἐδῶ – περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι στὶς ἄλλες πλευρὲς – οἱ ἐνδείξεις δὲν εἶναι ἀρκετές.

### ε. Ἄλλες παραστάσεις Νικῶν

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς δύο μεγάλες κατηγορίες Νικῶν, αὐτῶν πού ἦσαν ἀπασχολημένες μὲ τὴν προσαγωγή ἢ τὴ θυσία τοῦ ταύρου καὶ τῶν Νικῶν πού ἦσαν ἄμεσα ἢ ἔμμεσα ἀπασχολημένες μὲ τὴν κόσμηση τροπαίων, ὑπάρχουν καὶ Νίκες οἱ ὁποῖες δὲν ἔχουν σχέση μὲ κανένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ θέματα. Μιὰ τέτοια περίπτωση εἶναι ἡ Νίκη 977, μὲ τὴν ὁποία τελείωνε ἡ μακρὰ σειρὰ τῶν Νικῶν πρὸς τὴ μεριὰ τῆς εἰσόδου τοῦ τέμενους, στὴν πλάκα I. Τυλιγμένη στὰ φαρδιὰ καὶ πολύπτυχα ροῦχα τῆς ἡ Νίκη αὐτὴ ἀνεβαίνει ζωηρὰ τὰ σκαλοπάτια μιᾶς ἀνάγλυφα δοσμένης σκαλίτσας, ἡ ὁποία ὑπαινισσόταν τὴν πραγματικὴ σκαλίτσα πού δίπλα τῆς συνέδεε τὴν πρόσβαση τῆς Ἀκροπόλεως μὲ τὸ τέμενος τῆς Νίκης.

Ἀλλὰ καὶ ἡ Νίκη τῆς βόρειας πλευρᾶς τῆς γωνιαίας ΒΑ. πλάκας (ἀρ. 975), πού ἔχει ἐπίσης γοργὴ πρὸς τὰ ἀριστερὰ κίνηση, δὲν φαίνεται νὰ σχετίζεται μὲ τὴν κόσμηση τροπαίου, καὶ ἂν κρατοῦσε κάτι, αὐτὸ δὲν ἦταν πάντως τμῆμα ὀπλισμοῦ.

Στὸ κενὸ τῶν δύο αὐτῶν Νικῶν, τῆς 977 καὶ τῆς 975, ὑπῆρχαν ἀκόμη δύο Νίκες πού ἔχουν χαθεῖ. Οὔτε ἐδῶ ὅμως δικαιολογεῖται νὰ ὑπῆρχε τρόπαιο. Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι καὶ ἐδῶ ἦσαν ζωηρὰ κινημένες Νίκες, πού μαζὶ μὲ τὶς δύο σωζόμενες συνόδευσαν, προέτρεπαν, θὰ ἔλεγε κανεῖς, τὸν ἐπισκέπτη νὰ ἀνέβει τὰ σκαλιὰ καὶ νὰ εἰσέλθει στὸ τέμενος. Καὶ εἶναι ἐπομένως λογικὸ νὰ ὑποθέσει κανεῖς ὅτι οἱ μορφὲς πού χάθηκαν δὲν ἦσαν πολὺ διαφορετικὲς ἀπὸ αὐτὲς πού σώθηκαν.

Μιὰ ἄλλη Νίκη, ἀπ' αὐτὲς πού δὲν ἀνήκουν σὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς δύο μεγάλες κατηγορίες, εἶναι ἡ πιὸ διάσημη ἀπὸ τὶς μορφὲς τοῦ θωρακίου, ἡ «σανδαλιζομένη» (973). Στὴ χαρακτηριστικὴ κίνηση τοῦ χεριοῦ τῆς πού κατεβαίνει χαμηλὰ γιὰ νὰ ἀγγίξει τὸ σανδάλι τῆς ἔχουν δοθεῖ διάφορες ἐρμηνεῖς: Ὅτι λύνει τὸ σανδάλι ἢ ὅτι ἀντίθετα το δένει, ἢ ὅτι ἀπλῶς διευθετεῖ τοὺς ἱμάντες του. Ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἐρμηνεῖς πιθανότερη εἶναι ἡ πρώτη. Μὲ τὸ ἓνα χέρι μόνο τὸ λύσιμο τοῦ σανδαλιοῦ εἶναι ἐφικτὸ καὶ ἐξ ἄλλου ἡ ἀφαίρεση τῶν

120. Carpenter, *Parapet* 69.



σανδάλων δηλώνει, ὅπως ἔχει ἐπανειλημμένως ὑποστηριχθεῖ, μὴ εὐρέως ἐπικρατοῦσα συνήθεια εἰσόδου σὲ ὀρισμένους ἱεροὺς τόπους μὲ γυμνὰ τὰ πόδια. Εἶναι ἄλλωστε χαρκτηριστικὸ ὅτι κάποιες ἀπὸ τὶς Νίκες (π.χ. ἡ 1012) ποὺ ἔχουν σωθεῖ καὶ πατοῦν σὲ βραχάκι (νοεῖται τὸ ἱερὸ τοῦ βραχῶδους προβόλου) δὲν φοροῦν σανδάλια, ἐνῶ ἄλλες ποὺ δὲν ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὸ ἴδιο τὸ ἱερὸ, ὅπως ἡ 972 (δεξιὰ), φοροῦν σανδάλια. Πιστεύω ὅμως ὅτι ἡ πράξη τῆς σανδαλιζομένης ἔχει πέρα ἀπὸ αὐτὸ τὸ σαφὲς νόημα καὶ μιὰ βαθύτερη ἔννοια ποὺ δὲν στερεῖται σημασίας. Ὁ Mark<sup>121</sup> παρατήρησε τὴν εἰκονογραφικὴ συγγένεια τῆς «σανδαλιζομένης» μὲ δυὸ βασικοὺς τύπους Ἀφροδίτης τῆς ἑλληνιστικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης ποὺ παριστάνουν τὴ θεὰ τοῦ ἔρωτα νὰ σκύβει γιὰ νὰ ἀγγίξει πότε τὸ δεξιὸ καὶ πότε τὸ ἀριστερὸ τοῦ σανδάλι, καὶ συμπεραίνει ὅτι καὶ ἡ «σανδαλιζομένη», ποὺ εἶναι ἄλλωστε ἔντονα αἰσθησιακὴ, προφανῶς συνδέεται μὲ τὸν ἀφροδισιακὸ χῶρο. Ἄν καὶ ὁ Mark δὲν ἦταν βέβαιος γιὰ τὴν ἀκριβῆ ἔννοια τοῦ ὑπαινιγμοῦ στὴν κίνηση τῆς «σανδαλιζομένης», νομίζουμε ὅτι τὴν ἀπάντηση μπορεῖ νὰ δώσει – ὅπως στὴν περίπτωση τῆς Ἀθηνᾶς 989, γιὰ τὴν ὁποία κάναμε λόγο παραπάνω – ἡ ἄμεση γειτνίαση τῆς «σανδαλιζομένης» μὲ τὸ ἱερὸ τῆς Πανδήμου Ἀφροδίτης ἢ Ἀφροδίτης ἐπὶ Βλαύτη, ποὺ βρισκόταν ἀμέσως ἀπὸ κάτω ἀπὸ τὸ νότιο θωράκιο<sup>122</sup>. Ἡ λέξη βλαύτη (ἐλληνικὴ παραφθορὰ τοῦ ὀνόματος τῆς συριακῆς θεᾶς Βααλὰτ) σήμαινε στὰ ἑλληνικὰ καὶ τὸ σανδάλι, ἓνα ἀντικείμενο ποὺ φέρει ἄμεσα στὸ νοῦ τὸ γυναικεῖο θάλαμο καὶ τὴν ἐρωτικὴν πράξη<sup>123</sup>. Ἄν ὁ συσχετισμὸς εἶναι σωστός, δικαιολογεῖται καὶ ἡ θέση τῆς «σανδαλιζομένης» στὸ νότιο θωράκιο, ποὺ ἔχει γιὰ ἄλλους λόγους προταθεῖ καὶ γίνεῖ ὁμόφωνα ἀποδεκτὴ. Γιὰ τὴν ἀκριβέστερη θέση τῆς ὁ Dinsmoor εἶχε γιὰ μιὰ στιγμὴ σκεφθεῖ στὴν πρώτη του ἔκδοση, μεταξὺ ἄλλων πιθανοτήτων, καὶ τὴν ἀκραία πρὸς τὰ ἀνατολικά πλάκα, τὴν ὁποία ὅμως εὐθὺς ἀπέρριψε, ἐπειδὴ ἀπὸ τὴν πλάκα τῆς «σανδαλιζομένης» λείπει τὸ “technical frame”<sup>124</sup>, καὶ ἀντ’ αὐτῆς προτίμησε μιὰ ἄλλη θέση δυτικότερα, στὴ μέση περιπὺ τῆς νότιας πλευρᾶς, τὴν 49<sup>125</sup>. Στὴ δεύτερη ὅμως ἔκδοση μετέφερε τὴ «σανδαλιζομένη» ἀκόμη δυτικότερα, στὴ θέση 45 τῆς πλάκας XXII<sup>126</sup>, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὴν ἐντάξει στὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «Ε», ποὺ κατ’ αὐτόν (καὶ κατὰ τὸν Carpenter) κατελάμβανε τὸ δυτικὸ 1/3 τοῦ νοτίου θωρακίου, ἀναγκασζόμενος ὅμως ἔτσι νὰ παραδεχθεῖ ὅτι ὁ ἀριθμὸς τῶν μορφῶν ποὺ εἶχε δουλέψει ὁ «Ε» ἦταν μεγαλύτερος ἀπὸ αὐτὸν τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν (11 μορφὲς ἀντὶ τῶν 10)<sup>127</sup>. Ἡ παρατήρηση τοῦ Dinsmoor, ἡ ὁποία δείχνει πόσο εὐθραυστο εἶναι τὸ σύστημα κατανομῆς τοῦ ὅλου ἔργου στὸ θωράκιο, ἔτσι ὅπως τὸ συνέλαβαν ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor, μᾶς ἀφαιρεῖ καὶ τὴ μόνη δυνατότητα γιὰ μιὰ σίγουρη τοποθέτηση τῆς «σανδαλιζομένης», τῆς ὁποίας μένει ἀβέβαιη ἡ ἀκριβὴς θέση στὸ νότιο θωράκιο.

Καὶ μιὰ ἄλλη Νίκη, ποὺ ἀποδίδεται στὸ δυτικὸ θωράκιο, φαίνεται νὰ μὴν ἔχει σχέση

121. Mark, *Cult* 181 κέ.

122. Βλ. Δοντά, *ΠΑΕ* 1960, 4 κέ. καὶ Beschi, *ASAtene* 1967-68, 517-528, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

123. Ἰδὲ λ.χ. *Παλατ. Ἀνθ.* VI 206, 207, 208, 210.

124. Dinsmoor<sup>I</sup> 27, σημ. 1.

125. Αὐτόθι 27.

126. Dinsmoor<sup>II</sup> 291 καὶ 295.

127. Αὐτόθι 292.

μέ κόσμηση τροπαίου, ή 1013 (ιδε παρ. πίν.). Καί αὐτῆς ὁ χαρακτήρας εἶναι, ὅπως σωστά παρατηρήθηκε ἀπὸ τὴν Harrison<sup>128</sup> καὶ τὸν Mark<sup>129</sup> ἔντονα ἀφροδισιακός, καὶ ἡ μορφή της ἔχει ἰσχυρὴ τυπολογικὴ ὁμοιότητα μετὰ τὴν «ἐν Κήποις» Ἀφροδίτῃ τοῦ Ἀλκαμένη. Ἡ 1013 στηρίζεται μετὰ ἀνεση σὲ ἓνα δυσερμήνευτο στήριγμα, γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχουν προταθεῖ διάφορες ἐρμηνεῖες, κυρίως πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνεύρεση τοῦ κάτω τμήματός της στὴν ἀρχαία Ἀγορὰ τὸ 1953. Ἡ Harrison δημοσιεύοντας τὸ σύνολο καὶ νομίζοντας ὅτι τὸ ἀντικείμενο ὅπου στηρίζεται ἡ Νίκη ἔχει σχῆμα κωνικό, διετύπωσε – μετὰ κάποιον δισταγμὸ εἶναι ἀλήθεια – τὴν ὑπόθεσιν ὅτι τὸ ἀντικείμενο εἶναι λίθος τοῦ Ἀπόλλωνος Ἀγυιέως<sup>130</sup>. Μήπως ὅμως αὐτὸ πὺν παριστάνεται δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ μιὰ σχηματοποιημένη παράσταση τοῦ ἴδιου τοῦ βράχου τῆς Ἀκροπόλεως; Καὶ μήπως ἡ «ἀφροδισιακὴ» μορφή τῆς Νίκης 1013 δὲν εἶναι παρὰ ἄλλος ἓνας ὑπαινιγμὸς στὴν Ἀφροδίτη; Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ Ἀφροδίτη εἶχε ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολιν δύο στενὰ μετὰξὺ τους συνδεδεμένα ἱερά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἓνα στὴ βόρεια πλαγίᾳ τῆς Ἀκροπόλεως καὶ ἓνα ἄλλο στὸν Ἰλισό, τὸ λατρευτικὸ ἄγαλμα τοῦ ὁποίου, τὸ ἔργον τοῦ Ἀλκαμένη, σαφῶς μιμεῖται ἡ 1013.

Ἐνα ἄλλο ἐρώτημα πὺν θέτει ἡ 1013 εἶναι τί ἔκανε μετὰ τὸ δεξιὸ της χέρι πὺν δὲν ἔχει σωθεῖ ἀπὸ τὸν πῆχυν καὶ κάτω. Διότι δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ κρατοῦσε τὸ κράνος 1001, ὅπως εἶχε ἀποκατασταθεῖ στὴν ἔκθεσιν τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως, ἢ ἓνα ἄλλο τμήμα ὀπλισμοῦ γιὰ νὰ τὸ ἀναρτήσῃ σὲ κάποιον τρόποιον ἢ γιὰ νὰ τὸ παραδώσῃ ἔστω σὲ μιὰ ἄλλην Νίκη, ἢ ὁποῖα θὰ ἦταν ἡ κυρίως ἀπασχολημένη μετὰ τὴν κόσμησίν της. Ὁ βραχίονάς της εἶναι χαλαρὰ κατεβασμένος σὲ μιὰ κίνηση ἀσυμβίβαστη μετὰ μιὰ τέτοια ὑπόθεσιν, πάλιν ὅμως ὅχι τόσο χαλαρὰ ὅσο τὸ ἄπρακτον χέρι τῆς Νίκης πὺν στεκόταν ἔμπρὸς ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀθηνᾶ στὸ ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως ἀρ. 2664+2460<sup>131</sup>. Ἡ στάσις τοῦ βραχίονος θυμίζει μορφὲς πὺν πρόκειται νὰ κάνουν σπονδὴ. Πολὺ παρόμοια εἶναι γιὰ παράδειγμα ἡ Νίκη τοῦ ἀμφορέως στὸ Μουσεῖον τῆς Φερράρας ἀπὸ τὸν ζωγράφον τοῦ Πηλέως<sup>132</sup>: κρατᾷ οἰνοχόην μετὰ τὴν ὁποῖαν θὰ γεμίσει μετὰ κρασὶ τὴ φιάλην πὺν φέρει ὁ πολεμιστὴς πὺν στέκει ἔμπρὸς της. Μιὰ τέτοια ὅμως περίπτωσις ἀποκλείεται ἐδῶ διότι ἡ Νίκη εἶναι αὐτάρκης, δὲν φαίνεται νὰ συνδέεται μετὰ ἄλλην μορφήν, ὅπως τὸ δείχνει καὶ ἡ στήριξίς της στὸν βράχον. Μιὰ ἄλλη πιθανότης θὰ ἦταν νὰ κρατοῦσε φιάλην σπονδῆς, ὅπως ἡ Νίκη τῆς γνωστῆς βάσις τρίποδος τοῦ 4ου αἰ. τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴν ὁδὸ Τριπόδων<sup>133</sup>. Παρ' ὅλον ὅτι τὸ χέρι τῆς Νίκης αὐτῆς εἶναι ἐντελῶς κατεβασμένο, θὰ μποροῦσε νὰ δώσῃ μιὰ ἰδέαν τοῦ πῶς νὰ ἀποκατασταθεῖ καὶ ἡ δική μας Νίκη. Πάντως ἡ μορφή της πρέπει νὰ βρισκόταν στὴν περιοχὴ τῆς θυσίας τοῦ ταύρου, μετὰ τὴν ὁποῖαν ἔχει ἐννοιολογικὴ σχέση.

Ἀκόμη στενότερη σχέση μετὰ τὴν θυσίαν εἶχε μιὰ ἄλλη Νίκη, πὺν σώζεται σὲ τρεῖς νεο-αττικὲς ἀντιγραφές, καὶ κατὰ τὸν Fuchs ὅπως καὶ κατὰ τὴν δική μας γνώμην, κρατοῦσε πρόχουν (βλ. τὸ κεφάλαιον γιὰ τὶς χαμένες μορφές τοῦ θωρακίου, σ. 226 κέ.). Διότι ἡ

128. Harrison, *Hesperia* 1960, 377-8.129. Mark, *Cult* 185-6.

130. Harrison ὁ.π. 376-7 καὶ σημ. 35.

131. Walter ἀρ. 75. Beschi ὁ.π. 532 εἰκ. 15.

132. Βλ. Alfieri-Arias-Hirmer 95.

133. Βλ. Charbonneaux κ.ἄ. εἰκ. 240.

μορφή αὐτὴ πράγματι τελοῦσε σπονδή. Αὐτὸ μὲ τὴ σειρά του σημαίνει ὅτι κάπου κοντὰ τῆς πρέπει ἐπίσης νὰ βρισκόταν βωμός, προφανῶς πολὺ κοντὰ στὴ θυσία τοῦ ταύρου (ἰδὲ παρ. πίν.).

#### στ. Γενικά συμπεράσματα

Οἱ καλλιτέχνες τοῦ θωρακίου, ἂν καὶ ὁργανωμένοι, ὅπως φαίνεται, σὲ ἐργαστήρια πού εἶχαν κοινούς τοὺς βασικούς καλλιτεχνικούς χαρακτήρες, ἦσαν, ὅπως ἔδειξε ἡ στυλιστική ἀνάλυση, πολὺ περισσότεροι ἀπὸ αὐτοὺς πού καθορίστηκαν ἀπὸ τοὺς Carpenter καὶ Dinsmoor.

Στὸ θωράκιο δὲν ὑπῆρχε αὐστηρὴ παρατακτικὴ διάταξη τομέων μὲ ὅμοια στυλιστικὰ χαρακτηριστικὰ κατὰ τὸ σύστημα τῶν Carpenter καὶ Dinsmoor. Ἀπὸ τὰ παραδείγματα πού ἀναφέραμε, προέκυψε ὅτι στὴ σύνθεση ἀκολουθήθηκε μιὰ διάταξη πού θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε «διαπλεκόμενη». Σὲ ποιὸ τώρα βαθμὸ τὸ σύστημα αὐτὸ πλησίαζε τὸν τρόπο τῆς ἐργασίας στὸ Ἐρέχθειο δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ποῦμε, διότι ἐδῶ ἀπουσιάζουν ἐντελῶς οἱ πολύτιμες ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες, οὔτε εἶναι τόσο τὸ ἀποδεικτικὸ ὑλικὸ ὥστε νὰ βοηθεῖ στὴν ἐπανασυγκρότηση τῆς ἀρχικῆς σύνθεσης. Ἔτσι ἢ μὲ βάση τὸ στῦλ καὶ μόνον ἀπόδοση αὐτῆς ἢ ἐκείνης τῆς μορφῆς σὲ τούτη ἢ ἐκείνη τὴν περιοχὴ τοῦ θωρακίου – καὶ δὲν εἶναι λίγες οἱ ἀποδόσεις αὐτὲς – εἶναι ὅχι μόνον ἐπιχείρηση ριψοκίνδυνη ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὲς περιπτώσεις σφαλερὴ.

Ἡ προσθήκη μιᾶς ἀκόμη πλάκας μὲ θέμα τὴν προσαγωγὴ ταυρίσκου στὴ θυσία (σωζόμενης μόνον σὲ νεοαττικὲς ἀντιγραφές) εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα πολλὲς μεταβολὲς στὴ διάταξη τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς μεταφορᾶς στὴ δυτικὴ πλευρὰ μιᾶς πλάκας πού ἀποδιδόταν στὴ νότια πλευρά.

Ἡ ἀναπαράσταση κυρίως τοῦ Carpenter στερεῖται σὲ ὅχι λίγα σημεῖα τῆς καλλιτεχνικῆς ροῆς, ἢ ὅποια ὅμως εἶναι συνθετικὴ ἀρετὴ κάθε γνήσιας κλασσικῆς ἐλληνικῆς δημιουργίας. Τοῦτο τὸ μειονέκτημα δείχνει ὅτι στὰ σημεῖα αὐτὰ οἱ ἀποδόσεις πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ἐσφαλμένες.

Οἱ Carpenter καὶ Dinsmoor πάσχισαν νὰ ἐντάξουν κάπου τὸ σύνολο σχεδὸν τοῦ ὑλικοῦ (πλὴν ἐλαχίστων καὶ ἀσήμαντων ἐξαιρέσεων). Τὰ στοιχεῖα πού θὰ ἐπέτρεπαν τὴν ἀπόδοση πολλῶν ἀπὸ τὶς μορφές σὲ κάποια θέση δὲν εἶναι ἐπαρκή, ἢ ἐπιχειρηματολογία τῶν Carpenter καὶ Dinsmoor δὲν κρίνεται πειστικὴ. Ἐξ ἄλλου καὶ οἱ διαφωνίες πού ἔχουν μεταξύ τους σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις οἱ Carpenter καὶ Dinsmoor, κάπου κάπου μάλιστα οἱ ἀλλαγές τοῦ Dinsmoor ἐπὶ τοῦ ἴδιου θέματος στὶς δύο ἐκδόσεις του, δείχνουν πόσο ὑποκειμενικὲς εἶναι πολλὲς ἀπὸ τὶς ἀποδόσεις τους (σχ. 18).

Στὴ δική μας διαπραγμάτευση τῶν θεμάτων τοῦ θωρακίου καὶ τῆς σύνθεσης τοῦ διακόσμου ἀποφύγαμε νὰ καθορίσουμε τὶς θέσεις πολλῶν μορφῶν. Ἔτσι ἐνῶ σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀνατρέψαμε τὴν εἰκόνα τοῦ θωρακίου πού εἶχαμε συνηθίσει, δὲν τὴν ἀντικαταστήσαμε μὲ ἄλλη ὁλοκληρωμένη. Τὸ προτεινόμενο σύστημα μὲ τὸ ὁποῖο, ὅπως πιστεύουμε, εἶχαν δουλέψει στὸ θωράκιο, ἀφήνει πολὺ λιγότερα περιθώρια γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀρχικῆς σύνθεσης ἀπὸ ὅ,τι τὸ παρατακτικὸ σύστημα πού ἴσχυε ὡς τώρα.

Πιστεύω πάντως ότι η αδυναμία μας αυτή να δώσουμε μια νέα πλήρη εικόνα μπορεί να αντισταθμιστεί από το ανακουφιστικό συναίσθημα ότι αυτό που παρέχουμε είναι τουλάχιστον – έτσι φιλοδοξούμε – πιο πιθανό. Διατηρούμε πάντως, όπως επανειλημμένως είπαμε, την άποψη που διατυπώθηκε από τους περισσότερους επιστήμονες, ότι μια γενική – με εξαιρέσεις που συνδέονται με την κόσμηση τροπαίων – κίνηση παρατηρείται στις σκηνές της βόρειας και της νότιας πλευράς προς την κατεύθυνση της δυτικής πλευράς, στην οποία επίσης η γενική κίνηση συγκλίνει από τα δύο άκρα της προς το κέντρο, όπου πραγματοποιείται η βουθυσία ενώπιον της Ἀθηνᾶς. Διαφορετική είναι μόνο η κίνηση των μορφών στον ΒΑ. άγκωνα, οι οποίες κατευθύνονταν όλες – όπως φαίνεται – προς το ιερό, αίσθητοποιώντας στο μάρμαρο την άνοδο των επισκεπτών του τεμένους από τη σκαλίτσα των Προπυλαίων.

Έχει υποστηριχθεί ότι η τοποθέτηση των μορφών της Ἀθηνᾶς στη ΒΔ. και τη ΝΔ. γωνία και στο κέντρο της δυτικής πλευράς του θωρακίου έγινε για να περιβληθεί νοητικά το λατρευτικό της ξόανο από τρεις μεριές. Πιστεύουμε ότι η πρόταση αυτή είναι όρθη. Πιστεύουμε όμως ακόμα ότι η Ἀθηνᾶ περιέβαλλε όχι μόνο τον ναό της αλλά και ολόκληρο το τέμενός της με την προστασία της. Η στάση της 991 είναι δηλωτική. Η βασική της τοποθέτηση είναι προς τα δεξιά, ο κορμός της όμως και το κεφάλι της γυρίζουν προς τα πίσω και η διπλή αυτή κίνηση υπαγορεύεται όχι μόνον από εικονογραφικές ανάγκες, αλλά και διότι η παρουσία της απλώνεται έτσι και στα δύο σκέλη της δυτικής πλευράς. Η Ἀθηνᾶ 986 της ΒΔ. γωνίας σάρωνε με το βλέμμα της όλη τη βόρεια πλευρά του θωρακίου και η Ἀθηνᾶ 989 τη νότια πλευρά. Ότι η παρουσία των μορφών της Ἀθηνᾶς «ἀγκάλιαζε» ολόκληρο το τέμενός της φαίνεται τώρα ακόμη πιο καθαρά και με το κομμάτι 3261 που ανήκε σε μια ακόμη μορφή Ἀθηνᾶς που βρισκόταν αντίστροφα καθισμένη στο άλλο άκρο της μακρᾶς νότιας πλευράς, το ανατολικό.

Οι υπαινιγμοί όμως δεν περιορίζονταν μόνον στο επίπεδο του ιεροῦ της Ἀθηνᾶς Νίκης αλλά εκτεινόταν και σε ιερά που βρίσκονταν κάτω από αυτό, στην ἄμεση περιοχή κάτω από την Ἀκρόπολη. Παράδειγμα δυο πολύ γνωστές μορφές, η Ἀθηνᾶ 989 που προαναφέραμε και η «σανδαλιζομένη» 973. Της πρώτης ο διάφανος, κολλητός και ολιγόπτυχος χιτώνας και η χειρονομία του δεξιού χεριού της που θυμίζει «ἀνακάλυψιν» έχει στενότερη συγγένεια με την Ἀφροδίτη Fréjus, η οποία πιθανότατα παριστάνει το λατρευτικό ἄγαλμα της Πανδήμου Ἀφροδίτης που βρισκόταν ἄμέσως κάτω από το θωράκιο. Της «σανδαλιζομένης» το χαρακτηριστικά κολλητό και ολιγόπτυχο ρούχο θυμίζει επίσης έντονα την Ἀφροδίτη Fréjus, ἐνῶ και η χαρακτηριστική κίνηση του δεξιού χεριού προς το σανδάλι της υπαινίσσεται σαφῶς τη γειτονιά του ἴδιου ιεροῦ της Πανδήμου Ἀφροδίτης που είχε και την ὀνομασία ἐπὶ Βλαύτη.

Το σπάραγμα 3261 προέρχεται από μια καθιστή Ἀθηνᾶ, της οποίας ο γενικός τύπος πρέπει να ἦταν παραπλήσιος της λεγόμενης «Ὀλυμπιάδος», ἐνὸς ἀγαλαματικού τύπου Ἀφροδίτης, που έχει συνδεθεί με το ιερό της Ἀφροδίτης και τοῦ Ἑρωτος που βρισκόταν στη ΒΑ. πλαγιά της Ἀκροπόλεως.

Ἀλλά και η Νίκη 1013 θυμίζει ἕνα πασίγνωστο ἀγαλαματικό τύπο Ἀφροδίτης, τὴν «ἐν Κήποις» τοῦ Ἀλκαμένους, που βρισκόταν στο παρλίσιο ιερό της, με το ὁποῖο το ιερό της Ἀφροδίτης και τοῦ Ἑρωτος της ΒΑ. πλαγιάς της Ἀκροπόλεως εἶχε στενότερη, θυγα-



τρικὴ ἴσως σχέση, καὶ εἶναι ἔτσι πιθανότατο ὅτι ἡ Νίκη 1013 μὲ τὸν τύπο τῆς ὑπαινίσσεται καὶ τὸ ἱερὸ τῆς Ἀκροπόλεως.

Δὲν ἀποκλείεται ὅμως καὶ ἄλλες μορφές τοῦ θωρακίου, εἴτε ἀπὸ αὐτὲς ποὺ ἔχουμε ἤδη καταγράψει εἴτε ἀπὸ αὐτὲς ποὺ ἔχουν χαθεῖ, νὰ περιεῖχαν παρόμοιους τοπογραφικούς ὑπαινιγμούς, τοὺς ὁποίους οἱ Ἀρχαῖοι ἦσαν ἀσφαλῶς σὲ θέση νὰ «διαβάσουν».

Οἱ εὐρύτεροι τοπογραφικοὶ ὑπαινιγμοὶ δηλώνουν ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ Νίκη ἀσκοῦσε τὴν προστασία τῆς ὅχι μόνον στοῦ ἱεροῦ τοῦ προβόλου τῆς ΝΔ. ἄκρας τῆς ἀλλὰ καὶ στὴν εὐρύτερη περιφέρεια τοῦ βράχου τῆς Ἀκροπόλεως.

## 5. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΑ

Τὸ θωράκιο ἀποτελοῦσε τὴν πρὸς τὰ ἐπάνω ἀπόληξη τοῦ πύργου τῆς Νίκης. Ἡ παρουσία του παρείχε – καὶ μὲ τὴν προσθήκη βεβαίως τοῦ κιγκλιδώματος – τὴν ἀπαιτούμενη ἀσφάλεια στοὺς ἐπισκέπτες τοῦ ἱεροῦ ἀπὸ τὸν κίνδυνο ἀτυχήματος. Ταυτόχρονα ὅμως ἡ γλυπτὴ, ταινιωτὴ του ἐπιφάνεια ἀποτελοῦσε μιὰ αἰσθητικὰ ἐξαιρετὴ ἐπίστεψη τοῦ πύργου.

Εἶναι πιά σήμερα ἐξακριβωμένο ὅτι τὸ ἓνα ἄκρο τοῦ θωρακίου βρισκόταν στὴ ΒΑ. γωνία τοῦ πύργου τῆς Νίκης, δίπλα στὴ σκαλίτσα ποὺ διευκόλυνε τὴν ἄνοδο στὸ ἱερὸ ἀπὸ τὴν κύρια πρόσβαση τῆς Ἀκροπόλεως. Ἐκεῖ, τὸ θωράκιο κοσμοῦσε τὴ δυτικὴ παρειὰ τῆς σκαλίτσας, καί, καμπτόμενο πρὸς τὰ δυτικά, παρακολουθοῦσε τὴ βόρεια παρυφὴ τοῦ πύργου σὲ ὅλο τὸ μῆκος της, καὶ στὴ συνέχεια τὴν παρυφὴ τῆς δυτικῆς καὶ τῆς νότιας πλευρᾶς του<sup>1</sup>: ἔτσι πίστεψε ἤδη καὶ ὁ Lenoir<sup>2</sup>, ἐνῶ κατὰ τοὺς Heller<sup>3</sup>, Ross<sup>4</sup>, Michaelis<sup>5</sup> καὶ Kekulé<sup>16</sup> παρακολουθοῦσε μόνο τὴ βόρεια παρυφὴ τοῦ πύργου, κατὰ τὸν Bötticher<sup>7</sup> τὴ βόρεια καὶ τὴ δυτικὴ. Πὰ τὸν σχηματισμὸ καὶ τὸ μῆκος τοῦ νοτίου σκέλους διατυπώθηκαν διάφορες προτάσεις. Ὁ Kekulé<sup>18</sup>, ὁ Yorke<sup>9</sup> καὶ ὁ Casson<sup>10</sup> εἶχαν τὴ γνώμη ὅτι πρὸ τῆς ΝΑ. γωνίας τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης τὸ θωράκιο σχημάτιζε ἓνα ἄγκώνα, ὁ ὁποῖος καμπτόταν πρὸς Β. κατ' ἀντιστοιχία μὲ τὸν ἄγκωνα τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου δίπλα στὴ σκαλίτσα ποὺ καμπτόταν πρὸς Ν. Ἡ ἄποψη αὕτὴ ἔχει πρὸ πολλοῦ ἐγκαταλειφθεῖ καὶ πιστεύεται πιά ὅτι τὸ νότιο σκέλος εἶναι εὐθύγραμμο. Δὲν ὑπῆρξε ὅμως ὁμοφωνία μεταξὺ τῶν ὑποστηρικτῶν τοῦ εὐθύγραμμου νότιου σκέλους ὡς πρὸς τὸ μῆκος

1. Dinsmoor<sup>1</sup> 1-3.

2. Lenoir, *Temple de la Victoire Aptère* 307 καὶ πίν. 7.

3. Heller 6, σημ. 1. Ὁ Dinsmoor<sup>1</sup> στὴ σ. 2, σημ. 1, ἀποδίδει στὸν Heller τὴν ἄποψη ὅτι τὸ θωράκιο περιέβαλλε καὶ τὶς τρεῖς πλευρὲς τοῦ πύργου, ἐνῶ ὁ Heller στὴ σημ. 1 διατύπωνε τὴν ἄποψη ὅτι τὸ θωράκιο περιοριζόταν στὴ βόρεια πλευρὰ, διορθώνοντας μάλιστα τὸν λιθογράφο, ὁ ὁποῖος στὴν ἀποκατάσταση τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τῆς Ἀκροπόλεως σχεδίασε τὸ θωράκιο νὰ περιβάλλει τὸν πύργο.

4. Ross-Schaubert-Hansen, *Nike-Tempel* 17.

5. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 249 καὶ 259-260.

6. Kekulé<sup>1</sup> 21.

7. Ὁ Bötticher (*Philologus* 1864, 41-72 καὶ *Ztschr. f. Bauwesen* 1880, 82-88, 209-214, πίν. B-D) εἶχε τὴ γνώμη ὅτι τὸ θωράκιο στὴ βόρεια πλευρὰ ἐπεκτεινόταν (θεωρώντας τὴ σκαλίτσα ὡς μεσαιωνικὴ) ὡς τὸ βάθος τοῦ ἱππέα τῶν Προπυλαίων· τὸν ἀντέκρουσαν ὅμως ὁ Bohn, *AZ* 1880, 85-91 καὶ *Propyläen* 29-31, καὶ ὁ Kekulé<sup>11</sup> 14. Βλ. καὶ Dinsmoor<sup>1</sup> 2, σημ. 3.

8. Kekulé<sup>11</sup> 15.

9. Yorke, *JHS* 1892-93, 277.

10. Casson 15.

του. Ὁ Petersen<sup>11</sup>, ὁ Heberdey<sup>12</sup>, ἀκόμα καὶ ὁ Carpenter<sup>13</sup>, εἶχαν τὴ γνώμη ὅτι τὸ νότιο σκέλος σταματοῦσε ἐμπρὸς ἀπὸ τὴ ΝΑ. γωνία τοῦ ναοῦ, ὅπου κατ' αὐτοὺς ἀρχίζει τὸ τεῖχος τῆς Ἀκροπόλεως. Πολὺ ὀρθότερα ὅμως, κατὰ τὴν ἀποψή μας, ὁ Dinsmoor<sup>14</sup> ὑποστήριξε (σχ. 9, 18) ὅτι τοῦτο ἐκτείνονταν σὲ ὅλο τὸ μήκος τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ πύργου (τοῦ ὁποίου ἄλλωστε, ὅπως εἴπαμε, ἀποτελοῦσε τὴν πρὸς τὰ ἐπάνω ἀπόληξη), καὶ ὅτι συναντοῦσε τὴν πρὸς Ν. ἐπέκταση τοῦ τοίχου τῆς ΝΔ. πτέρυγας τῶν Προπυλαίων. Ἔτσι τὸ συνολικὸ μήκος τοῦ θωρακίου, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ ΒΑ. ἀγκῶνα, θὰ ἦταν 41.71 μ., κατανεμόμενο κατὰ τὸν Dinsmoor (πρώτη ἔκδοση σ. 5) κατὰ πλευρὲς ὡς ἑξῆς: ἀνατολικὸ 2.549 μ., βόρειο 9.140 μ., δυτικὸ 10.725 μ., νότιο 19.300 μ.

Τὸ θωράκιο ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀρθογώνιες πλάκες συνολικοῦ ὕψους 1.02-1.05 μ., τὸ ὕψος ὅμως τῆς καθ' αὐτὸ ἀναγλυφικῆς ἐπιφάνειας εἶναι 0.915 μ., διότι ἐπάνω ἀπὸ αὐτὴν ὑπάρχει προεξέχουσα ἐπίστεψη (ἄβαξ), μήκους 0.129 μ. καὶ ὕψους ἐμπρὸς 0.11 μ. καὶ πίσω 0.06 μ., καὶ κάτω ἓνα εἶδος βαθμίδας (πλίνθος), ποὺ ἔχει ὕψος στὸ πίσω μέρος (κοντὰ δηλαδὴ στὴν ἀναγλυφικὴ ἐπιφάνεια) 0.045 μ. καὶ στὸ πρόσθιο 0.025 μ.

Τὸ κανονικὸ πλάτος τῶν πλακῶν ἦταν 1.229 μ.<sup>15</sup> Ἄλλο ὅμως ἦταν τὸ πλάτος τῶν γωνιαίων, ὅπως καὶ τῶν παρακειμένων πλακῶν (γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν ὑπάρχει ὁμοφωνία μετὰ τῶν ἐπιστημόνων) καὶ τῶν ἀκραίων πλακῶν τῆς νότιας καὶ τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς. Κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>16</sup>, τοῦ ὁποίου τὰ ἐπιχειρήματα φαίνονται στέρα, τὸ πλάτος τοῦ νότιου σκέλους τῆς πλάκας τῆς ΝΔ. γωνίας ἦταν 0.902 μ. (τὸ πλάτος τοῦ δυτικοῦ σκέλους τῆς 1.04 μ.)<sup>17</sup>, ἡ δεύτερη πλάκα τῆς νότιας πλευρᾶς εἶχε πλάτος 1.179 μ. καὶ μόνον ἡ τρίτη εἶχε κανονικὸ πλάτος 1.229 μ.<sup>18</sup> Ὁ Carpenter<sup>19</sup> πίστευε ὅτι τὸ νότιο σκέλος τῆς ΝΔ. πλάκας εἶχε πλάτος 1.209 μ. – τὸ πλάτος τῆς δεύτερης πλάκας τῆς νότιας πλευρᾶς τὸ ὑπελόγιζε σὲ 1.221 μ. καὶ τὸ πλάτος τῆς τρίτης πλάκας (στὴν ὁποία ἀπέδιδε τὴ «σανδαλιζομένη») σὲ 1.236 μ.

Ἡ ἀμβλεία γωνία τῆς ΒΔ. πλάκας (σχ. 10) εἶχε κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>20</sup> πλάτος δυτικοῦ σκέλους 1.099 μ. καὶ πλάτος βορείου σκέλους 0.902 μ. Εἰδικὰ γιὰ τὴ διπλανή τῆς πλάκα τῆς βόρειας πλευρᾶς ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> ἔδινε διαφορετικὸ πλάτος, μικρότερο ἀπὸ τὸ κανονικὸ

11. Petersen 266 καὶ 271.

12. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 49, 56 καὶ εἰκ. 53 στή σ. 79.

13. Ὁ Carpenter, *Parapet* 6 καὶ 7, εἰκ. 1, σημειώνει ὅτι τὸ θωράκιο εἶχε μήκος ἀκριβῶς 100 ποδῶν, ὅσο ἡ ζωφόρος τῆς Φιγᾶλειας).

14. Dinsmoor<sup>I</sup> 3 καὶ εἰκ. 2. Dinsmoor<sup>II</sup> 289 καὶ εἰκ. 1 καὶ 2. Τὸ ἐπιχείρημα τοῦ Dinsmoor εἶναι ὅτι τὸ μαρμάρينو δάπεδο τοῦ πύργου πίσω ἀπὸ τὸ θωράκιο συνεχίζεται πρὸς τὰ ἀνατολικά χωρὶς διακοπὴ ἕως τὴ ΝΔ. πτέρυγα τῶν Προπυλαίων.

15. Ὁ Dinsmoor ἔδινε ἀρχικὰ πλάτος 1.227 μ. (Dinsmoor<sup>I</sup> 13, βλ. εἰκ. 2 στή σ. 4). Ἀργότερα ἔδωσε πλάτος 1.229 μ., Dinsmoor<sup>II</sup> 287 κέ.

16. Αὐτόθι 286 κέ.

17. Αὐτόθι πλ. 0.902 μ. στή σ. 290, βλ. καὶ σ. 289. Dinsmoor<sup>I</sup>, πλ. 0.925 μ. στήν εἰκ. 2 καὶ σ. 6.

18. Κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>II</sup> 289. Ἡ τελευταία πρὸς Ἀ. εἶχε πλάτος 1.38 μ. (σ. 291). Ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> ἔδινε πλάτος 1.227 μ. στὶς κανονικὲς πλάκες, βλ. εἰκ. 2 καὶ σ. 6 (ἀντὶ τοῦ πλάτους 1.229 μ. ποὺ τοὺς ἔδωσε στὴ δεύτερη ἔκδοση).

19. Carpenter<sup>I</sup> 479 καὶ εἰκ. 11.

20. Dinsmoor<sup>I</sup>: δυτικὴ ὄψη μῆκ. 1.095 μ., εἰκ. 2, σ. 4, 6, βόρεια ὄψη μῆκ. 0.90 μ., εἰκ. 2, σ. 4 καὶ 6. Dinsmoor<sup>II</sup>: δυτικὴ ὄψη μῆκ. 1.099 μ. (σ. 288), βόρεια ὄψη μῆκ. 0.902 μ. (σ. 288).

πλάτος τῶν πλακῶν, συγκεκριμένα δὲ 1.150 μ.<sup>21</sup> Στὴ ΒΑ. γωνιαία πλάκα ὁ Dinsmoor ἔδινε πλάτος 0.945 μ. στὸ βόρειο σκέλος (δὲν σώζεται ὁλόκληρο) καὶ 1.24 μ. στὸ ἀνατολικὸ σκέλος<sup>22</sup>.

Τέλος στὴν ἀκραία πλάκα τοῦ ἀνατολικοῦ θωρακίου ὁ Dinsmoor ἔδινε πλάτος 1.31 μ.<sup>23</sup> καὶ στὴν ἀκραία ἀνατολικὴ πλάκα τοῦ νοτίου θωρακίου 1.38 μ.<sup>24</sup>

Τὸ πάχος τοῦ κύριου κορμοῦ τῶν πλακῶν εἶναι 0.23 μ., στὸ ὁποῖο δὲν συνυπολογίζεται ἡ προεξοχή τοῦ ἄβακος καὶ τῆς πλίνθου, τὸ πάχος ὅμως ὀρισμένων πλακῶν μειώνεται πρὸς τὰ κάτω μὲ τὸν τρόπο πὺν περιγράφεται πῶς κάτω (ὁμάδα Β).

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλυφικοῦ βάθους τῶν περισσοτέρων πλακῶν τοῦ θωρακίου ἦταν ἐπίπεδη. Ἐξαίρεση ἀποτελοῦσαν οἱ πλάκες τῆς ΒΑ., τῆς ΒΔ. καὶ τῆς ΝΔ. γωνίας, τῶν ὁποίων ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλυφικοῦ βάθους ἦταν καὶ στὶς δύο πλευρὲς τους τοξωτὴ πρὸς τὰ ἔξω γιὰ νὰ συναντηθοῦν σὲ στενὴ, κάθετη ταινία καὶ νὰ σχηματιστεῖ ἡ γωνία. Ἡ ἀκραία ἀνατολικὴ πλάκα 977 εἶναι ἐπίπεδη καὶ τὸ ἀριστερὸ τῆς πέρας παρουσιάζεται, ὅπως εἶναι εὐνόητο, χωρὶς ἀναθύρωση, σύνδεσμο κλπ. πὺν ἔχουν οἱ ἄλλες πλάκες (γὶ αὐτὰ βλ. παρακάτω).

Ἡ πίσω ἐπιφάνεια τῶν πλακῶν δὲν ἦταν σὲ ὅλες ἴδια, ὅπως δείχνουν τόσο οἱ ὁλόκληρες πλάκες πὺν ἔχουν σωθεῖ, ὅσο καὶ τὰ πολυάριθμα κομμάτια τους, ἀλλὰ διαμορφωνόταν κατὰ δύο τρόπους.

Μιὰ πρώτη ὁμάδα (ὁμάδα Α, σχ. 12.) ἀποτελοῦν πλάκες ἰσοπαχεῖς ἀπὸ ἐπάνω ἕως κάτω, πάχ. 0.23 μ.<sup>25</sup> Σ' αὐτὴν εἶχαν ἀποδοθεῖ ἀπὸ τὸν Dinsmoor 17 πλάκες ἢ κομμάτια πλακῶν. Σήμερα ὁ ἀριθμὸς τους ἔχει αὐξηθεῖ. Ἡ θέση τους ἦταν στὴ βόρεια, τὴ νότια καὶ τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ πύργου καὶ στὸ νότιο μέρος τῆς δυτικῆς πλευρᾶς του.

Μιὰ δεύτερη ὁμάδα (ὁμάδα Β, σχ. 13) ἀποτελοῦν πλάκες (σώζονταν 8 κομμάτια τὴν ἐποχὴ τῶν ἄρθρων τοῦ Dinsmoor<sup>26</sup>, ἀλλὰ προστέθηκαν ἄλλα τρία κομμάτια κατὰ τὴ διάλυση τοῦ πύργου τῆς Νίκης πρὶν ἀπὸ τὸν Β' Παγκόσμιον πόλεμον<sup>27</sup>) τῶν ὁποίων ἡ πίσω πλευρὰ παρουσίαζε στὸ κάτω μέρος δύο ὀριζόντιες, βαθμιδωτὲς ἀπολαξεύσεις, πὺν μείωναν διαδοχικὰ τὸ πάχος τῆς πλάκας πρὸς τὰ κάτω, ἐπειδὴ οἱ πλάκες αὐτές, ὄντας τοποθετημένες στὸ βόρειο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, προσαρμόζονταν στὸ κάτω μέρος τοῦ κρηπιδώματος τοῦ ναοῦ. Συγκεκριμένα α) ἡ ἐπάνω ἀπολάξευση προσαρμόζόταν στὴν κατώτερη βαθμίδα τοῦ ναοῦ καὶ β) ἡ κάτω προσαρμόζόταν στὴν εὐθυντηρία του. Μὲ τὶς δύο ἀπολαξεύσεις τὸ πάχος τῆς πλάκας μειωνόταν διαδοχικὰ πρὸς τὰ κάτω σὲ 0.111 μ. καὶ 0.043 μ. Ἀλλὰ 19 κομμάτια ἦσαν κατὰ τὸν Dinsmoor, λόγω τῆς διατήρησής τους, ἀδύνατο νὰ καταταγοῦν στὴ μία ἢ τὴν ἄλλη ὁμάδα<sup>28</sup>.

21. Αὐτόθι: 1.150 μ. (σ. 289). Στὴν πρώτη του ἔκδοση (Dinsmoor<sup>I</sup>), εἰκ. 2 ἔδινε 1.155 μ., σ. 6.

22. Dinsmoor<sup>II</sup> 289. Πᾶ τὸ ἀνατολικὸ σκέλος Dinsmoor<sup>I</sup> 4, εἰκ. 2.

23. Dinsmoor<sup>II</sup> 291 (ὁ Dinsmoor<sup>I</sup>: στὴ σ. 4, εἰκ. 2).

24. Dinsmoor<sup>II</sup> 291.

25. Βλ. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 2, εἰκ. 1. Dinsmoor<sup>I</sup>

8-9, εἰκ. 4 ἀριστερά.

26. Βλ. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 2, εἰκ. 2. Dinsmoor<sup>I</sup> 9, εἰκ. 4. Ζιρῶ, *Ναὸς Ἀθηνᾶς Νίκης* ΙΒ, πίν. 13.

27. Welter, *AA* 1939, στ. 15-16 καὶ 19-22, εἰκ. 6-9. Ἐνα τέταρτο κομμάτι, Welter εἰκ. 8, ἀνήκει στὴν ὑπ' ἀρ. 999.

28. Dinsmoor<sup>I</sup> 8-9, σημ. 1



Ἰδιαίτερη μνεῖα πρέπει νὰ γίνει τῶν γωνιαίων πλακῶν. Ἀπὸ αὐτὲς ἡ ΒΑ. καὶ ἡ ΝΔ. σχηματίζουν ἐσωτερικὴ γωνία  $90^\circ$  καὶ ἀνήκουν ὡς πρὸς τὴν πίσω πλευρὰ στὴν ὁμάδα Α. Ἡ τρίτη ὁμως γωνία τοῦ θωρακίου, ἡ ΒΔ. (στὴν ὁποία ὁ Dinsmoor ἀπέδιδε στὴν πρώτη του ἔκδοση τὸ 986, τὸ 1001 καὶ τὸ σήμερα χαμένο  $Z^*$ ), σχημάτιζε προφανῶς ἀμβλεία γωνία, ἀντίστοιχη μὲ τὴ γωνία τοῦ πύργου στὸ σημεῖο αὐτό. Στὸ πίσω της μέρος ἡ πλάκα θὰ πρέπει νὰ εἶχε δύο διαφορετικὲς μορφές στὰ δύο της σκέλη. Στὸ δυτικὸ της σκέλος θὰ εἶχε τὸν σχηματισμὸ τῆς ὁμάδας Β, ἀφοῦ ἐκεῖ ἀκουμποῦσε στὸ κρηπίδωμα τοῦ ναοῦ, καὶ στὸ βόρειο σκέλος της ἐν μέρει τὸν σχηματισμὸ τῆς ὁμάδας Α καὶ ἐν μέρει τῆς Β, ἐκεῖ ὅπου ἀκουμποῦσε στὸ κρηπίδωμα<sup>29</sup>. Δὲν εἶναι πάντως σαφές πῶς διαμορφωνόταν τὸ πίσω μέρος, ἐκεῖ ὅπου συναντιόνταν οἱ δύο διαφορετικοὶ σχηματισμοί.

#### α. Ἡ γόμφωση τῶν πλακῶν (σχ. 12, 13)

Ἀπὸ τὶς τεχνικὲς παρατηρήσεις τοῦ Dinsmoor ἐκείνες πού ἀφοροῦν τὴ γόμφωση τῶν πλακῶν ἔχουν ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὴν ἀπόδοσή τους σὲ κάποια ἀπὸ τὶς πλευρὲς τοῦ θωρακίου.

Οἱ γόμφοι συνέδεαν κάθετα τὶς πλάκες τοῦ θωρακίου μὲ τὴν ἀποκάτω κορωνίδα τοῦ πύργου ἢ μὲ τὴν εὐθυντηρία καὶ τὴν κατώτερη βαθμίδα τοῦ κρηπιδώματος στὸ βόρειο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, καὶ βρισκόνταν στοὺς ἄρμους τῶν πλακῶν. Ἐνῶ ὁμως ὁ Heberdey<sup>30</sup> νόμιζε ὅτι κάθε πλάκα εἶχε δύο γόμφους, ἀπὸ ἓνα στὰ δύο πέρατα, καὶ ὅτι ἡ ἔλλειψη γόμφωσης στὸ ἓνα πέρασ σήμαινε ἀπλῶς ἔλλειψη ἐπιμέλειας, ὁ Dinsmoor<sup>31</sup> ὑποστήριξε, βασιζόμενος καὶ στὴ μεγάλη πείρα του ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ μνημεῖα, καὶ ἀπέδειξε ὅτι οἱ πλάκες τοῦ θωρακίου εἶχαν γόμφωση μόνο στὸ ἓνα πέρασ. Ἡ παρατήρηση τοῦ Dinsmoor ἀποκτᾷ ξεχωριστὴ σημασία καθὼς συνδέεται καὶ μὲ μιὰ ἄλλη γενικὴ παρατήρησή του: ὅτι κατὰ τὴν τοποθέτηση τῶν λίθων ἐνὸς κτιρίου οἱ τεχνίτες ξεκινοῦσαν ἀπὸ ἓνα γωνιαῖο λίθο, ὁ ὁποῖος γομφωνόταν καὶ στὰ δύο του πέρατα, ὅτι στὴ συνέχεια οἱ ἐπόμενοι λίθοι ὠθοῦντο διαδοχικὰ μὲ τοὺς μοχλοὺς πρὸς αὐτόν, τὸν γωνιαῖο λίθο, καὶ ὅτι κάθε φορὰ πού οἱ λίθοι ἔπαιρναν τὴ θέση τους, γομφώνονταν στὸ πέρασ ἐκεῖνο πού βρισκόταν ἐκάστοτε μακρύτερα ἀπὸ τὸν ἀρχικὸ γωνιαῖο λίθο. Τὸ σύστημα αὐτὸ ἰσχύει, ἔλεγε ὁ Dinsmoor, καὶ στὸ θωράκιο τῆς Νίκης. Ἡ πρώτη πλάκα πού μπῆκε στὴ θέση της ἦταν ἡ πλάκα τῆς ἀμβλείας ΒΔ. γωνίας τοῦ πύργου, καὶ πρέπει νὰ εἶχε γόμφωση καὶ στὰ δύο πέρατα, καὶ στὴ συνέχεια μπῆκαν στὴ θέση τους οἱ πλάκες τῆς βόρειας, τῆς δυτικῆς καὶ τῆς νότιας πλευρᾶς. Οἱ πλάκες τῆς βόρειας πλευρᾶς εἶχαν ὅλες, ἔλεγε ὁ Dinsmoor, τοὺς γόμφους τους στὸ ἀριστερὸ τους πέρασ, δηλαδὴ τὸ ἀνατολικό, οἱ πλάκες τοῦ δυτικοῦ θωρακίου εἶχαν τὶς γομφώσεις τους στὸ δεξιό τους πέρασ, δηλαδὴ τὸ νότιο (στὶς πλάκες πού ἀκουμποῦσαν στὸ κρηπίδωμα τοῦ ναοῦ οἱ γόμφοι βρισκόνταν ἀναγκαστικά: α) Στὸ ἐπίπεδο τῆς βαθμίδας τοῦ ναοῦ καὶ σὲ ἀπόσταση μόλις 0.06 μ. ἀπὸ τὴν πίσω

29. Αὐτόθι 11, εἰκ. 6.

30. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 3.

31. Dinsmoor<sup>I</sup> 10-12.

ἐπιφάνεια τῆς πλάκας. β) Στὸ ἐπίπεδο τῆς εὐθυντηρίας καὶ κολλητὰ στὴν κατώτερη βαθμίδα καὶ ἦσαν μικρότεροι ἀπὸ τοὺς γόμφους τῶν ἄλλων τμημάτων τοῦ θωρακίου), στὸ νότιο θωράκιο ἡ γόμφωση γινόταν ἐπίσης στὸ δεξιὸ ἄκρο τῶν πλακῶν, δηλαδή στὸ ἀνατολικό. Οἱ τελευταῖες πλάκες πού τοποθετήθηκαν ἦσαν, στὴ μὲν νότια πλευρὰ ἡ ἀκραία ἀνατολική, ἡ ἐφαπτόμενη μὲ τὴν πρὸς Ν. προέκταση τοῦ τοίχου τῆς ΝΔ. πτέρυγας τῶν Προπυλαίων, στὴ βόρεια πλευρὰ ἦταν ἡ ἀκραία πλάκα τοῦ ἀνατολικοῦ ἀγκῶνα. Σ' αὐτὴν τὴν τελευταία (μορφὴ 977) ἡ ἔλλειψη γόμφου στὸ ἀριστερὸ ἄκρο, ὅπου κανονικὰ θὰ τὸν περίμενε κανεῖς, ὀφείλεται φυσικὰ στὸ ὅτι τὸ ἄκρο αὐτὸ ἦταν ὀρατό. Ὅπες γομφώσεως σώζονται στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς κορωνίδας τοῦ πύργου, περίπου στὸ μέσον τοῦ καθενὸς ἀπὸ τοὺς ἐπτὰ λίθους τῆς κορωνίδας. Στὴ δυτικὴ πλευρὰ, στὴν κατώτερη βαθμίδα σώζονται τρεῖς ὁπὲς καὶ στὸν ΒΑ. ἀγκῶνα σώζεται μία, ἡ ὁποία δείχνει ὅτι ὁ ἀγκῶνας ἀπετελεῖτο ἀπὸ δύο πλάκες<sup>32</sup>.

### β. Οἱ σύνδεσμοι (σχ. 11-16)

Οἱ πλάκες τοῦ θωρακίου συνδέονταν μεταξὺ τους στὴν ἐπάνω τους ἐπιφάνεια μὲ συνδέσμους σχήματος Η. Ἡ κάθε πλάκα εἶχε καὶ στὰ δύο τῆς πέρατα (ἐπιφάνειες ὥσεως) τὸ ἥμισυ ἐνὸς τέτοιου συνδέσμου, ἐνῶ τὸ ἄλλο ἥμισυ βρισκόταν στὴ γειτονικὴ πλάκα<sup>33</sup>. Σύνδεσμοι δὲν ἔχουν σωθεῖ, ἔχουν ὅμως διατηρηθεῖ σὲ μερικὲς περιπτώσεις οἱ ἐγκοπὲς στὸ μάρμαρο (ἢ ἐντορμίες).

Ὁ ἄξονας τῶν συνδέσμων συνέπιπτε μὲ τὸν ἄξονα τοῦ κύριου σώματος τῆς πλάκας (δηλαδή χωρὶς τὸν ἄβακα), λίγο πιὸ πίσω ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν ὁπῶν τοῦ κιγκλιδώματος.

### γ. Ἐγκοπὲς γιὰ τὴ μετακίνηση τῶν πλακῶν (σχ. 14, 15)

Γιὰ τὴ μετακίνηση τῶν πλακῶν τοῦ θωρακίου, ὅπως καὶ γιὰ κάθε μετακίνηση λίθου κατὰ τὴν κατασκευὴ ἀρχαίου κτιρίου, χρησίμευαν λοστοὶ («μοχλοὶ»), οἱ ὁποῖοι γιὰ τὴν ἐκτέλεση τοῦ ἔργου τοὺς εἶχαν τὴν ἀνάγκη εἰδικὰ προετοιμασμένων ἐγκοπῶν πού εἶναι οἱ παρακάτω:

α) Μικρές, στενὲς ἐγκοπὲς<sup>34</sup> (σήμερα ὀνομάζονται «μοχλοβόθρια») πού βρισκόνταν στὴν ἐπιφάνεια τῆς κορωνίδας ὅπου πατοῦσαν οἱ πλάκες. Οἱ ἐγκοπὲς αὐτὲς δέχονταν τὰ ἄκρα τῶν μοχλῶν πού χρησίμευαν γιὰ τὴν ὥθηση τῶν πλακῶν πρὸς τὴν ὀριστικὴ τους θέση.

β) «Μοχλοβόθρια» σχήματος στενῆς, ὀριζόντιας ἐγκοπῆς, μήκους περίπου 0.05 μ. καὶ ὕψ. 0.015 μ.<sup>35</sup>, πού βρισκόνταν στὸ ἐπάνω μέρος τῆς στενῆς πλευρᾶς τῆς πλάκας (στὸ

32. Αὐτόθι 5-6.

33. Αὐτόθι 10, εἰκ. 5 καὶ σ. 12, εἰκ. 7.

34. Αὐτόθι 11 καὶ εἰκ. 6. Ὁ Dinsmoor τὶς ὀνομά-

ζει "pry cuttings".

35. Αὐτόθι 10, εἰκ. 5. Ὁ Dinsmoor τὶς ὀνομάζει

"shift cuttings" καὶ τὸ σχῆμα τοὺς "horizontal slot".

μέσον περίπου τοῦ ὅλου πάχους της ὑπολογιζομένου καὶ τοῦ ἄβακα). Χρησίμευαν γιὰ τὴ μικρὴ ἀνύψωση τῆς τοποθετούμενης πλάκας μὲ τὴ βοήθεια μοχλοῦ ἀπὸ τὴν ἤδη τοποθετημένη πλάκα, ταυτόχρονα μὲ τὴν ὥθηση ποὺ ἀναφέρθηκε πρὶν (βλ. α).

γ) Λοξότοιμες ἐγκοπὲς στὸ ἐπάνω μέρος μιᾶς πλάκας ποὺ εἶχε ἤδη τοποθετηθεῖ<sup>36</sup>. Ἡ ἐγκοπὴ αὐτὴ χρησίμευε γιὰ τὸν χειρισμὸ τοῦ μοχλοῦ τῆς ἀνύψωσης τῆς διπλανῆς καὶ ὀνομάστηκε ἀπὸ τὸν Μ. Κορρέ μοχλαῦλαξ.

Τὴν ἀναπαράσταση τῆς ὅλης διαδικασίας τοποθετήσεως λίθου σὲ τοῖχο τοῦ Παρθενῶνος δίνουν σχέδια τοῦ Ἀ. Ὁρλάνδου στὰ *Υλικά δομῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων* 130, εἰκ. 70 καὶ τῶν Μ. Κορρέ - Χ. Μπούρα στὴ *Μελέτη ἀποκαταστάσεως τοῦ Παρθενῶνος* 106. Βλ. καὶ Dinsmoor<sup>I</sup> 10, εἰκ. 5 καὶ 11, εἰκ. 6.

#### δ. Οἱ ὁπὲς γιὰ τὴν τοποθέτηση τοῦ κιγκλιδώματος καὶ ἡ σημασία τους (σχ. 16 καὶ 9)

Μιὰ σημαντικὴ συμβολὴ τοῦ Dinsmoor στὴ γνώση τῆς διάταξης καὶ τῆς συγκεκριμένης θέσης ποὺ εἶχαν οἱ πλάκες στὸ θωράκιο ὑπῆρξε ἡ προσεκτικὴ μελέτη τῶν ὀπῶν ποὺ βρισκόνταν στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια τῶν πλακῶν καὶ χρησίμευαν γιὰ τὴν ἔνθεση τῶν κιγκλιδίων<sup>37</sup>. Ὅπες διατηροῦνται σὲ πλάκες καὶ σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ κομμάτια τοῦ θωρακίου. Ἔχουν διάμ. 0.018 μ. καὶ βάθος 0.06-0.09 μ. καὶ βρισκόνται σὲ ἀπόσταση 0.145 μ. ἢ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη (τὰ κέντρα τους). Οἱ τελευταῖες, πρὸς τὶς γωνίες, ἀπείχαν μεταξὺ τους 0.12 μ.

Τὸ συνολικὸ μῆκος τοῦ κιγκλιδώματος μεταξὺ τῶν ἀξόνων τῶν γωνιαίων ράβδων ἦταν στὴ βόρεια πλευρὰ 8.828 μ. καὶ στὴ δυτικὴ 10.413 μ. Μὲ βάση λοιπὸν αὐτὲς τὶς γενικὲς διαστάσεις καὶ τὶς ἀποστάσεις ποὺ σημειώθηκαν παραπάνω ἀπὸ τὴ μία κιγκλίδα στὴν ἄλλην, ἀποκαθίστανται 62 ράβδοι στὴ βόρεια πλευρὰ καὶ 73 στὴ δυτικὴ. Στὸν βορειοανατολικὸ ἀγκῶνα ἡ τελευταία ὀπὴ εἶναι σὲ ἀπόσταση 0.21 μ. ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ ἄκρο. Καὶ ἐπειδὴ τὸ μῆκος τοῦ ἀγκῶνα εἶναι 2.157 μ. ὁ ἀριθμὸς τῶν κιγκλιδίων τοῦ θά ἦταν 16<sup>38</sup>.

Στὴ νότια πλευρὰ τὸ μῆκος τοῦ θωρακίου ὑπῆρξε, ὅπως ἄλλοῦ τὸ εἴπαμε, ἀμφιλεγόμενο. Ἄν παραμερίσουμε ὡς ἐντελῶς ἀπαράδεκτη τὴν παλιὰ γνώμη ὅτι πρὸ τῆς ΝΑ. γωνίας τοῦ ναοῦ τὸ θωράκιο σχημάτιζε ἀγκῶνα πρὸς τὰ βόρεια, ἀντίστοιχα μὲ τὸν ἀγκῶνα τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου, οἱ γνώμες ποὺ διατυπώθηκαν γιὰ τὸ μῆκος τοῦ θωρακίου στὴ νότια πλευρὰ εἶναι, ὅπως ἐπίσης λέχθηκε, δύο: Ἡ γνώμη τῶν Heberdey καὶ Carpenter ὅτι τὸ θωράκιο τερματιζόταν πρὸ τῆς ΝΑ. γωνίας τοῦ ναοῦ, καὶ ἡ γνώμη τοῦ Dinsmoor ὅτι ἐπεκτεινόταν σὲ ὅλο τὸ μῆκος τοῦ πύργου, δηλαδὴ ἐπὶ μῆκους 19.35 μ. Σ' αὐτὴ τὴ δευτέρῃ περιπτώσει (ποὺ εἶναι καὶ ἡ πιθανότερη) ὁ ἀριθμὸς τῶν κιγκλιδίων τοῦ νοτίου θωρακίου θά ἦταν 132<sup>39</sup>.

36. Dinsmoor<sup>I</sup> 10, σημ. 3. Ὁ Dinsmoor τὶς ὀνομάζει "notches".

37. Αὐτόθι 12-13 καὶ εἰκ. 7.

38. Αὐτόθι 13.

39. Αὐτόθι.

Οι όπες του κιγκλιδώματος είναι κατά τον Dinsmoor δυνατόν να έχουν αποφασιστική σημασία για τον ακριβή προσδιορισμό των πλακών, υπό την προϋπόθεση ότι θα σώζεται και το πέρας της πλάκας, με βάση τον έξης συλλογισμό: Έπειδή η απόσταση των όπων μεταξύ τους είναι σταθερή 0.145 μ., και τα κανονικά πλάτη των πλακών είναι 0.227-0.229 μ. (με εξαίρεση τις γωνιαίες πλάκες και τις παράπλευρες, όπως γίνεται αλλού λόγος), ύπεστήριξε ο Dinsmoor<sup>40</sup> ότι θεωρητικά είναι δυνατή η σχεδιαστική αναπαράσταση όλου του συστήματος όπων του κιγκλιδώματος στη σχέση τους με το πλάτος των πλακών, και έπειδή η διάσταση 1.229 μ. απέχει πολύ από ακέραιο πολλαπλάσιο του 0.145 μ., υπάρχει έλάχιστη πιθανότητα να επαναλαμβάνεται η διάταξη των όπων μιας πλάκας σε μιάν άλλη πλάκα, έτσι ώστε η σχέση των όπων κιγκλιδώματος και του πέρατος της πλάκας (του άρμου ή σσεώς της) να είναι σχεδόν μοναδική και να αποτελεί μάλιστα (στις όκτώ περιπτώσεις που η σχέση αυτή σώζεται) άψευδή μαρτυρία της άρχικης θέσης των συγκεκριμένων αυτών πλακών. Ο Dinsmoor άναγνώριζε βέβαια<sup>41</sup> ότι οι πλάκες δέν έχουν όλες το ίδιο έντελως πλάτος, και ότι το πλάτος τους παρουσιάζει διαφορά σε μερικές μέχρι 0.013 μ. επί του κανονικού 1.229 μ., γι' αυτό και σημείωνε την πιθανότητα λάθους, που μπορεί να φθάνει τα 0.015 μ. προς τις δύο κατευθύνσεις είτε στο βόρειο είτε στο δυτικό θωράκιο (ή μέγιστη άπόκλιση από τις θεωρητικές θέσεις των άρμων των πλακών είναι 0.015 μ. στον άρμό μεταξύ των πλακών V και VI), ένω στο νότιο θωράκιο όπου έξ αιτίας του άβέβαιου μήκους της ΝΔ. γωνιαίας πλάκας η άπόκλιση μπορεί να είναι 0.025 μ. προς τα δεξιά ή τα άριστερά, και το περιθώριο του σφάλματος χρειάζεται κατ' αυτόν να αύξηθεί κατά 0.040 μ. και προς τις δύο κατευθύνσεις.

Στους όξυδερκείς αυτούς συλλογισμούς του Dinsmoor άντέταξε ο Mark<sup>42</sup> τις έξης παρατηρήσεις, οι όποιες άμβλύνουν την αισιόδοξη εικόνα: Ο συλλογισμός του Dinsmoor έχει άξία μόνον όσον άφορά τον ΒΑ. άγκώνα, το βόρειο θωράκιο και το βόρειο τμήμα του δυτικού θωρακίου, όπου είναι γνωστές οι θέσεις των πλακών χάρις στις όπες γομφώσεως που βρίσκονται στο άριστερό τους άκρο (βλ. ππ.), στο μέσον περίπου των λίθων της ύποκείμενης κορωνίδας. Στα άλλα τμήματα του θωρακίου (δηλαδή στο νότιο τμήμα του δυτικού θωρακίου και στο νότιο θωράκιο) δέν σώζεται η κορωνίδα, και είναι έτσι άβέβαιο το πλάτος των πλακών και έπομένως η σχέση όπων κιγκλιδώματος-άρμων. Ο Dinsmoor είχε διατυπώσει τη γνώμη<sup>43</sup> ότι οι άρμοι άντιστοιχοϋσαν με τους άρμους της δεύτερης σειράς λίθων έπένδυσης του πύργου, όπως και στις άλλες δύο πλευρές του. Άλλά ο Mark παρατηρεί ότι και στις πλευρές αυτές υπάρχουν κάποιες άποκλίσεις από το μήκος των 1.229 μ. και δέν δέχεται a priori την άντιστοιχία μήκους πλακών των πλευρών αυτών με το μήκος που είχαν οι λίθοι της δεύτερης σειράς στον πύργο. Θεωρεί μάλιστα πολύ πιθανόν ότι ύπήρχαν και έδω μικρές διαφορές στα μήκη των πλακών του θωρακίου, που μπορεί να όφείλονταν στα μήκη των λίθων έτσι όπως έρχονταν από το λατομείο ή και σε καλλιτεχνικές άνάγκες.

40. Αυτόθι. Στην έκδοση αυτή ο Dinsmoor προσδιόριζε το μήκος των κανονικών πλακών του θωρακίου σε 1.227 μ., στη δεύτερη όμως έκδοση (Dinsmoor<sup>II</sup> 287) σε 1.229 μ.

41. Dinsmoor<sup>I</sup> 13, σημ. 4.

42. Mark, *Cult* 159-160 και σημ. 157.

43. Dinsmoor<sup>II</sup> 287 κέ.



## ΜΕΡΟΣ Β



## 1. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΚΑΤΑΛΟΙΠΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΝΤΙΓΡΑΦΩΝ\* ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ ΤΟΥ ΘΩΡΑΚΙΟΥ

**Κ**ατάλογοι τῶν καταλοίπων τοῦ πλαστικοῦ διακόσμου τοῦ θωρακίου εἶχαν συνταχθεῖ καὶ παλιότερα ἀπὸ τοὺς Michaelis, Kekulé, Heberdey, Casson καὶ Carpenter. Σ' αὐτοὺς περιελήφθησαν ὅσες πλάκες καὶ κομμάτια πλακῶν τοὺς ἦσαν γνωστά.

Κάποιες ὁμως μορφές καὶ κομμάτια μορφῶν βρέθηκαν καὶ μετὰ τὴ δημοσίευση τῶν καταλοίπων ἀπὸ τὸν Carpenter, ποὺ ἦταν ἡ τελευταία συνολικὴ. Μεμονωμένα κομμάτια, ὅπως αὐτὰ ποὺ βρῆκε ὁ Welter στὸν πύργο τῆς Νίκης λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν Β' Παγκόσμιον πόλεμον, ἔγιναν γνωστὰ μόνον ἀπὸ στοιχειώδεις ἀνακοινώσεις. Μετὰ τὸν πόλεμον ἀναγνωρίστηκαν καὶ ἄλλα κομμάτια, τὰ ὁποῖα γιὰ πρώτη φορὰ δημοσιεύονται τώρα.

Ὅλα αὐτὰ τὰ κατάλοιπα τοῦ πλαστικοῦ διακόσμου τοῦ θωρακίου, ἀλλὰ καὶ μορφές οἱ ὁποῖες ἔχουμε τὴ γνώμη ὅτι ἀντικατέστησαν κάποτε τὶς ἀρχικὲς στὸ θωράκιο, ἀπετέλεσαν τὸν νέο, ἐνιαῖο κατάλογο ποὺ δημοσιεύεται παρακάτω. Τὰ κομμάτια ποὺ ἀποσπαστήκαν κάποτε ἀπὸ σωζόμενες μορφές καὶ χάθηκαν ἀναφέρονται στὰ δελτία τῶν μορφῶν αὐτῶν.

Στὸν κατάλογο αὐτὸν προστίθενται:

α) Κατάλογος μερικῶν κομματιῶν ποὺ περιέχονται σὲ κείμενα τῶν Beulé, Bohn, Petersen, Sybel καὶ Dinsmoor, τὰ ὁποῖα περιγράφονται τόσο ἀτελῶς, ὥστε νὰ καθίσταται ἀδύνατη ἡ ταύτισή τους. Ἔχουμε πάντως τὴν ἐπίγνωση ὅτι τὰ ἀταύτιστα αὐτὰ κομμάτια πολὺ πιθανὸν νὰ ἀντιστοιχοῦν σὲ κάποια τοῦ καταλόγου μας.

β) Δελτίο ἐνὸς κομματιοῦ (τοῦ Z\*) ποὺ ἀναφέρεται στὰ παλιότερα κείμενα, χάθηκε ὁμως στὸ μεταξὺ.

Κατὰ τὴ σύνταξη τῶν δελτίων υἱοθετήθηκε ἡ ἑξῆς διαίρεση τῆς ὕλης:

1. Ἀριθμὸς τοῦ εὗρετηρίου τῆς Ἀκροπόλεως (ἢ τοῦ βιβλίου περισυλλογῆς τῆς Ἀκροπόλεως ἢ τοῦ εὗρετηρίου τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς) ὅπου εἶναι καταχωρημένο τὸ ἀναφερόμενο γλυπτό. Ἀναγράφονται καὶ τὰ σύμβολα ἢ οἱ ἀριθμοὶ ποὺ δόθηκαν σ' αὐτὸ κατὰ καιρούς.

2. α) Τὰ χαρακτηριστὰ καὶ β) οἱ κυριότερες φωτογραφίες τοῦ γλυπτοῦ.

3. Τόπος καὶ χρόνος εὐρέσεως τοῦ γλυπτοῦ.

\* Ἡ ἀναφορὰ γίνεται μόνον στὰ ἀντίγραφα ποὺ ἀντικατέστησαν κάποτε τὰ πρωτότυπα στὸ θωράκιο.

4. Περιγραφή της πλάκας ή της μορφής ή του κομματιού (ή των κομματιών που συνθέτουν τη σωζόμενη πλάκα ή μορφή).

5. Διαστάσεις.

6. Η ομάδα πλακών στην οποία ανήκε ή σύνθεση ή η μορφή ή το σωζόμενο κομμάτι (όπου είναι δυνατόν να αναγνωρισθεί). Τεχνικές λεπτομέρειες.

7. Έρμηνεία της σύνθεσης ή της μορφής ή του σωζόμενου κομματιού και προτάσεις αποκαταστάσεώς τους (όπου αυτό είναι δυνατόν).

8. Προτάσεις αποδόσεως του γλυπτού σε κάποια πλευρά ή και συγκεκριμένη θέση του θωρακίου.

9. Στυλιστική ανάλυση του γλυπτού.

10. Καταγωγή του τύπου της μορφής - άπηχήσεις της στην τέχνη των υστερότερων χρόνων (όπου αυτό είναι δυνατόν).

11. Βιβλιογραφία.

Όπου παραλείπεται κάποιος από τους αριθμούς σημαίνει ότι δεν έχουμε κάτι να παρατηρήσουμε.

#### **Πτυχές (πίν. 1,1, σχ. 1).**

1. Άρ. εύρ. Άαρ. 711.

2. Φωτογραφία: Welter, *AA* 1939, εικ. 7. Brommer, *AM* 1956, Beil. 32.

3. Άγνωστο πού και πότε βρέθηκε. Πάντως ο αριθμός του στο εύρετήριο της Άαροπόλεως δείχνει ότι το εύρημα είναι προγενέστερο του 1891.

4. Τμήμα πλάκας, όπου διατηρούνται πολύ κινημένες πτυχές ρούχου. Δημοσιεύθηκε από τον Brommer ως ανήκον στα αετώματα του Παρθενώνος (Ώρειθυια). Η πίσω του όμως πλευρά - και εργασία με το βελόνι - αποκλείει την απόδοσή του στα αετώματα. Έξ άλλου σώζει λάξευση για την προσαρμογή του στο κάτω μέρος του κρηπιδώματος του ναού της Νίκης. Ίδε έδ. 6.

5. Ύψ. 0.27 μ., πλ. 0.32 μ., πάχ. πλάκας 0.07 μ. περίπου, συν. πάχ. (αναγλύφου και πλάκας) 0.15 μ.

6. Ομάδα Β. Πίσω διατηρείται λάξευση. Άνάμεσα στις πτυχές «σκληρές» βελονιές. Άκόμη χρήση ράσπας και τρυπάνου.

7. Προέρχεται από μορφή Νίκης που έκινεϊτο γοργά προς τα δεξιά.

8. Η πίσω λάξευση μαρτυρεί ότι η πλάκα από την οποία προέρχεται βρισκόταν στο βόρειο μέρος της δυτικής πλευράς του θωρακίου. Ο Mark θεωρεί πιθανό ότι το κομμάτι προέρχεται από την πρωτότυπη πλάκα που αντιγράφει ή πλάκα στο Uffizi.

9. Η δουλειά μοιάζει με τη δουλειά της 984.

11. Μπαλάνος, *ΑΕ* 1937 Γ, 794-795. Welter, *AA* 1939, στ. 20, εικ. 7. Mark, *Cult* 165, σημ. 170. Brommer, *AM* 1956, Beil. 32.



**Μηρὸς Νίκης** (πίν. 1,2).

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 798.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Dinsmoor: RR. Στὸ ἐπάνω μέρος ἦταν ἄλλοτε γραμμένος ὁ ἀριθμὸς 3799.

2. Φωτογραφίες: Smith, *Parthenon* πίν. 27, ἀρ. 280. Brommer, *JdI* 1960, 43-44, ἀρ. 12, εἰκ. 5. Carpenter, *Parapet* εἰκ. 10 (στί σ. 45).

3. Ἄγνωστο πότε καὶ ποῦ βρέθηκε. Πάντως, κρίνοντας ἀπὸ τὸν αὐξοντα ἀριθμὸ εὐρετηρίου, πρέπει νὰ ἦταν ἀπὸ τὰ παλιότερα κομμάτια ποὺ καταγράφηκαν. Πρῶτος δημοσίευσε τὸ κομμάτι ὁ Smith τὸ 1910 μὲ τὰ κομμάτια τῶν μετοπῶν τοῦ Παρθενῶνος. Βλ. ἐδ. 7.

4. Δεξιὸς μηρὸς μέχρι κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο μιᾶς ὀρθιας γυναικείας μορφῆς μᾶλλον πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένης. Τμῆμα πολὺ λεπτοῦ ρούχου καλύπτει τὸ ἐπάνω μισὸ τοῦ μηροῦ καὶ κατεβαίνει ἀπὸ τὴ μέσα μεριά του.

5. Ὑψ. 0.24 μ.

6. Πίσω σπασμένο. Δὲν ὑπάρχει καμία ἔνδειξη ποὺ θὰ μπορούσε νὰ βοηθήσει στὴν κατάταξή του σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς δύο ομάδες.

7. Ὁ Smith εἶχε ἀποδώσει τὸ κομμάτι σὲ μετόπη τοῦ Παρθενῶνος. Ὁ Casson ὅμως, μολονότι τὸ ἀνέφερε μαζὶ μὲ τὰ κομμάτια τῶν μετοπῶν τοῦ Παρθενῶνος, διετύπωσε τὴν ἄποψη ὅτι ἀνήκει στὸ θωράκιο καὶ ὅτι προέρχεται μάλιστα ἀπὸ μιὰ πλάκα ὅπως ἡ 7098, μὲ τὴ Νίκη τῆς ὁποίας ἔβρισκε ὅτι ἔχει ὅμοια πτυχολογία καὶ τὶς ἴδιες ἀναλογίες. Ὁ Heberdey δὲν τὸ ἀναφέρει. Ὁ Carpenter τὸ κατέταξε ἀδίστακτα στὰ κομμάτια τοῦ θωρακίου, τὸ ἴδιο καὶ ὁ Dinsmoor. Ὁ Brommer τὸ ἀποχώρισε ἀπὸ τὶς μετόπες τοῦ Παρθενῶνος, χωρὶς ὅμως νὰ ἐκφέρει γνώμη ἂν ἀνήκει στὸ θωράκιο τῆς Νίκης.

Ἄν τὸ κομμάτι αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο – καὶ ἀπὸ τὶς ἀναλογίες καὶ τὴ δουλειὰ φαίνεται ὅτι πράγματι προέρχεται – θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἀνήκε σὲ μιὰ Νίκη μὲ ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, σπειροειδῆ στροφή καὶ μὲ τὸν κορμὸ τεντωμένο, ἴσως γιὰ νὰ κοσμήσει κάποιο τρόπαιο.

8. Ἄν καί, ὅπως εἶπαμε (ἰδὲ παραπάνω 6), τὸ πίσω δὲν δίνει τὴν παραμικρὴ ἔνδειξη, ὁ Dinsmoor τὸ συνέδεε γιὰ στυλιστικούς λόγους μὲ τὸ κομμάτι 4838 καὶ ὑπέθετε ὅτι ἴσως καὶ τὰ δύο προέρχονται ἀπὸ τὴ Νίκη 999 ποὺ βρίσκεται, κατ' αὐτόν, ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν θυσιαζόμενο ταῦρο (βουθυσία).

9. Ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor τὸ ἀπέδιδαν στὸν καλλιτέχνη «C», ποὺ κατ' αὐτοὺς ἐργάστηκε στὸ βόρειο τμῆμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς.

11. Smith, *Parthenon* πίν. 27, ἀρ. 280. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 28. Carpenter<sup>I</sup> 476. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286, 295. Casson 88, ἀρ. 798. Carpenter, *Parapet* 45, εἰκ. 10. Brommer, *JdI* 1960, 43. Brommer, *Metopen* ἀρ. 280 (σ. 133), ἀρ. 53.

**Πλάκα μὲ Νίκες ποὺ προσάγουν ταῦρο** (πίν. 2-4 καὶ πίν. 75,1, 76,1).

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 972 (+2680;).

Σύμβολα και αριθμοί πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup> ἀρ. 4 [1] καὶ D στὸν πίν. I. - Michaelis, Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: A. - Casson (σ. 155), Carpenter: ἀρ. 11.

Τὸ κομμάτι τῶν πτυχῶν στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία ἀρ. εὐρ. 2680 βρέθηκε ἀπὸ τὸν Heberdey στὸ Μικρὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως τὸ 1908 (καὶ ἐπομένως οἱ πρὸ τῆς χρονολογίας αὐτῆς δημοσιεύσεις δὲν τὸ ἀναφέρουν καθόλου).

2. Σὲ ὕδατογραφία τοῦ Hansen, 1836 (Bendtsen εἰκ. 37).

Χαρακτικά: Ross πίν. I καὶ XIII A. Heller πίν. 13a. Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. I (σχέδ. E. Landron). Kekulé<sup>I</sup> πίν. I D (σχέδ. Schöne). Kekulé<sup>II</sup> I A. Breton 72. Bötticher εἰκ. 90 στὴ σ. 206. Overbeck I εἰκ. 125. Collignon II εἰκ. 51A (σχέδ. I. Devillard). Σχέδ. Reinach, *RR* I 19. Περιοδικὸ *Tour du monde* 1862, Premier Semestre, σ. 59.

Φωτογραφίες: Μιὰ ἀπὸ τίς παλιότερες φωτογραφίες ποὺ ἔχουμε εἶναι τῶν ἀδελφῶν Ζανγκάκη ἀπὸ τὸ Πόρτ-Σαΐδ ποὺ ἐλήφθη περὶ τὸ 1888 (σήμερα στὸ ΕΛΙΑ). Harrison, *Mythology* εἰκ. 10 (ἡ ἀριστερή). Petersen, *Athen* εἰκ. 42. Winter, *KiB* 286, 1. Casson 155. Schede εἰκ. 91. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, εἰκ. 3. Τσουντας εἰκ. 335 στὴ σ. 304. Richter, *JHS* 1925, εἰκ. 2. Rodenwaldt, *KdA* 331. Carpenter, *Parapet* πίν. V-VII. Rodenwaldt-Hege, *Akropolis* εἰκ. 74. Mansuelli εἰκ. 16. Schuchhardt, *Gr. Plastik* πίν. 34. Schuchhardt, *Epochen* εἰκ. 63. Byvanck, *BABesch* 1943, εἰκ. 6. Borbein πίν. 22, 1. Richter εἰκ. 543. Picard<sup>I</sup> πίν. 43. Hopper, στὴ σ. 180. Charbonneaux κ.ἄ. εἰκ. 198. Παπαϊοάννου κ.ἄ. εἰκ. 577. Μπούσκαρη εἰκ. 372. Robertson II εἰκ. 116b. Bieber εἰκ. 48. Harrison, *AJA* 1977, εἰκ. 17. Mark, *Cult* εἰκ. 50. Lullies-Hirmer εἰκ. 185 ἐπάνω. Pochat εἰκ. 12 (ἡ δεξιὰ). Simon, *Museum Patavinum* 1985, εἰκ. 8. Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 7β. Di Vita 47, πίν. XXVI, 2 (ἀριστ. Νίκη). *Br Br* 34. DAI 72/2980. Β. Παπαϊωάννου (ἡ δεξιὰ Νίκη): ἀρ. 0532. Ν. Τομπάζης L-3628. Pelikan εἰκ. 9. Musiolek-Schindler εἰκ. 49 (ἡ δεξιὰ Νίκη). *LIMC* VI, 1 866, ἀρ. 169. Mark, *Sanctuary* πίν. 21a.

3. Ἡ πλάκα βρέθηκε ἐντοιχισμένη στὸ νότιο μέρος τοῦ τουρκικοῦ προμαχώνος λίγες ἡμέρες πρὶν ἀπὸ τὴ 10ῃ Ἰουνίου τοῦ 1835. Τὴν πρώτη πληροφορία γιὰ τὴν ἀνεύρεσή της δίνει ὁ Ross. Στὴ συνέχεια ἡ πλάκα ἀποτέθηκε μαζί μὲ ἄλλα ἀρχαῖα, κυρίως προερχόμενα ἀπὸ τὸν ναὸ τῆς Νίκης, στὸ δάπεδο τοῦ ναοῦ ποὺ μόλις τότε εἶχε ἀναστηλωθεῖ. Τὸ κομμάτι 2680 βρέθηκε τὸ 1908 ἀπὸ τὸν Heberdey ὁ ὁποῖος ἀνέφερε ὅτι ταιριάζει “im Bruche” στὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος τῆς πλάκας 972, ὁ Casson ὁμως ἔδειξε ὅτι δὲν ταιριάζει σὲ κάποιο σπᾶσιμο τῆς πλάκας, τῆς ὁποίας ἄλλωστε δὲν ἔχει τὴ χρυσὴ πᾶτινα, ὅπως σημείωνε. Παρατηρῶ ἐξ ἄλλου: α) ὅτι στὸ κομμάτι 2680 δὲν συνεχίζεται ἡ μεγάλη ἐσωτερικὴ πτυχή ποὺ κατεβαίνει πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ σκέλος τῆς ἀριστερῆς Νίκης τῆς 972· β) ἡ φορὰ τῶν πτυχῶν τοῦ 2680 εἶναι σχεδὸν ἀσυμβίβαστη μὲ αὐτὴν τῆς Νίκης 972 ἀριστερά· καὶ γ) ἡ ἐργασία τῶν πτυχῶν εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ ὅ,τι στὴν ἀριστερὴ Νίκη. Παρὰ ταῦτα τὸ κομμάτι 2680 ἀποτελεῖ μέχρι σήμερα τμῆμα τῆς πλάκας 972. Οἱ Friederichs καὶ Wolters ἀναφέρουν ὅτι ἐκμαγεῖο τῆς 972 ὑπῆρχε στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου (σ. 288, ἀρ. 761).

4. Πλάκα σχεδὸν ἀκέραιη, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐπάνω καὶ τὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία ποὺ λείπουν (ιδεῖ π.π.). Δύο Νίκες ὁδηγοῦν πρὸς τὰ δεξιὰ ἓνα βόδι. Ἀριστερά: Νίκη πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένη, ἀλλὰ μὲ τὸν κορμὸ μετωπικά ἀπεικονισμένο, προσπαθεῖ νὰ συγκρατήσῃ τὸ ζωηρὸ βόδι, τραβώντας το πρὸς τὰ πίσω μὲ τὴ βοήθεια κάποιου ἄλλοτε ζωγραφιστοῦ σχοινιοῦ ποὺ θὰ ἦταν περασμένο στὰ κέρατα τοῦ ζώου (τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατοῦσε τὸ σχοινὶ κοντὰ στὸ ζῶο, τὸ δεξιὸ γωνιασμένο κρατοῦσε τὸ πίσω μέρος τοῦ σχοινιοῦ). Στὴν προσπάθειά της λυγίζει τὴ μέση, ἀπλώνει λοξὰ ἐμπρὸς τὸ ἀριστερὸ της πόδι ποὺ φορᾷ σανδάλι σ' ἓνα χαμηλὸ βράχο ποὺ χρησιμοποιοῖ ὡς ἀντιστήριγμα, ἐνῶ τὸ δεξιὸ της πόδι, ἐλαφρὰ λυγισμένο

πρὸς τὰ πίσω, ἀντιζυγιάζει τὴν κίνηση. Φορεῖ: α) Ποδήρη χιτῶνα, πὺν καθὼς ζώνεται στὴ μέση (τρεῖς ὁπὲς γιὰ τὴ στερέωση μεταλλικῆς ζώνης – ὁ Kekulé ἀναρωτιόταν ἂν αὐτὲς χρησίμευαν γιὰ τὴ στερέωση μεταλλικῆς ζώνης ἢ μήπως πόρπης) ἀφήνει πλούσιες πτυχὲς νὰ κατεβαίνουν ὀρμητικὰ ἀνάμεσα στὰ σκέλη. β) Ἰμάτιο πὺν γλιστρᾷ ἀπὸ τὴ ράχη πρὸς τὰ ἔμπροσ, πάνω καὶ ἀνάμεσα στὰ σκέλη. Δύσκολα ξεχωρίζει κανεὶς τὶς πτυχὲς τοῦ ἀπὸ τὶς πτυχὲς τοῦ χιτῶνα. Οἱ φτεροῦγες ὑψώνονταν σὲ κατατομή, ὅμως μόνο τὸ περίγραμμα τῆς πίσω φτερούγας ἔχει σωθεῖ στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος, ἐνῶ ἡ πρόσθια φτερούγα ἔχει ὁλότελα χαθεῖ. Λεῖπουν: ἡ πρόσθια φτερούγα, τὸ κεφάλι, ὁ δεξιὸς βραχίονας ὁλόκληρος, ὁ ἀριστερὸς ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα καὶ κάτω, τὸ ἄκρο δεξιὸ πόδι, τὸ ἀριστερὸ σκέλος ἀπὸ τὴν κνήμη καὶ κάτω. Ἀποκεκρουμένα: τὸ περισσότερο τῆς ὀπίσθιας φτερούγας, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ περίγραμμα, ὅλη σχεδὸν ἡ ἐπιφάνεια τοῦ στήθους, τοῦ δεξιοῦ σκέλους καὶ ἡ ἐσωτερικὴ τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος.

Δεξιὰ: Νίκη σὲ πλατὺ δρασκελισμὸ πρὸς τὰ δεξιὰ, μὲ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ σώματος τῆς νὰ ἀναπτύσσεται μετωπικά. Οἱ φτεροῦγες τῆς εἶναι ἀνοιχτὲς πίσω τῆς, ἡ δεξιὰ ἀπλωμένη ὁλόκληρη στὸ φόντο (τὸ κάτω τῆς μέρος δηλωνόταν ζωγραφικά), ἡ ἀριστερὴ σὲ βράχυνση 3/4 (τὸ κάτω τῆς εἶναι κρυμμένο πίσω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, πὺν πέφτει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα). Πτίλα δὲν δηλώνονται. Φορεῖ: α) Πέπλο πὺν πορπώνεται στοὺς ὤμους καὶ σχηματίζει ἓνα κοντὸ ἀπόπτυγμα, καὶ κόλπο ἐπάνω ἀπὸ τὴ ζώνη πὺν εἶναι ἐν μέρει ὁρατὴ (δύο ὁπὲς γιὰ τὴ στερέωση τῆς χαμένης σήμερα μεταλλικῆς πόρπης τῆς ζώνης). β) Ἰμάτιο πὺν πέφτει σὲ ζωηροὺς κυματισμοὺς ἀπὸ τὸν ἀνασηκωμένο ἀριστερὸ βραχίονα κατὰ μῆκος τοῦ ἀριστεροῦ πλευροῦ τῆς, περνάει πίσω τῆς καὶ ξαναφαίνεται ἔμπροσ, σχηματίζοντας πυκνὴ τύλη πτυχῶν στὸ ἐπάνω μέρος τῶν μηρῶν καὶ κατεβαίνει ἀνάμεσα στὰ σκέλη, σὲ ζωηρὲς πτυχὲς. Τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι σηκωμένο, τὸ δεξιὸ λοξὰ πρὸς τὰ κάτω ἀπλωμένο. Φορεῖ σανδάλια. Λεῖπουν: Τὸ κεφάλι (πὺν στρεφόταν πρὸς τὰ πίσω), ὁ δεξιὸς βραχίονας ἀπὸ τὸν ὤμο, ὁ ἀριστερὸς ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα. Ἀποκεκρουμένα: Τὸ δεξιὸ στήθος καὶ ὅλη ἡ ἐπιφάνεια τοῦ δεξιοῦ σκέλους.

Ἀνάμεσα στὶς Νίκες ἓνα μικρὸ βόδι ἀναπηδᾷ ζωηρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, μὲ τὰ πρόσθια πόδια στὸν ἀέρα καὶ κατεβασμένο τό – χαμένο σήμερα – κεφάλι του. Ζάρες στὸν λαιμὸ. Τὸ πίσω μέρος τοῦ σώματος κρύβεται ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ Νίκη, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν οὐρά του, πὺν προβάλλει πίσω ἀπὸ τὴ Νίκη διαγράφοντας ζωηρὴ καμπύλη. Λεῖπουν: τὸ κεφάλι καὶ τὰ πρόσθια σκέλη (ἐκτὸς ἀπὸ μικρὸ τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ).

5. Ὑψ. 1.05 μ., πλ. 1.23 μ., πᾶχ. 0.37 μ.

6. Ὁμάδα Α. Στὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος, πὺν δὲν σώζεται, πρέπει νὰ ὑπῆρχε γόμφος (ἀφοῦ στὸ ἀντίστοιχο δεξιὸ δὲν ὑπάρχει), ἄρα ἡ πλάκα τοποθετήθηκε ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ (ιδεῖ ἐδ. 8). Στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια διατηρήθηκαν: 1) Ἡ δεξιὰ ἀπὸ τὶς δύο αὐλακες συνδέσμων, οἱ ὁποῖες βρίσκονταν στὸ μέσον τοῦ πάχους τῆς πλάκας (0.118 μ. ἀπὸ τὴν πίσω ἐπιφάνεια καὶ 0.245 μ. ἀπὸ τὴν ἔμπροσ ἄκρη τοῦ ἄβacos). 2) Οἱ ἐπτά ἀπὸ τὶς ἀρχικὰ ὀκτὼ ὁπὲς πὺν χρησίμευαν γιὰ τὴ στερέωση τῶν κιγκλίδων (λείπει ἡ ἀκραία ἀριστερὴ). Τὰ κέντρα τῶν ὀπῶν τοῦ κιγκλιδώματος ἀπέχουν μεταξύ τους, ὅπως γενικὰ στὸ θωράκιο, 0.145 μ. (ἐκτὸς ἀπὸ τὶς γωνίες), τὸ κέντρο τῆς δεξιᾶς ὀπῆς ἀπέχει ἀπὸ τὸ δεξιὸ πέρασ τῆς πλάκας 0.120 μ. 3) Στὴ μέση περίπου τοῦ πλάτους τῆς ἐπάνω ἐπιφανείας (0.595 μ. ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πέρασ καὶ 0.56 μ. ἀπὸ τὸ δεξιὸ) ὑπάρχει «μοχλοβόθριο» μεταγενέστερο (ρωμαϊκό; σύγχρονο;), πὺν οὔτε ἀναφέρεται οὔτε ἀπεικονίζεται ἀπὸ τὸν Ross (μῆκ. 0.08 μ., πλ. 0.35 μ., βᾶθ. 0.08 μ.). 4) Πίσω ἀπὸ αὐτὸ τὸ μοχλοβόθριο, στὴν περasiὰ τῆς πίσω ἐπιφανείας τῆς πλάκας, ὑπάρχει μιὰ τραχιὰ ἐγκοπὴ μῆκ. 0.10 μ., βᾶθ. 0.085 μ. καὶ πλ. 0.04 μ. (ὅταν μετροῦμε ἀπὸ τὴν πίσω πλευρά).

Δέν είναι μοχλοβόθριο, όπως νόμιζε ο Heberdey, διότι της λείπει ή τέταρτη πλευρά. Πρόκειται για δυσδιάγνωστη έντορμία, μεσαιωνικής μάλλον εποχής.

Στο κάτω αριστερό άκρο διαμπερής όπή για την αποχέτευση των όμβρίων ύδάτων (σήμερα γεμισμένη με τσιμέντο), που αναφέρεται ήδη από τον Kekulé και τον Heberdey.

Έχει γίνει χρήση μεγάλου τρυπάνου: Κάτω από τον άβακα της πλάκας, κάτω από τον αριστερό βραχίονα της δεξιάς Νίκης, πάνω από το κεφάλι της (μία έως δύο όπες, πιθανώς κατά τον καθαρισμό του περιγράμματος του κεφαλιού). Σε διάφορα σημεία κάτω από περιδινούμενα άκρα του ρούχου της ίδιας Νίκης, σειρές όπών τρυπάνου διαφόρου μεγέθους. Στην κάτω παρυφή του ίματίου μεγάλες όπες τρυπάνου για το ξεχώρισμα από την πλίνθο. Μεμονωμένες όπες τρυπάνου στο ρούχο επάνω από τη μέση. Στην αριστερή Νίκη ή Adam παρατηρούσε χρήση τρυπάνου στα αυλάκια του ρούχου της, σε συνδυασμό με χρήση σμίλης. Χρήση ράσπας με δόντια απέχοντα 0.002 μ. μεταξύ τους κάτω από τον άβακα.

7. Χωρίς άμφιβολία το θέμα είναι δύο Νίκες που όδηγούν στον τόπο της θυσίας ένα βόδι (για το φύλο ιδέ πκ.), που, όπως παρατηρούσε κιόλας ο Michaelis, απεικονίζεται κατά πάγια καλλιτεχνική συνήθεια των έλληνικών χρόνων σε μέγεθος πολύ μικρότερο από το φυσικό. Ός προς την αριστερή Νίκη όμοφωνα επίσης πιστεύεται ότι προσπαθεί να συγκρατήσει το ζωο, που άναπηδά δύστροπο και ξαφνιασμένο, τραβώντας το με όλη της τη δύναμη με ένα σχοινί, και χρησιμοποιώντας για άντισταήριγμα ένα μικρό βράχο, που πατά με το αριστερό της πόδι.

Δυσκολία παρουσιάζει ή έρμηνεία της δεξιάς Νίκης: Ο Kekulé είχε διατυπώσει την άποψη ότι με σχοινί περασμένο στα κέρατα του ζωου προσπαθούσε να βοηθήσει την αριστερή Νίκη στην προσαγωγή του ζωου στον τόπο της θυσίας (ο Petersen άμφέβαλλε), ενώ κατά τον Lullies και αυτή προσπαθούσε να συγκρατήσει το ζωο κρατώντας το κέρατο με το δεξιό χέρι. Ο Borbein ύποστηρίζει μάλιστα ότι με το χέρι της πιάνει το κέρατο του ταύρου και πιέζει το κεφάλι του προς τα κάτω (ο Borbein, δικαίως, απορρίπτει την άποψη του Fuchs, ότι το δεξιό της χέρι κρατούσε θυματήριο, όπως στα νεοαττικά ανάγλυφα). Μία άλλη άποψη είναι ότι ή Νίκη φεύγει τρομαγμένη από το τίναγμα του ζωου (Ross, Michaelis, Schrader, Schoppa, Fuchs) και ότι με το δεξί της χέρι προσπαθεί να το αποφύγει (Casson, Heberdey), ενώ ο Himmelmann περιγράφει την κίνηση του δεξιού χεριού της Νίκης αυτής μάλλον ως “fortreissende Bewegung”. Πιο δύσκολη είναι ή έρμηνεία της κίνησης του αριστερού χεριού της Νίκης αυτής. Κατά τον Beulé ήταν άνασηκωμένο σε χειρονομία θριάμβου για κάποια νίκη, κατά τον Kekulé απλώς έπιανε την άκρη του ρούχου της που είχε ξεφύγει κατά την απότομη κίνησή της. Ο Borbein όμως πιστεύει ότι πρόκειται για μία αυθόρμητη κίνηση που έχει προκληθεί από το απότομο τίναγμα του ζωου.

Άσυμφωνίες ύπηρξαν και ως προς το φύλο του ζωου. Οί περισσότεροι μελετητές πιστεύουν ότι το ζωο είναι ταύρος (ή ταυρίσκος), ιδίως οί παλιότεροι (Ross, Jahn, Beulé, Michaelis, Smith, Preller-Robert, Rohden), αλλά και οί περισσότεροι από τους νεότερους (Schrader, Heberdey, Casson, Carpenter, Dinsmoor, Saxl, Schoppa, Fuchs, Lullies, Kunisch, Simon, Borbein). Δέν λείπουν όμως και αυτοί που νομίζουν ότι πρόκειται για αγελάδα (Bötticher, Kekulé, Stengel, Reinach, Petersen, Ziehen, Picard, Simon αρχικά). Το έπιχείρημά τους είναι ή έπιγραφή IG II<sup>2</sup> 334, 21, 22, σύμφωνα με την όποία κατά την έορτή των Παναθηναίων προβλεπόταν θυσία «μιας εκ των καλλιστευουσών βοών» στην Άθηνά Νίκη. Όστόσο δέν πρέπει κανείς να παραγνωρίζει τη σημασία της μαρτυρίας της πλάκας 7098 όπου, όπως παρατηρούσε ο Heberdey, το φύλο του ζωου (άρσενικό) δηλώνεται σαφώς. Ο Kunisch τονίζει ειδικότερα ότι τα βόδια του θωρακίου έχουν τη νεανική και άρσενική όρμη των ταυρίσκων,



σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ δυσκινήσιā πού ἔχουν οἱ χοντρές καὶ πλαδαρές ἀγελάδες τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος. Κατ' αὐτὸν ἡ θυσία ἀπευθυνόταν στὸν Δία καὶ ὄχι σὲ θηλυκὴ θεότητα, τὴν Ἀθηνᾶ. Σὲ ἀντίθεση ὅμως μὲ τὸν Kunisch, ὁ Borbein ὑπογραμμίζει ὅτι σύμφωνα μὲ τὸ B 550 τῆς *Ἰλιάδος* οἱ Ἀθηναῖοι θυσίαζαν καὶ ταύρους στὴν Ἀθηνᾶ καὶ ὅτι ἡ συνήθεια θυσίας θηλυκῶν ζώων στὶς γυναικεῖες θεότητες καὶ ἀρσενικῶν στοὺς ἀρσενικοὺς θεοὺς δὲν ἦταν δεσμευτική. Βλ. εὐρύτερη συζήτηση γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ στὸ κεφάλαιο περὶ τῶν θεμάτων, π., σ. 82 κέ.

8. Ἀπὸ τὸν Preller ἡ πλάκα εἶχε ἀποδοθεῖ στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου. Ὅμως ἀπὸ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ καὶ ὕστερα ἔως τὸν Dinsmoor ἡ πλάκα ἀποδιδόταν στὴ νότια πλευρὰ. Ὁ λόγος ἦταν ὅτι δὲν μπορούσαν νὰ δεχθοῦν ὅτι ἡ πρὸς τὰ δεξιὰ κατεύθυνση τοῦ ζώου συμβαζόταν μὲ τὴν ἐπίσης πρὸς τὰ δεξιὰ καθισμένη Ἀθηνᾶ 989 (τὴν ὁποία τότε ἀκόμη τοποθετοῦσαν στὴ βόρεια πλευρὰ, στὸ ἀνατολικό της ἄκρο), δηλαδὴ θεωροῦσαν ἀδύνατο ὅτι ἡ σκηνὴ προσαγωγῆς τοῦ ζώου στὴ θυσία μπορούσε νὰ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ. Ἔτσι ὁ Kekulé τοποθετοῦσε τὴν 972 στὸν ὑποθετικὸ ΝΑ. ἀγκῶνα, ἐνῶ ὁ Heberdey στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, στὴν πλάκα XXII. Ὅπως ὅμως ἔδειξε ὁ Dinsmoor, οὔτε ἡ Ἀθηνᾶ βρισκόταν στὴ βόρεια πλευρὰ, ἀλλὰ στὴ νότια – καὶ συγκεκριμένα στὴ ΝΔ. γωνία – οὔτε ἡ 972 βρισκόταν στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, ἀλλὰ στὴ βόρεια. Τὴν ἀπόδειξη παρέχει ὁ γόμφος τῆς, ἔλεγε, ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ βρισκόταν στὸ ἀριστερὸ μέρος, ὅπως σὲ ὅλες τὶς πλάκες τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου. Τὸ τμήμα αὐτὸ τῆς πλάκας λείπει, ἀλλὰ εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ γόμφος σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ τμήμα θὰ βρισκόταν, ἐπεὶδὴ στὸ ἀντίστοιχα δεξιὸ μέρος τῆς πλάκας δὲν ὑπάρχει. Ἀποκλείοντας τέσσερις ἀπὸ τὶς πιθανὲς θέσεις τῆς βόρειας πλευρᾶς (III-VIII) γιὰ τὸν λόγο ὅτι ἡ σχέση τῶν ὁπῶν τοῦ κιγκλιδώματος μὲ τὸ πέρας τῆς πλάκας 972 δὲν συμφωνεῖ μὲ τὸ μοντέλο του ὡς πρὸς τὶς πλάκες III-VIII, ὁ Dinsmoor θεωροῦσε ὡς μόνες πιθανὲς θέσεις τὶς III καὶ V. Ἀπὸ αὐτὲς πάλι ἀπέκλειε τὴν III, διότι στὴν περίπτωση αὐτὴ ἡ ἀπόσταση μεταξὺ τῶν ἀκραίων ὁπῶν στὴν 975 καὶ τὴν 972 θὰ ἦταν 0.160 μ. (0.065 μ. σὺν 0.095 μ.) ἀντὶ τῆς κανονικῆς ἀπόστασης τῶν 0.145 μ., καὶ κατέληγε ἔτσι στὴ θέση V. Τὴν ἴδια γνώμη εἶχε καὶ ὁ Carpenter.

9. Ἦδη τὸ 1835 ὁ Kramer συσχέτιζε τὸ στυλ τῆς 972 μὲ τὸ στυλ τῆς ζωφόρου τῆς Φιγᾶλειας. Ἀργότερα ὁ Kekulé παρατήρησε ὅτι ἡ ἀριστερὴ Νίκη μοιάζει στυλιστικὰ μὲ τὴν 975 καὶ τὴ Νίκη τῆς ἀκραίας πλάκας 977. Ὁ Blümel ἔβλεπε στενὴ ὁμοιότητα τῆς ἀριστερῆς Νίκης μὲ τὴ μορφή 3 τῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ στὴ διευθέτηση τοῦ ρούχου πάνω στὸν μηρὸ καὶ τὸ γενικότερο στρογγύλεμα τοῦ σώματος. Βέβαιο πάντως εἶναι ὅτι στὴν πλάκα 972 δούλεψαν δύο διαφορετικοὶ καλλιτέχνες, ἓνας τὴν ἀριστερὴ Νίκη καὶ ἓνας τὴ δεξιὰ, ἡ διαφορὰ τους εἶναι ὀλοφάνερη καὶ ἔχει ἐν ἐκτάσει περιγραφεῖ ἀπὸ τοὺς μελετητές (ιδὲ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, σ. 57 κέ.). Εἰδικότερα ὁ Schrader ὑπογράμμιζε τὴν ἀπαραινόμενη ὁμοιότητα τῆς δεξιᾶς Νίκης μὲ τὴ Μαινάδα τοῦ Conservatori, καλλιτέχνης τοῦ πρωτοτύπου τῆς ὁποίας ἦταν, ὑπεστήριζε, ὁ Καλλίμαχος. Κατὰ τὸν Schrader ἡ μόνη διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ Μαινάδα καὶ τὴ Νίκη τοῦ θωρακίου εἶναι – πέρα ἀπὸ τὸ ὅτι τὸ ἀνάγλυφο τῆς Μαινάδας εἶναι πολὺ λιγότερο ἔκτυπο – ἡ διακοσμητικὴ καθαρότης τῆς, ἡ ὁποία στὴ Νίκη ἔχει – ὅπως νόμιζε – δώσει τὴ θέση τῆς σὲ ἓνα φυσικότερο πλάσμο καὶ σὲ πτυχὲς μὲ ἀτομικότητα. Αὐτὴ καὶ ἡ μεγαλύτερη ραδινότης τῆς Μαινάδας ἔκαναν τὸν Schrader νὰ πιστεύει ὅτι ἡ Νίκη τοῦ θωρακίου εἶναι νεότερη ἀπὸ τὶς Μαινάδες. Ὅτι ὅμως τὰ πράγματα εἶναι ἀντίστροφα ἔχουμε ἀναπτύξει στὸ κεφάλαιο γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ θωρακίου.

Μὲ τὴν περιγραφικὴ του δεινότητα καὶ γλαφυρότητα ὁ Carpenter περιέγραψε τοὺς χα-

ρακτῆρες τῶν δύο καλλιτεχνῶν πού ἐργάστηκαν στήν 972 καί τοὺς ὁποίους ἀποκάλεσε συμβατικά, τὸν μὲν καλλιτέχνη τῆς ἀριστερῆς Νίκης «Α», καί τῆς δεξιᾶς «Β». Ὁ «Α», ἔλεγε χαρακτηριστικά, εἶναι κάποιος πού δουλεύοντας ἀποκλειστικά μὲ τὴ σμίλη, σκαλίζει μὲ ἀπίστευτη ἐπιδειξιότητα πτυχές καὶ ζάρες ρούχου σὲ πολλὰ ἐπίπεδα ἐκπληκτικῆς εὐαισθησίας, χρησιμοποιώντας ἀκόμη καὶ τὴν ἐγγάραξη γιὰ τὴ δῆλωση λεπτοτάτων πτυχῶν, καθὼς καί, σὲ διασταυρούμενες κατευθύνσεις, τὴ ράσπα, τὰ ἴχνη τῆς ὁποίας ἄφησε ἐπίτηδες, δίνοντας ἔτσι μιὰ συνολικὴ ἐντύπωση ὑπερβολικῆς ἐπιτήδευσης καὶ μικροσκοπικῶν «ἐφφέ». Ὁ καλλιτέχνης αὐτός, τὴν ἐργασία τοῦ ὁποίου ἐβλεπε καὶ στὶς Νίκες 976, 977 καὶ 975, τοῦ ἔφερε στὸν νοῦ, γιὰ τὴν ὑπερβολικὴ ἐπεξεργασία καὶ τῶν παραμικρότερων ἀκμῶν τοῦ ρούχου, ἢ ὁποία κατ' αὐτὸν καταστρέφει τὴ μακρὰ ροὴ τῶν γραμμῶν του, τὸν «κατατηξίτεχνο» τῶν ἀρχαίων, τὸν Καλλίμαχο.

Καὶ ὁ «Β» εἶναι, κατὰ τὸν Carpenter, ἓνας μανιεριστῆς καλλιτέχνης, ἑνὸς εἴδους ὅμως ἐντελῶς διαφοροτικοῦ. Χρησιμοποιώντας, ἔλεγε, τὸ τρυπάνι σὲ εὐρεία ἔκταση, ἀρέσκεται σὲ πτυχές πού ἀνεμίζουν φλογάτες καὶ θεατρικὰ καμπύλες, πού διχάζονται καὶ ὑποδιαίρουνται σὲ πλῆθος ἀπὸ μικρότερες πτυχές καὶ ἔχουν παντοῦ ἀκμές ἑνὸς πολὺ χαρακτηριστικοῦ σωληνωτοῦ σχήματος, ἐνῶ ἡ παρυφὴ τοῦ ρούχου στὸ ἀριστερὸ σφυρὸ τῆς δεξιᾶς Νίκης σχηματίζει ἓνα ἐντελῶς χαρακτηριστικὸ φούσκωμα πού θυμίζει σφενδόνη πόρπης. Κατὰ τὸν Carpenter ὁ καλλιτέχνης «Β» εἶναι (διαφορετικὰ ἀπὸ ὅ,τι πίστευε ὁ Schrader) ὁ Παιώνιος, ἡ Νίκη τοῦ ὁποίου παρουσιάζει στενὴ στυλιστικὴ συγγένεια μὲ τὴ δεξιὰ Νίκη τῆς 972.

Διαφορετικὴ πάλι ἄποψη ἀπὸ τὸν Carpenter ἔχει ἡ Schlörb ὡς πρὸς τὸν καλλιτέχνη τῆς ἀριστερῆς Νίκης, τὸν «Α»: Θεωρεῖ πὼς εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη πού ἔκανε τὴν καθιστὴ Κ τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος τοῦ Παρθενῶνος, τὸν ὁποῖον ὅμως δὲν ταυτίζει (ὅπως ἐξ ἄλλου καὶ ὁ Schweitzer) μὲ τὸν καλλιτέχνη τῶν μορφῶν L καὶ M τοῦ ἴδιου αἰετώματος, δηλαδὴ τὸν Ἀγοράκριτο, ἀλλὰ τὸν θεωρεῖ πάντως μαθητὴ του.

Ὁ Δεληβορριάς βλέπει μεγάλη συγγένεια στὸν τρόπο τῆς ἀπόδοσης τοῦ ρούχου τῆς ἀριστερῆς Νίκης γενικὰ μὲ τὶς θεές Κ, L, M τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος τοῦ Παρθενῶνος καὶ πιστεύει ὅτι εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη (δηλαδὴ τοῦ Ἀγορακρίτου).

Ἡ Boulter ἔβρισκε ὅτι μὲ τὴ δεξιὰ Νίκη τῆς 972 μοιάζει ἡ 1077 τῆς ζωφόρου τοῦ Ἑρεχθείου (γύρω στὰ πόδια), τὴν ὁποία ἀπέδιδε σὲ ἓνα καλλιτέχνη πού συμβατικά ἀποκαλοῦσε I.

Ἡ Hofkes-Brukker, μολονότι ἀναγνώριζε, ὅπως πολλοὶ ἄλλοι, τὴν κτυπητὴ ὁμοιότητα τοῦ μοτίβου τῆς δεξιᾶς Νίκης μὲ τὴ Λαπιθίδα τῆς πλάκας 530 τῆς ζωφόρου τῆς Φιγάλειας, ὑπογράμμισε τὶς σημαντικὲς καλλιτεχνικὲς διαφορὲς πού τὶς χωρίζουν καὶ οἱ ὁποῖες ὀφείλονται, ὅπως τόνιζε, στὸ διαφορετικὸ ἐργαστήριο: Τὴν κίνηση τῆς Λαπιθίδας καθορίζει, ἔγραφε, μιὰ μεγάλη διαγώνιος πτυχὴ, ἡ ὁποία ξεκινώντας ἀπὸ τὸ δεξιὸ τοῦ πόδι καταλήγει στὸν ἀριστερόν ὦμο, ἐνῶ τὸ σῶμα καὶ τὸ ροῦχο συνεισφέρουν ἰσόρροπα στὸ μοτίβο τῆς κίνησης. Στὴ δεξιὰ Νίκη τῆς 972 ἀντιθέτως, ὁ χιτώνας καὶ τὸ ἱμάτιο πολὺ λίγο προσδιορίζουν τὴν κίνηση καὶ σὲ μεγάλο βαθμὸ παίζουν διακοσμητικὸ ρόλο.

Ξαναγυρίζοντας στὸν Schrader ὁ Ἀνδρόνικος ὑπογράμμισε τὴ στενὴ συγγένεια τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς 972 μὲ τὶς Μαινάδες καὶ τὶς χορεύτριες τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων. Στὴ Νίκη ἔβρισκε τὴν ἴδια «θορυβώδη καὶ σχεδὸν ἀναρχὴ ἀνάπτυξη» πού ἔχουν οἱ Μαινάδες, οἱ ὁποῖες ἀνάγονται σὲ πρωτότυπο τοῦ Καλλίμαχου. Καὶ γι' αὐτὸν λοιπὸν ὁ καλλιτέχνης «Β» τοῦ θωρακίου ἦταν ὁ Καλλίμαχος.

Ἡ Harrison ὑπογραμμίζει τὴ στενὴ ὁμοιότητα τῆς δεξιᾶς Νίκης μὲ τὴ μεσαία ἀπὸ τὶς τρεῖς Ὠρές (Αὐξώ) τοῦ νεοαττικοῦ ἀναγλύφου τῶν Ὠρῶν (Hauser, *ÖJh* 1903, 79-107), πού πιστεύει πὼς ἀποδίδουν τμῆμα τῆς διακόσμησης τῆς βάσης τῶν λατρευτικῶν ἀγαλμάτων τοῦ Ἡφαι-

στείου: ὅμοιες εἶναι οἱ πτυχές στὸν λαίμω καὶ τὴν κοιλιά καὶ στὸ κάτω μέρος τοῦ ἀποπτύγματος, ὅμοιες εἶναι οἱ πτυχές ποὺ διαγράφουν καμπύλες πάνω στὸ σῶμα καὶ πέρα ἀπὸ αὐτό, ὅμοια ἢ φουσκωμένη πτυχή στὸ ἀριστερὸ σφυρὸ τῆς Αὐξοῦς μὲ αὐτὴν τοῦ ἀριστεροῦ σφυροῦ τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 972 (ιδὲ ππ.).

Ἡ Ridgway ἐπισημαίνει ὁμοιότητες τῆς πλάκας 972 (τὴν ὁποία μάλιστα ἀποκαλεῖ πλάκα τοῦ Παιωνίου) μὲ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Κῶ (ιδὲ στὴ βιβλιογραφία Γρ. Κωνσταντινόπουλο) κυρίως στὴ σχέση ρούχου καὶ σώματος.

Ὁ Linfert συγκρίνει τὴ διαμόρφωση σὲ σχῆμα V τοῦ χιτῶνα ἀνάμεσα στὰ στήθη τῆς δεξιᾶς μορφῆς μὲ τὰ ἀκρωτήρια ποὺ αὐτὸς ἀποδίδει στὸν ναὸ τῆς Νίκης (ιδὲ βιβλ.).

Ὁ Δεληβορριάς παρατηροῦσε τὴν ὁμοιότητα τῶν πτυχῶν γύρω ἀπὸ τὴ ζώνη μὲ τὶς πτυχές στὸν ἀριστερὸ ὦμο τῆς Ἀφροδίτης 1604 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου.

Κατὰ τὴν ἀποψή μου, ποὺ ἐκτίθεται λεπτομερέστερα στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, ἡ ἀριστερὴ Νίκη εἶναι ἔργο τοῦ Ἀγορακρίτου (ἢ τὸ πολὺ πολὺ τοῦ ἐργαστηρίου του), ἡ δεξιὰ Νίκη εἶναι πιθανότατα ἔργο τοῦ Καλλιμάχου.

10. Ἀμεσος πρόδρομος τῆς παράστασης τοῦ θωρακίου μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ, ὅπως εἶχε ἤδη παρατηρήσει ὁ Kekulé, ἡ παράσταση τῆς πλάκας XXXIX τῆς νότιας ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος: Ἕνα βόδι ἀναπηδᾷ πρὸς τὰ δεξιά, ὅμοια ὅπως ἐδῶ, καὶ ἕνας νέος προσπαθεῖ νὰ τὸ συγκρατήσει τραβώντας το μὲ τὰ δυὸ χέρια μ' ἕνα σχοινὶ περασμένο στὰ κέρατά του, καὶ στηρίζοντας, ὅπως ἐδῶ ἡ Νίκη, τὸ ἀριστερὸ του πόδι σ' ἕνα βραχάκι. Μιὰ σκηνὴ τοῦ ἴδιου θέματος, ὅχι ὅμως τόσο ὅμοια, ὑπάρχει καὶ στὴ γειτονικὴ πλάκα XL τῆς νότιας ζωφόρου, καθὼς καὶ στίς πλάκες II καὶ III τῆς βόρειας ζωφόρου.

Πάντως ἡ παράσταση τοῦ θωρακίου (ὁλόκληρη ἢ τμήματά της) ἄσκησε ἰσχυρὴ ἐπίδραση στὴν τέχνη, ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ καὶ ἐπὶ πολλοὺς αἰῶνες. Μερικὲς ἀπὸ τὶς παραστάσεις εἶναι συνειδητὲς ἀντιγραφές ἢ μιμήσεις, ἄλλες ἐμπνέονται γενικὰ ἀπὸ αὐτὴν ἢ ἀπὸ τμήματά της. Τὴν πρωιμότερη ἀντιγραφὴ τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος ἔχουμε σ' ἕνα κρατῆρα τοῦ «ζωγράφου τοῦ Δίνου» στὸ Μουσεῖο τῆς Bologna (Simon, *Kanon* 70, εἰκ. 1 καὶ Himmelmann, *Tieropfer* 45, εἰκ. 30) (εἰκ. 7). Λίγο νεότερη, τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα, εἶναι ἡ ἀνάγλυφη παράσταση τῆς ἀριστερῆς Νίκης μὲ τὸν ταῦρο σ' ἕνα ἐπίχρυσο δισκάριο τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου (Borbein, *Campanareliefs* πίν. 15,5 καὶ σ. 117). Ἀγγειογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 5ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰῶνα ἀντικαθιστοῦν ἢ ἐμπλουτίζουν τὴ Νίκη μὲ τὸν ταῦρο μὲ ἐφήβους ποὺ παίρνουν μέρος σὲ λαμπαδηδρομίες, ἀναφερόμενες πιθανότατα στὴν ἐορτὴ τῶν Ἑφαιστειῶν (κρατῆρας στὴ Βιέννη, βλ. Schoppa, *AA* 1935, στ. 34 κέ., εἰκ. 4 καὶ LIMC VI, 1, λ. Nike 878, ἀρ. 340). Μιὰ ἀποσπασματικὴ στάμνος τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. δείχνει μιὰ παρόμοια παράσταση ταύρου μὲ γυμνὸ ἔφηβο δίπλα του καὶ μιὰ προπορευόμενη Νίκη ποὺ ὁ Corbett ἐρμηνεύει ὡς σκηνὴ ἀπὸ λαμπαδηδρομία τῶν Παναθηναίων (βλ. πκ. Corbett). Σὲ μιὰ πελίκη ρυθμοῦ Kertsch τοῦ 390 π. Χ. στὴν Πετρούπολη (Schefold, *Untersuchungen* εἰκ. 70-72) ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ ὅμοια μὲ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σύνθεσης, μόνο ποὺ ἀντὶ τῆς Νίκης ἕνας νέος τραβᾷ τὸν ταῦρο.

Μὲ τὴ δεξιὰ Νίκη, γενικὴ τυπολογικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ὁμοιότητα ἔχει ἡ Πειθὼ τῆς ὑδρίας τοῦ «ζωγράφου τοῦ Μειδία», ποὺ βρίσκεται στὸ Λονδίνο (E 224) καὶ παριστάνει τὴν ἀρπαγὴ τῶν Λευκιππίδων (Charbonneaux κ.ἄ., εἰκ. 329). Τὴν ἴδια Νίκη (ἢ ἴσως μιὰ παρόμοια, χαμένη Νίκη τοῦ θωρακίου) ἀπηχεῖ καὶ ἡ τρέχουσα Λαπιθὶς τῆς πλάκας 530 τῆς Φιγάλειας, ἴσως ἀκόμη ἡ τρέχουσα μιᾶς βάσης τοῦ νεότερου Ἀρτεμισίου τῆς Ἐφέσου (Fuchs, *Skulptur* εἰκ. 529), ἡ τρέχουσα Νίκη βοιωτικῶν νομισμάτων τοῦ 3ου π.Χ. αἰῶνα (BMC, Central Greece, πίν. VI 4) καὶ ἡ Νῦξ τῆς μεγάλης ζωφόρου τῆς Περγάμου (Lullies-Hirmer εἰκ. 268). Νεοαττικὴ παραλ-



Εικ. 7. Κρατήρας του «ζωγράφου του Δίνου» (Μουσείο της Bologna) ἀρ. εύρ. PU 286.

λαγή της δεξιᾶς Νίκης στὸν βωμίσκο της Vibia Pythias στὴ Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg τῆς Κοπεγχάγης (Br Br 599, κείμενο εἰκ. 8 ἀριστερά): ἄλλη νεοαττικὴ παραλλαγή τῆς δεξιᾶς Νίκης μὲ τὸν ταῦρο εἶναι ἓνα ἀνάγλυφο πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου (Borbein, *Campanareliefs* πίν. 22,2).

Τὴν ὅλη σύνθεση θυμίζει μιὰ παράσταση σὲ κρατήρα τοῦ 400 π.Χ. σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ (R. Lullies, *Eine Sammlung griechischer Kleinkunst*, München 1955, ἀρ. 73, εἰκ. 32).

Μὲ τὴν ὅλη σύνθεση ἔχουν ἐπίσης ἰσχυρὲς ὁμοιότητες τρία νεοαττικὰ ἀνάγλυφα (ἓνα πλήρες καὶ δύο ἀποσπασματικὰ σωζόμενα) πού διαπραγματεύθηκε ἐν ἐκτάσει ὁ Fuchs στὸ βιβλίο του *Vorbilder* 12 κέ., 156 κέ., βλ. πκ.). Ὅμως λόγῳ ὄχι ἀσήμαντων ἀποκλίσεων σὲ καίρια σημεῖα τῆς παράστασής τους, πιστεύω ὅτι ἀντιγράφουν μιὰ δεύτερη πλάκα μὲ τὸ ἴδιο θέμα (ιδεὲ σ. 231 κέ.).

Ἡ νεοαττικὴ πλάκα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 3496 μὲ τὸ ἴδιο γενικὰ θέμα (εἰκ. 8) δὲν ἀκολουθεῖ τὶς νεοαττικὲς παραστάσεις ὡς πρὸς τὴ θέση τῶν σκελῶν τῆς ἀριστερῆς Νίκης, ἀλλὰ τὴν πλάκα 972 τοῦ θωρακίου, τὸ ἴδιο καὶ ὡς πρὸς τὴν κίνηση τοῦ ταύρου πού ἀνασκιρτᾷ.

Σύγχρονη ἀπομίμηση τὸ ἀνάγλυφο στὸ Βερολίνο (Blümel, *Antike Kunstwerke* 23, ἀρ. 18, ἡ Νίκη μμεῖται τῇ Νίκῃ τοῦ Βατικανοῦ). Βλ. Lullies, *Gnomon* 1954, 197 καὶ Fuchs, *Vorbilder* 13g.

11. Kramer, *Bull.d.Inst.Archeol.* 1835, 119-120. Ross, *Kunstblatt* 1835, ἀρ. 76, 77. Ross-Schaubert-Hansen, *Nike-Tempel* 17, πίν. XIII A. Heller 3, 7, πίν. 13a. Τὸ ἀπέδιδε στὴ βόρεια πλευρά. Ross, *Arch. Aufsätze* I 97-8 καὶ σημ. 6. Lenoir, *Temple de la Victoire Aptère* 307. Le Bas IV πίν. 11 ἀρ. I. de Saulcy, *RA* 1845, 272. Beulé<sup>I</sup> 253. Michaelis, *AZ* 1862, σ. 249-250 (A). Breton 72-3 καὶ λιθογρ. Beulé<sup>II</sup> 136 κέ. Harrison, *Mythology* 365, εἰκ. 10. Kekulé<sup>I</sup> 22, ἀρ. 4 πίν. IA, σ. 28, 31 κέ. Sybel 359, ἀρ. 5. Kekulé<sup>II</sup> 2, 4-6 (πίν. I A), 13, 21. Petersen 263 κέ. 266, 271 κέ., 274-5. Friederichs-Wolters





Εἰκ. 8. Ἡ νεοαττική πλάκα ἀρ. 3496 τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου.

288 (στὸν ἀρ. 761). Le Bas-Reinach, *Voyage* 128. Overbeck I 486-7, εἰκ. 125. Collignon II 106, εἰκ. 51 A (στὴ σ. 105). Petersen, *Athen* 88. Stengel 120. Casson 155-6, ἀρ. 11. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 1, 3, 4, 5-7 (εἰκ. 3), 53, 55, 56, 61, 81. Schede εἰκ. 91. Blümel, *Fries* 23. Schrader 354, 358. *AA* 1924, Παράρτ. 25, εἰκ. 17. Richter, *JHS* 1925, 204-206, εἰκ. 2. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 10 (σημ. 2, 5), 12 (σημ. 3, 4), 13 (σημ. 5), 14 (σημ. 1, 2), 17 (καὶ σημ. 1), 19, 20 (καὶ σημ. 1). Möbius, *AM* 1928, 7. Τσουντας 304, 306. Carpenter<sup>I</sup> 471 κέ., εἰκ. 4, 6, 8, 9. Carpenter, *Parapet* 9, ἀρ. 11 (πίν. V), 19, ἀρ. 11, 20 (πίν. VI, 2, 4), 21, 22 (πίν. VII), 23 (ἀρ. 11), 34 (πίν. XIII, 2, 3), 35, 68, 73, 74, 81. Rodenwaldt - Hege, *Akropolis* 50, εἰκ. 74. Rodenwaldt, *KdA* 331. Dinsmoor<sup>II</sup> 282-284 καὶ 295. Brendel, *RM* 1930, 222, σημ. 1, εἰκ. 2. Picard<sup>II</sup> 778. Schoppa 34, 36. Byvanck, *BABesch* 1943, 49, εἰκ. 6. Corbett, *Hesperia* 1949, 346-51, πίν. 785. Lippold, *Plastik* 194, σημ. 5. Schuchhardt, *Gr. Plastik* 11, πίν. 34. Fuchs, *Vorbilder* 12, πίν. 2b. Schuchhardt, *Epochen* 88, εἰκ. 63. Adam 54, 55 (καὶ πίν. 27), 57-58, 77. Mansuelli 41, εἰκ. 16. Richter, *Sculpture* 67, 68, 138. Harrison, *Hesperia* 1960, 375. Hofkes-Brukker, *BABesch* 1963, 71. Charbonneaux κ.ἄ. 184-6, εἰκ. 198. Borbein, *Campanareliefs* 116 κέ., πίν. 22. Kunisch, *Stiertötende Nike* 14 (σημ. 42), 24, 81 κέ. Fuchs, *Skulptur* 445-6. Hausmann 82 κέ. Lullies-Hirmer εἰκ. 185a, 101-2. Linfert, *AA* 1968, 432. Delivorrias, *AntPl* VIII 20, σημ. 7. Boulter 10, 23. Hopper στὴ σ. 180. Delivorrias, *StädJb* 1971, 59. Croissant, *BCH* 1971, 96. Δεσπίνης, *Ἀγοράκριτος* 170-3. Μπούσκαρη, *Κατάλογος* 171, εἰκ. 372. Pelikan 32-3, εἰκ. 9. Hofkes-Brukker, *Bassai-Fries* 128-9. Bieber 31-2, εἰκ. 48 (σύγκριση μὲ τὸ ἀντίγραφο τῶν Θεωρῶν εἰκ. 50 καὶ τοῦ Uffizi εἰκ. 52). Schlörb-Vierneisel, *Katalog* 171, σημ. 12. Harrison, *AJA* 1977, 277-8 (εἰκ. 17). Mark, *Cult* 159 καὶ 163 κέ. Brommer, *Parthenon-Kongress* 287, πίν. 31, 2. Pochat 78, εἰκ. 12. Ridgway, *Fifth Century Styles* 98, 144 (εἰκ. 67, 70, 71). Harrison, *Πρακτικά* 104. Simon, *Museum Patavinum* 1985, 280 κέ. Ἀνδρόνικος, *AE* 1985, 26. Κωνσταντινόπουλος, *Arch.u.klass.gr.Pl.* II, 1985, 138, σημ. 20 καὶ πίν. 129 (τὸ ἀνάγλυφο τῆς Κῶ). Burn 11. Di Vita 47, πίν. XXVI, 2. Simon,

Ἀρχαιογνωσία 1985-86, πίν. 7β. *LIMC* VI, 1, 866, ἀρ. 169. Mark, *Sanctuary* 91 (σημ. 111), 137 (σημ. 47). Bendtsen εἰκ. 37. Himmelmann, *Tieropfer* 44 καὶ εἰκ. 30.

### Ἡ «σανδαλιζομένη» Νίκη (πίν. 5-7 καὶ πίν. 79)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 973.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup> 19 [2] καὶ N (στὸν πίνακα III). - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: O. - Casson (σ. 157), Carpenter: ἀρ. 12.

2. Χαρακτικά καὶ σχέδια: Ross XIII B. *AE* 1843 (στὸν ἀρ. 1041). Heller πίν. 13B. Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. III (σχέδ. E. Landron). Kekulé<sup>I</sup> πίν. III N (βάσει φωτογραφίας καὶ ἐκμαγείου ποὺ βρίσκονταν στὴ Γαλλικὴ Ἀκαδημία τῆς Ρώμης). Bötticher εἰκ. 92 στὴ σ. 208. Kekulé<sup>II</sup> πίν. IV O. Breton 73. Leake (σχέδ. A. Bonnaire), εἰκ. σ. 63. Σχέδιο Reinach, *RR* I 20. Overbeck I εἰκ. 125.

Φωτογραφίες: Ἀπὸ τὶς παλιότερες φωτογραφίες (Ἀρχεῖον ΕΛΙΑ) εἶναι οἱ ληφθεῖσες ἀπὸ τὸν Δ. Κωνσταντίνου μέσα στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης (προγενέστερες τῆς κατεδαφίσεως τοῦ πύργου τῶν Προπυλαίων), καὶ τὸν Π. Μωραΐτη σ. 10 εἰκ. 1. Collignon II εἰκ. 54. Petersen, *Athen* εἰκ. 43. Winter, *KiB* 286, 2. Casson εἰκ. 12 (σ. 157). Schede εἰκ. 94. Blümel πίν. VIII, εἰκ. 3. Heberdey εἰκ. 20. Σωτηριάδης εἰκ. 48. Schrader εἰκ. 319. Τσουντας εἰκ. 336 (στὴ σ. 305). Lawrence πίν. 72a. Richter εἰκ. 4a. Möbius πίν. II. Rodenwaldt εἰκ. 75b. Gerke εἰκ. 185. Carpenter πίν. XXVII-XXVIII δεξιὰ, XXIX ἀριστερά. Picard<sup>I</sup> πίν. 42 καὶ Picard<sup>II</sup> εἰκ. 314. Sauerlandt εἰκ. 64. Hopper, στὴ σ. 181. Berve-Gruben-Hirmer πίν. 31. Boardman κ.ἄ., εἰκ. 221. Schefold, *Die Griechen* εἰκ. 91. Schuchhardt εἰκ. 85. Παπαϊοαννου κ.ἄ. εἰκ. 579. Μπούσκαρη εἰκ. 333. Lullies-Hirmer εἰκ. 187. Bieber εἰκ. 47. Robertson II εἰκ. 117a. Ridgway εἰκ. 78 (λεπτομέρεια). Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 8 καὶ *Kanon* πίν. 20. Travlos εἰκ. 312. Delivorrias εἰκ. 15. Mark, *Cult* εἰκ. 54. Buschor<sup>I</sup> εἰκ. 60. Buschor<sup>II</sup> εἰκ. σ. 80. Buschor<sup>III</sup> εἰκ. 60. Mark, *Sanctuary* πίν. 22a. *LIMC* VI, 2, εἰκ. στὴ σ. 574, ἀρ. 154a. - *Br Br* 35. - *DAI* 68/144. - Τομπάζης L-3675 A.

3. Βρέθηκε ἀπὸ τὸν Ross τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1835 στὶς ἀνασκαφὲς κοντὰ στὸν ναὸ τῆς Νίκης. Οἱ Friederichs καὶ Wolters ἀναφέρουν ὅτι ἐκμαγεῖο τῆς πλάκας ὑπῆρχε στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου (σ. 287, ἀρ. 764).

4. Δεξιὸ τμήμα πλάκας. Νίκη συνήθως ἀποκαλούμενη «σανδαλιζομένη» ἀπὸ τὴ χαρακτηριστικὴ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χειροῦ της πρὸς τὸ σανδάλι τοῦ ἀνασηκωμένου δεξιοῦ ποδιοῦ της. Στραμμένη πρὸς τὰ ἀριστερά, μὲ τὶς φτεροῦγες της πρὸς τὰ πίσω σὲ κατατομή, στηρίζεται στὸ μόλις λυγισμένο ἀριστερὸ πόδι της καὶ σηκώνει ψηλά, λυγισμένο στὸ γόνατο τὸ δεξιὸ σκέλος, προσπαθώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι νὰ διευθετήσῃ κάτι στὸ σανδάλι. Τὸ σήμερα χαμένο κεφάλι κοίταζε πρὸς τὸν θεατὴ, ὅπως φανερώνεται ἀπὸ τὸ γύψινο ἀντίγραφο τῆς Ἀλεξανδρείας (ιδὲ πκ. ἐδ. 10). Κατὰ τὸν Michaelis καὶ τὸν Beulé ὑπῆρχαν στὸ φόντο ἐπάνω ἀπὸ τὸν λαμὸ δυὸ τρεῖς βόστρυχοι μαλλιῶν ζωγραφισμένοι μὲ κόκκινο χρῶμα, ὁ Beulé μάλιστα πρόσθετε ὅτι γι' αὐτοὺς δὲν εἶχαν κάνει λόγος οὔτε ὁ Ross οὔτε καὶ κανεὶς ἄλλος προηγουμένως (λ.χ. ὁ Πιπτάκης) καὶ ὁ ἴδιος ἀμφέβαλλε ζωηρὰ ἂν ἐπρόκειτο γιὰ ἀρχαῖα χρώματα, καὶ ὑποψιάζοταν ὅτι ἦσαν σύγχρονα. Ἔλεγε μάλιστα χαρακτηριστικὰ ὅτι «ἴσως νὰ ζοῦσε ἀκόμα αὐτὸς ποὺ τὰ εἶχε φτιάξει». Τὴν ἴδια γνώμη εἶχε καὶ ὁ Breton, ποὺ ἦταν ὁ τελευταῖος ποὺ τὰ ἀνέφερε.

Ἡ Νίκη φορεῖ: α) Ἐνα λεπτότατο χειριδωτὸ χιτῶνα ποὺ ἔχει γλιστρήσει ἀπὸ τὸν δεξιὸν ὤμο καὶ τὸν δεξιὸν ἄνω βραχίονα, καὶ καλύπτει διάφανα τὸν κορμὸ, γιὰ νὰ προβάλλει πάλι κάτω κάτω στὰ πόδια.

β) Ἐνα ἱμάτιο πού περνώντας πάνω ἀπὸ τὸν λυγισμένο ἀριστερὸ πῆχυ καὶ πέφτοντας κατὰ μῆκος τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς τῆς μορφῆς καλύπτει τὰ σκέλη της. Λεῖπουν: τὸ κεφάλι μὲ τὸν λαϊμό, τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ τὴ μέση τοῦ πήχεος, τὸ ἀριστερὸ ἄκρο πόδι, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς παρυφῆς τῆς ἀριστερῆς φτερούγας καὶ φυσικὰ ὅλο τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς πλάκας. Μέρος τοῦ ἄκρου δεξιοῦ ποδιοῦ εἶναι κτυπημένο. Διατηρεῖται τμήμα τοῦ ἄβακος.

5. Ὑψ. 1.06 μ., πλ. 0.52 μ.

6. Ὁμάδα Α. Στὸ κάτω δεξιὸ ἄκρο ἐντορμία γομφώσεως, ἐπομένως ἡ πλάκα τοποθετήθηκε στὴ θέση της ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά. Στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια διατηροῦνται: α) αὐλαξ συνδέσμου, β) ὀπὴ κυγκλιδώματος, τὸ κέντρο τῆς ὁποίας ἀπέχει 0.015 μ. ἀπὸ τὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς πλάκας, γ) μοχλαῦλαξ στὴν ἄνω δεξιὰ ἀκμῇ. Μεγάλο τρυπάνι ἔχει χρησιμοποιηθεῖ γιὰ τὴν κοιλότητα τοῦ χεραιοῦ της.

7. Τὸ προσωνύμιο «σανδαλιζομένη» (Sandalenbinderin) ὀφείλεται στοὺς Heller καὶ Ross, καὶ ἡ ὀνομασία αὐτὴ ἐπεκράτησε ἕως σήμερα γιὰ τὴ δήλωσή της στὴ γερμανικὴ βιβλιογραφία. Στὰ ἑλληνικὰ ὁ ὅρος «σανδαλιζομένη» εἶναι ἀδόκιμος καὶ χωρὶς νόημα. Ἀλλὰ καὶ ὁ γερμανικὸς ὅρος δὲν ἀνταποκρίνεται στὰ πράγματα διότι, ὅπως κιόλας ὁ Beulé καὶ ἀργότερα ὁ W. Vollgraff καὶ ἄλλοι παρατηροῦσαν, «εἶναι δύσκολο νὰ κάνει κανεὶς ἓνα κόμπο μὲ τὸ ἓνα χέρι, ἐνῶ δὲν εἶναι δύσκολο νὰ τὸν λύσει». Ἐπίσης οἱ Preller καὶ Michaelis πίστευαν ὅτι ἡ Νίκη λύνει τὸ σανδάλι της («ἴσως ὕστερα ἀπὸ ἓνα γρήγορο πέταγμά της;», ἔλεγε ὁ Michaelis, «προφανῶς γιὰ νὰ μπεῖ στὸν ναό», ὑπέθετε ὁ Preller).

Ἀντίθετα πάλι ὁ Kekulé πίστευε ὅτι ἡ Νίκη διευθετεῖ τὸ σανδάλι της ἓναν ἱμάντα πού ἔχει λυθεῖ καθὼς ἔσπευδε νὰ φτάσει κάπου μαζί μὲ τὶς ἀδελφές της.

Ὁ Petersen πάλι πίστευε ὅτι δὲν εἶναι δυνατὴ ἡ διευθέτηση τοῦ ἱμάντα ἀπὸ ἓνα χέρι πού βρίσκεται σὲ τέτοια ἀπόσταση καὶ ἐπεσήμαινε ἐπίσης ὅτι ἓνα τόσο ἀσήμαντο θέμα δὲν συναντιέται πούθεν ἄλλοῦ στὸ θωράκιο.

Ὁ Heberdey δὲν συντασσόταν μὲ καμιά ἀπὸ αὐτὲς τὶς γνώμες, καθὼς ἡ Νίκη οὔτε πιάνει τὸ σανδάλι της οὔτε καὶ κρατᾷ κάποιον ἀπὸ τοὺς ἱμάντες τοῦ σανδαλιοῦ της. Τὸ λεπτό, ἄμορφο κομμάτι μαρμάρου πού συνδέει τὸν ἀντίχειρα μὲ τὸν δείκτη εἶναι κατ' αὐτὸν «ράβδος ἀσφαλείας» τοῦ μαρμάρου, πού ἀπὸ παραλείψη δὲν ἀφαιρέθηκε κατὰ τὴν τελικὴ ἐπεξεργασία τῆς μορφῆς. Τὸ χέρι τῆς Νίκης, κατὰ τὸν Heberdey, δὲν πράττει κάτι, προτίθεται ὅμως νὰ πράξει κάτι, μᾶλλον νὰ λύσει κάποιο κόμπο, ἔτσι ὥστε ἡ θεὰ νὰ πατήσῃ ἀνυπόδητος στὸ ἱερό (παραπέμποντας, ὅπως καὶ ἄλλοι, στὸ γνωστὸ χωρίο τοῦ Ἰωνος τοῦ Εὐριπίδη (στ. 221): Σέ τοι τὸν παρὰ τὸν ναὸν αὐδῶ / θέμις γυάλων ὑπερβῆναι λευκῷ ποδὶ καὶ συσχετίζε τὴ «σανδαλιζομένη» μὲ τὴν 977, ἡ ὁποία κατ' αὐτὸν πατάει κιόλας ἀνυπόδητη, στὰ σκαλοπάτια τοῦ ἱεροῦ. Ἡ 977, ἔλεγε ὁ Heberdey, στρέφει πρὸς τὴ «σανδαλιζομένη», σὰν γιὰ νὰ τῆς ὑπενθυμίσει ὅτι καὶ αὐτὴ πρέπει νὰ βγάλει τὸ σανδάλι της, καὶ ἡ «σανδαλιζομένη», συνεχίζει, συμμορφούμενη, στρέφει πίσω καὶ αὐτὴ τὸ κεφάλι της (δὲν ἦταν τότε ἀκόμη γνωστὸ τὸ γύψινο τῆς Ἀλεξανδρείας πού δείχνει τὴ «σανδαλιζομένη» νὰ κοιτάζει τὸν θεατὴ), γιὰ νὰ προσκαλέσει μὲ τὴ σειρὰ της τὶς ἄλλες Νίκες πού ἀκολουθοῦσαν νὰ μιμηθοῦν τὸ παράδειγμά της.

Τὴν ἄποψη ὅτι ἡ Νίκη λύνει τὸ σανδάλι της γιὰ νὰ πατήσῃ γυμνόπους στὸν βωμὸ ἢ τὸ ἱερὸ τῆς θεᾶς, ὅπου θὰ προσφέρει τὴ νικητήρια θυσία, ἀσπάστηκαν καὶ οἱ Möbius, Schuchhardt, Lullies, Picard, Schlörb καὶ τελευταία ἡ Simon.

Ὁ Fuchs δὲν πιστεύει ὅτι ἡ κίνηση τῆς Νίκης ἔχει κάποιο τελετουργικὸ νόημα, καθὼς ἡ Νίκη – σὰν θεῖκὸ ὄν πού εἶναι – δὲν χρειάζεται νὰ λύσει τὸ σανδάλι της γιὰ νὰ τελέσῃ τὴ

θυσία ή να πατήσσει στὸν βωμό, τὸ νόημα εἶναι μόνο καλλιτεχνικό, ὅπως τὸ εἶχε ἰδεῖ κιόλας ὁ Kekulé στὰ 1869, σημειώνει ὁ Fuchs, *Vorbilder* 7 (βλ. σ. 103).

Στὸ ἀριστερὸ χέρι ἡ «σανδαλιζομένη» κρατοῦσε, κατὰ τὸν Kekulé, ταινία ἢ θυμιατήριον, κατὰ τὸν Heberdey μᾶλλον ταινία.

Τὸ ἀντικείμενο ποὺ εἶναι κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ της πόδι ἐρμηνευόταν ἀπὸ τὸν Casson ὡς βράχος ἢ τμήμα κορμοῦ δένδρου.

Ὁ Mark ὑποστηρίζει ὅτι ἡ «σανδαλιζομένη» οὔτε λύνει οὔτε δένει τὸ σανδάλι της, ἀπλῶς τακτοποιεῖ τοὺς ἱμάντες του. Ἐτόνισε ἐπίσης ἰδιαίτερα (*Cult* 181) τὸν ἀφροδισιακὸ χαρακτήρα τῆς «σανδαλιζομένης», διότι ὅχι μόνον τὸ ροῦχο της ποὺ γλιστρᾷ ἀποκαλύπτει τὸν ἓνα ὦμο της, ἀλλὰ καὶ ἐπιτρέπει νὰ διαγράφεται τὸ σῶμα της. Καὶ ἀκόμη σημειώνει πολὺ σωστά ὅτι ἡ πράξη τῆς «σανδαλιζομένης» ἔχει στὴν πραγματικότητα τὴν ἴδια ἔννοια ποὺ ἔχουν πολυάριθμες παραστάσεις Ἀφροδίτης τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης, ὅπου ἡ θεὰ ἐγγίζει ἢ λύνει τὸ σανδάλι της (εἴτε τὸ ἀριστερὸ εἴτε τὸ δεξιό). Παρόμοιες παραστάσεις μορφῶν τοῦ ἀφροδισιακοῦ κύκλου, παρατηρεῖ ὁ Mark, ἐμφανίζονται καὶ σὲ ἀγγεῖα τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ τοῦ 4ου. Κατ' αὐτὸν δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία (σ. 183-4) ὅτι ἡ «σανδαλιζομένη» συνδέεται μὲ τὸ βασίλειο τῆς Ἀφροδίτης, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ ἐξηγήσει τί ὑπαινίσσεται ἡ Νίκη ποὺ ἐγγίζει τὸ σανδάλι της, μολοντί δὲν παραλείπει σὲ μιὰ ὑποσημείωσή του (σημ. 212) νὰ ἀναφερθεῖ σὲ ἓνα ἄρθρο τῆς Καρούζου, ἡ ὁποία μεταξὺ ἄλλων παρατηροῦσε ὅτι τὸ σανδάλι ἔχει σχέση μὲ τὴ γονιμότητα.

Ἡ προσωπικὴ μου γνώμη εἶναι ὅτι ὁ Mark ἔφθασε μὲ τις παρατηρήσεις του πολὺ κοντὰ στὴν ἀλήθεια: Ἡ «σανδαλιζομένη» ὑπαινίσσεται σαφῶς τὴν Ἀφροδίτη Πάνδημο, τῆς ὁποίας τὸ ἱερὸ βρισκόταν ἀμέσως ἀποκάτω ἀπὸ τὸν πύργο τῆς Νίκης (βλ. Δοντᾶ, *ΠΑΕ* 1960, 4-9. Beschi, *ASAtene* 1967-68, 517-28) ἐνισχύοντας ἔτσι ἀποφασιστικὰ τὴν ἀπόδοση τῆς «σανδαλιζομένης» στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου – καὶ στὸ μέρος αὐτὸ ἦταν ἐπίσης γνωστὴ μὲ τὸ ἐπίθετο Βλαύτη, ἑλληνοποιημένο ὄνομα τῆς συριακῆς θεᾶς Βααλάτ. Βλαύτη ὀνομάζεται ἐπίσης κατὰ τὸν Πολυδεύκη Z 87 σανδαλίου τι εἶδος καὶ ἡ Ἀφροδίτη πολὺ συχνά, ὅπως εἴπαμε προηγουμένως, ἀπεικονίζεται στὴν τέχνη νὰ ἐγγίζει τὸ σανδάλι της, ἐνῶ πολλὲς φορὲς τὸ κρατᾷ στὸ χέρι, συνήθως σὲ ρωπογραφικὲς τῆς παραστάσεις. Δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ σανδάλι ἔχει βαθύτερη σχέση μὲ τὴν Ἀφροδίτη καὶ τὴ δύναμή της στοὺς ἀνθρώπους, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ παραδείγματα ποὺ σημείωσε ἡ Καρούζου καὶ στὰ ὁποῖα ἀναφέρθηκε καὶ ὁ Mark. Ἀπὸ τὰ παραδείγματα αὐτὰ φαίνεται ὅτι τὸ λύσιμο τοῦ σανδαλιοῦ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ δηλώνει καὶ τὴν ἐπικείμενη ἀφροδισιακὴ πράξη (ιδὲ λ.χ. *Παλατινὴ Ἀνθολογία* VI 206, 207, 208, 210). Κάτω λοιπὸν ἀπὸ τὸ νόημα τῆς ἀφαίρεσης τοῦ σανδαλιοῦ ὡς πράξης δηλωτικῆς τῆς εἰσόδου τῆς Νίκης ἀνυπόδητης στὸ ἱερὸ τῆς Ἀθηνᾶς, εἶναι βέβαιος ὁ ὑπαινιγμὸς καὶ γιὰ τὸ ἱερὸ τῆς Πανδήμου Ἀφροδίτης.

8. Ὁ Heberdey τοποθετοῦσε τὴ «σανδαλιζομένη» στὴν πρώτη πλάκα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς (πλάκα I) μαζὶ μὲ τὴν 977, μὲ βάση δικούς του μετρητικοὺς ὑπολογισμοὺς καὶ συλλογισμοὺς ποὺ στηρίζονταν στὸ νόημα τῆς «σανδαλιζομένης». Ὅπως ὅμως ἔδειξε ὁ Dinsmoor<sup>1</sup>, ἡ ἐντορμία γόμφου ποὺ σώζεται στὸ κάτω μέρος τοῦ δεξιοῦ πέρατος τῆς πλάκας φανερώνει ὅτι ἡ πλάκα τοποθετήθηκε ἀπὸ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, ὅπως στὶς πλάκες τῆς νότιας καὶ τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, ἐπομένως ἀποκλείεται ὁποιαδήποτε θέση στὴ βόρεια πλευρά. Ἐπειδὴ ἡ πίσω ἐπιφάνεια τῆς 973 εἶναι ἐπίπεδη ἕως κάτω, οἱ δυνατότητες τοποθέτησής της περιορίζονται εἴτε στὸ νότιο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς εἴτε στὴ νότια πλευρά. Ἀποκλείεται ὅμως καὶ ἡ περίπτωση νὰ βρισκόταν σὲ μιὰ ἀπὸ τις δύο πλάκες τῆς δυτικῆς πλευρᾶς XV καὶ XVI, ποὺ εἶχαν τὴν πίσω ἐπιφάνεια ἐπίπεδη ἕως κάτω, διότι στὶς πλάκες αὐτὲς οἱ ἀποστά-



σεις τῶν ὀπῶν τοῦ κιγκλιδώματος ἀπὸ τὰ πέρατα τῶν πλακῶν δὲν ταιριάζουν μὲ τὴν ἐδῶ ἀπόσταση τῆς ὀπῆς τοῦ κιγκλιδώματος ἀπὸ τὸ πέρασ τῆς πλάκας. Ἐπομένως, συμπεραίνει ὁ Dinsmoor, ἡ πλάκα μόνο στὴ νότια πλευρὰ μπορεῖ νὰ βρισκόταν (τὸ μῆκος τῆς ὁποίας κατ' αὐτὸν ἦταν μεγαλύτερο ἀπὸ ὅ,τι νόμιζε ὁ Carpenter). Ἀπὸ τὶς 14 πλάκες τῆς νότιας πλευρᾶς (XVIII-XXXI), λέει ὁ Dinsmoor, ἀπορρίπτονται ἀμέσως 6 λόγῳ ὑπερβολικῶν ἀποκλίσεων τῶν ὀπῶν κιγκλιδώματός τους ἀπὸ ὅ,τι ἐπιτρέπει ἡ θέση τῆς ὀπῆς τῆς 973. Ἀπὸ τὶς ἀπομένουσες θέσεις πιθανότερες εἶναι οἱ 49 καὶ 69. Τελικὰ ἐπέλεξε τὴν 49, ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὴν 974 (καὶ οἱ δύο ἔχουν ὅμοιες ἀποστάσεις ὀπῶν ἀπὸ τὰ πέρατα τῶν πλακῶν), τὴν ὁποία τοποθετοῦσε στὴν 59. Ἀνάμεσα στὴν 974 καὶ τὴν 973 ὑπῆρχε διάστημα 3 πλακῶν, τῶν ὁποίων ἡ καθεμιά εἶχε πλάτος 1.226 μ. Ἀργότερα ὁμοῦς ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> ἄλλαξε γνώμη καὶ διετύπωσε τὴν ἄποψη ὅτι ἡ «σανδαλιζομένη» καλύπτει τὴν τρίτη πλάκα τῆς νότιας πλευρᾶς, στὴ θέση 45.

Καὶ ὁ Carpenter τοποθετοῦσε τὴν 973 στὴ νότια πλευρὰ, ἀλλὰ στὴ θέση 40.

9. Ὁ Kekulé, ὁ ὁποῖος θεωροῦσε τὴ «σανδαλιζομένη» ὡς τὴν «τελειότερη» ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ θωρακίου, τὴ συνέδεε στυλιστικά, ὅπως καὶ τὴν 1013, μὲ τὴν «Πειθώ» (δηλαδὴ τὴν Ἄρτεμη) τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, καὶ τὴν ἀνακεκλιμένη (Ἀφροδίτη) τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνος (Brommer, *Fries* πίν. 178-9 καὶ *Giebel* πίν. 45 κέ. ).

Ὁ Schrader ὁμοῦς ὑπογράμμισε τὴ στενὴ συγγένειά της μὲ τὸν τύπο τῆς Ἀφροδίτης Fréjus καὶ μὲ τὴν Ἀφροδίτη Este τῆς Βιέννης, καὶ στὴ σχέση της μὲ τὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος ἔβλεπε ὁμοιότητα μὲ τὴ λοξὴ τοποθέτηση ποὺ ἔχουν σὲ σχέση μὲ τὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος οἱ Μαινάδες καὶ οἱ χορεύουσες Λάκαινες τοῦ Καλλιμάχου.

Ὁ Furtwängler ἀναφερόμενος στὸ ροῦχο τῆς παρατηροῦσε πόσο λίγο διακρίνεται τὸ ἱμάτιο ἀπὸ τὸν χιτῶνα, χαρακτηριστικὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰ.

Ὁ Blümel ὑπογράμμισε τὴ στενὴ συγγένειά της μὲ τὴ μορφή 3 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ (ὅπως καὶ ὁ Lippold ἀργότερα), στὸν τρόπο ποὺ προβάλλουν τὰ σκέλη μέσα ἀπὸ τὸ ροῦχο, στὸν τρόπο ποὺ τεντώνονται οἱ πτυχές ἀνάμεσα στοὺς μηροὺς καὶ στὸν τρόπο ποὺ διαμορφώνεται κάτω κάτω ὁ χιτῶνας. Ἀντίθετα, σημείωνε τὴ διαφορὰ στὴ διαμόρφωση τοῦ ἐπάνω μέρους τοῦ σώματος καὶ στὴν ὅλη γενικὰ στάση ποὺ ἐδῶ εἶναι πολὺ ἐλαφρότερη, ἔγραφε, σχεδὸν αἰωρούμενη. Τέλος, ὁ ἴδιος ἀργότερα (*JdI* 1950-1, 153-4) τὴ συνδέει μὲ τὸν καλλιτέχνη ποὺ δούλεψε στὴ λιθόπλινθο α τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου.

Ὁ Casson ἔβλεπε στυλιστικὴ συγγένεια στὴ Νίκη 973 μὲ τὶς Νίκες 974, 995, 1013, καὶ παρατηροῦσε ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῶν μορφῶν αὐτῶν «ἀγαποῦσε συνθέσεις ὅπου οἱ καμπύλες τοῦ σώματος εἶναι μαλακές καὶ ἡ στάση ἔχει ἄνεση καὶ ἥρεμη χάρη».

Ὁ Carpenter ἀπέδιδε τὴν 973 στὸν καλλιτέχνη «Ε» καὶ σημείωνε χαρακτηριστικὰ ὅτι «ὅπως σὲ ὅλα τὰ καλὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς οἱ γραμμὲς εἶναι πάντα μὲ γεωμετρικὸ τρόπο συσχετισμένες μεταξύ τους καὶ ἀπηχοῦν ἡ μία τὴν καμπύλη τῆς ἄλλης, μὲ ἀντιστοιχία ἢ ἀνάπτυξη τοῦ πλαστικοῦ στοιχείου ποὺ ὑπόκειται σ' αὐτές. Ἔτσι καὶ ἐδῶ ὅλες οἱ πτυχές ἀνάμεσα στὸν ἀγκῶνα καὶ τὰ γόνατα εἶναι ἀλυσιδωτές καὶ κατεβαίνουν βαθμιαῖα ἕως τὰ σφυρά, ἐνῶ οἱ πτυχές τοῦ κορμοῦ ἐκτείνονται ριπιδωτὰ ἀπὸ τὸν ὦμο ἢ ἀπὸ ἓνα νοητὸ σημεῖο ποὺ βρίσκεται ἀκόμη ψηλότερα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο κρέμεται τὸ μοτίβο, σὰν νὰ εἶναι ἀνηρητημένο ἀπὸ ἓνα λεπτὸ σημεῖο».

Καὶ ὁ Dohrn ὑπογράμμισε τὴν ὁμοιότητα τῆς «σανδαλιζομένης» μὲ τὴν 974 ἀλλὰ καὶ μὲ δυὸ γυναικεῖες μορφές τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης (μορφές 1 καὶ 3), καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὴν Ἀφροδίτη Fréjus, σχέση τόσο στενὴ, τόνιζε, ποὺ πρέπει νὰ θεωρήσουμε ὅλες αὐτές τὶς μορφές ὡς ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη. Συνέδεε ἐπίσης τὴν 973 μὲ τὸν κορμὸ τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 1578 ἀπὸ τὸ Ἡραῖο τοῦ Ἀργους (Eichler εἰκ. 13).

Ὁ Crome ὑπενθυμίζει πόσο συγγενικὲς εἶναι οἱ πτυχές τοῦ ρούχου τῆς μὲ τίς «λεπτές σὰν ἀκμὲς» πτυχές τοῦ κολλητοῦ στὸ σῶμα ρούχου τῆς «Ἰριδος» τοῦ ἀνατολικοῦ ἀκρωτηρίου τοῦ ναοῦ τῆς Ἐπιδαύρου, ὑπογραμμίζει πάντως ὅτι οἱ πτυχές τῆς νεότερης μορφῆς εἶναι πιὸ σκληρὲς καὶ πιὸ μεταλλικὲς.

Ὁ Καροῦζος πάλι σημειώνει τὴν ὁμοιότητα ποὺ ἔχουν οἱ πτυχές τῆς μασχάλης τῆς μὲ τίς ἀντίστοιχες τῆς καθιστῆς τοῦ «τηλαυγοῦς μνήματος», ὁ καλλιτέχνης τοῦ ὁποῖου, κατὰ τὴ γνώμη του, εἶχε μάθει τὴν τέχνη του στὸ ἐργαστήρι τοῦ θωρακίου («Ἀγοράκριτος»).

Ὁ Linfert τὴ συγκρίνει μὲ τίς ἀπ' αὐτὸν ἀποδιδόμενες στὸν ναὸ τῆς Νίκης μορφές τῶν ἀκρωτηρίων (ιδὲ βιβλ.).

Ἐκεῖνο ποὺ ὑπογράμμισε ἰδιαίτερα ὁ Fuchs εἶναι ἡ τολμηρότης τῆς καλλιτεχνικῆς κίνησης, μὲ τὴν ὁποία σπάει ἐδῶ ὁ ἀναγλυφικὸς νόμος τῆς Hochklassik, διασπᾶται ἡ ἐνότης μορφῆς - ἐδάφους ποὺ ἐπικρατοῦσε στὴν παρθενώνια τέχνη, μορφὴ καὶ ἔδαφος βρίσκονται ἀντιμέτωπα καὶ μιὰ καινούρια ἔνταση ἀναπτύσσεται ἀνάμεσά τους, ἐνῶ παράλληλα τονίζεται μονόπλευρα τὸ αἰσθησιακὸ στοιχεῖο. «Ὁ κίνδυνος τοῦ μανιερισμοῦ δὲν εἶναι μακριὰ», παρατηρεῖ ὁ Fuchs.

Καὶ ὁ Δεσπίνης συνδέει τὴ «σανδαλιζομένη» μὲ τὴν 989. Ἀνήκουν καὶ οἱ δύο τους μᾶλλον στὴν τέχνη τοῦ Ἀγορακρίτου (Ἡρὰ Borghese) παρὰ στὴν τέχνη τοῦ Καλλιμάχου (Ἀφροδίτη Fréjus). Ὅμως ὁ καλλιτέχνης τῆς (ποὺ δὲν ἀποκλείεται, ἔγραφε, νὰ ἦταν καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἀγοράκριτος) δέχθηκε ἐπιδράσεις καὶ ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη τῆς Fréjus.

Στὸν Ἀγοράκριτο ἀποδίδουν ἐπίσης τὴν 973 ὁ Schefold καὶ ἡ Vierendeel-Schlörb.

Ὁ Childs ὑπογραμμίζει τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ «βρεγμένο» ρούχο τοῦ κορμοῦ τῆς «σανδαλιζομένης» καὶ στὸ ἀντίστοιχα δοσμένο ρούχο τῶν μορφῶν τοῦ μνημείου τῶν Νηρηίδων. Στὴ «σανδαλιζομένη» οἱ ἀκμὲς τῶν πτυχῶν τῶν ρούχων δὲν σχηματίζουν, ὅπως στὸ μνημεῖο τῶν Νηρηίδων, ἀφηρημένα μοτίβα, ἀλλὰ διατηροῦν τὴν ἐντύπωση τοῦ ρούχου. Σημειώνει ἐπίσης ὁ Childs ὅτι τὰ σκέλη, μολονότι εὐκρινῆ μέσα ἀπὸ τὰ ρούχα, ὑποτάσσονται πάντως στὴν ἐντύπωση τῆς κάλυψής τους ἀπὸ τὸ ρούχο καὶ γενικὰ ὁ Childs χαρακτηρίζει ὡς ἀνταγωνιστικὰ τὰ στοιχεῖα «σῶμα» καὶ «ρούχο» στὴ «σανδαλιζομένη».

Ἡ Heres συγκρίνει τίς πτυχές στὸ στήθος καὶ τὸ χέρι τῆς 973 μὲ τίς πτυχές στὸ ὕπ' ἀρ. 655 κομματί τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου.

Ἀκολουθώντας τὸν Carpenter ὁ Ἀνδρόνικος δεχόταν ὅτι ὁ ἴδιος καλλιτέχνης ἔκανε καὶ τὴν 973 καὶ τὴν 974, δὲν πίστευε ὅμως, ὅπως πιστεύουν μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ἐρευνητές, ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν καλλιτέχνη τῆς Ἀφροδίτης Fréjus, διότι, ὅπως τόνιζε, ὁ πνευματικὸς τους κόσμος εἶναι σαφῶς διαφορετικὸς. Ὁ καλλιτέχνης «Ε», ποὺ ἔκανε τὴν 973 ὅπως καὶ τὴν 974, μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν Ἀγοράκριτο, ἐνῶ ἡ Ἀφροδίτη Fréjus ἀποδίδει τὴν περίφημη «ἐν Κήποις» τοῦ Ἀλκαμένη (ἐπιστρέφοντας σὲ μιὰ ἀποψη ποὺ ἔχει γενικὰ ἐγκαταλειφθεῖ στὰ σημερινὰ χρόνια).

Καὶ ἡ Meyer σημειώνει τὴ συγγένεια τῆς «σανδαλιζομένης» μὲ τὴν Ἀφροδίτη τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, δὲν παραλείπει ὅμως νὰ ὑπογραμμίσῃ ὅτι ὁ χαρακτήρας τῆς «σανδαλιζομένης» εἶναι λίγο νεότερος: Διότι στρέφεται πιὸ ἔντονα περὶ ἑαυτὴν ἀπὸ ὅ,τι ἡ Ἀφροδίτη τῆς ζωφόρου, ἐνῶ τὸ ἱμάτιό της σχηματίζει χαλαρές, κρεμαστές πτυχές, ἀντὶ γιὰ τίς ἐνιαῖες πτυχές ποὺ συνδέουν στὴν Ἀφροδίτη τῆς ζωφόρου τὸ γόνατο τοῦ ἀνεβασμένου ποδιοῦ μὲ τὸ φέρον σκέλος.

Ἡ Harrison συνδέει τὸν καλλιτέχνη «Ε» μὲ τὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθείου ὡς πρὸς τὴ φόρμα καὶ τὴ γραμμὴ, καὶ πιστεύει ὅτι ἀνήκουν στὴν ἴδια δεκαετία.

Τέλος ὁ Δεληβορριάς παρομοιάζει τὸ ρούχο αὐτό - μὲ τίς συνεχεῖς ὀξείες πτυχές ποὺ

γράφουν τὴν ἀνατομία τοῦ σώματος διαγώνια ἀπὸ τὰ στήθη πρὸς τὰ κάτω καὶ γίνονται ἓνα μὲ τὴν ἐπιδερμίδα – μὲ τὸ ροῦχο στὴν Ἀφροδίτῃ Fréjus, τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Ἐρεχθείου καὶ τῶν Βασσῶν κλπ.

Κατὰ τὴ γνώμη μου, τὴν ὁποία ἀναπτύσσω στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, ὁ καλλιτέχνης τῆς 973 δὲν εἶναι ὁ Ἀγοράκριτος ἀλλὰ ἄλλος νεότερος, ρηξικέλευθος ἐπίσης, γιὰ τὸν ὁποῖον δὲν ἔχουμε ἐπαρκὴ στοιχεῖα γιὰ νὰ τὸν ὀνομάσουμε.

10. Ἔγινε παραπάνω λόγος γιὰ τὴ στενὴ τυπολογικὴ συγγένεια τῆς 973 μὲ τὴν Ἀφροδίτῃ τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ καὶ γιὰ τὶς στυλιστικὲς μεταξὺ τους διαφορές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες προκύπτει ὅτι ἡ Ἀφροδίτῃ τῆς ζωφόρου προηγεῖται χρονικὰ, καὶ ὅτι ἡ 973 εἶναι ὄχι μόνο νεότερη ἀλλὰ καὶ καλλιτεχνικὰ τολμηρότερη δημιουργία. Ἀλλὰ καὶ ἓνας κορμὸς τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως (ΕΑ 1286) ποὺ παρουσιάζει χτυπητὴ τυπολογικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴν 973 (κατὰ τὸν Sieveking τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς μᾶλλον στηριζόταν σὲ πεσσὸ) ἔχει σχέση ρούχου καὶ σώματος πιὸ κλασικὴ, διαλεκτικὴ λιγότερο ἔντονη, σωματικότητα λιγότερο τονισμένη. Καὶ γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ὀρθὴ εἶναι ἡ γνώμη τοῦ Fuchs ὅτι τὸ περίοπτο αὐτὸ γλυπτὸ προηγεῖται τῆς ἀνάγλυφης 973 (*Vorbilder* 7-8, σμ. 8).

Ἀπὸ τὴν 973 εἶναι τώρα ἀσφαλῶς ἐπηρεασμένη μιὰ γυναικεῖα μορφή ποὺ εἰκονίζεται σ' ἓνα ἐρυθρόμορφο ἀρύβαλλο τοῦ Λούβρου, ζωγραφισμένο στὸν κύκλο τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδία (βλ. Milchhöfer, σχ. σ. 57): μὲ τὰ δυὸ τῆς χέρια δένει τὸ σανδάλι τῆς, ἀντὶ νὰ τὸ ἐγγίξει μὲ τὸ ἓνα χέρι ὅπως ἡ «σανδαλιζομένη», ἀλλὰ ἡ ὁμοιότης τοῦ μοτίβου εἶναι χτυπητὴ. Ἐπίσης ἀπὸ τὴν 973 εἶναι ἐπηρεασμένος, ὅπως ἐπισημαίνει ἡ Ridgway (σ. 133, εἰκ. 97), ὁ «Κηφισὸς» ποὺ σκύβει, τοῦ ἀναγλύφου τῆς Ξενοκράτειας στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (ΕΜ 2756), ἔργου τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰώνα. Ἄλλη ἄμεση ἀπήχηση τῆς 973 εἶναι, ὅπως φαίνεται, καὶ ἡ νύμφη Λάρισα ποὺ εἰκονίζεται σὲ ἀργυρὰ νομίσματα τῆς ὁμώνυμης θεσσαλικῆς πόλεως. Ἡ νύμφη – σὲ ἀντίστροφη στάση – σκύβει γιὰ νὰ δέσει τὸ σανδάλι τῆς (*BMC Thessaly* πίν. V, 8 καὶ σ. 28).

Τὸ πόσο γόνιμη στάθηκε ἡ δημιουργία τῆς 973 καὶ σὲ ὑστερότερους χρόνους τὸ δείχνει ἡ ἐπανάληψη τοῦ μοτίβου τῆς, ὅπως τονίζει ὁ Croissant, στὴν Ὑγία τῆς Ἐπιδαύρου καὶ τὴ Λήδα τοῦ Τιμόθεου, καθὼς καὶ στὴν Ἀφροδίτῃ τοῦ Βερολίνου (*Brazza*), τὴν ὁποία ὁ Croissant, διαφωνώντας μὲ τὴ συνήθη χρονολόγησή της, χρονολογεῖ περὶ τὸ 390 (σ. 99).

Πολὺ ἀργότερα, στὴν ὑστεροελληνιστικὴ τέχνη τὸ μοτίβο ἀναπαράγεται, σχεδὸν αὐτοῦσιο, ἀπὸ τοὺς νεοαττικοὺς καλλιτέχνες, οἱ ὁποῖοι παραλλάσσουν μόνο λεπτομέρειες τοῦ τύπου τῆς καὶ τὸ στυλ τῆς, ποὺ τώρα ἀκολουθεῖ φυσικὰ τὸ στυλ τῆς δικῆς τους ἐποχῆς καὶ τοῦ δικοῦ τους προσωπικοῦ γούστου. Ἡ παλιότερη ἀπὸ αὐτὲς τὶς νεοαττικὲς παραλλαγές εἶναι μιὰ χαμένη σήμερα πρῶμη νεοαττικὴ μίμηση, γύψινο ἀντίγραφο τῆς ὁποίας σώζεται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀλεξάνδρειας (βλ. στὴ βιβλιογραφία Möbius, *AM* 1928, Simon, *Kanon*).

Νεότερη, ψυχρότερη, νεοαττικὴ ἀντιγραφή (ὑστεροαδριάνεια), μὲ τὸ κεφάλι σὲ κατατομὴ καὶ μὲ παράλειψη τῶν φτερῶν, ὑπάρχει σὲ ἓνα ἀνάγλυφο τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου (ιδὲ Fuchs, *Vorbilder* πίν. Ia, σ. 7 κέ. καὶ Simon ὁ.π. πίν. 21,1 καὶ σ. 73). Ἡ Νίκη δὲν κοιτάζει τὸν θεατὴ, ὅπως ἔκανε στὸ πρωτότυπο καὶ στὸ γύψινο ἀνάγλυφο τῆς Ἀλεξανδρείας, ἀλλὰ κοιτάζει μπροστὰ τῆς μιὰ ἐρμαϊκὴ στήλη, τὴν ὁποία κοσμεῖ ἀπὸ ἀριστερὰ μιὰ ἄλλη γυναικεῖα μορφή – ποὺ καὶ αὐτὴ ἀπηχεῖ, ὅπως φαίνεται, μιὰ χαμένη σήμερα Νίκη τοῦ θωρακίου (βλ. σ. 227 κέ.).

11. Ross, *Arch. Aufsätze* I, 1835, 102. Ross-Schaubert-Hansen, *Nike-Tempel* 17, πίν. XIII B. Heller 3, 7, πίν. 13B. Πιττάκης, *ΑΕ* 1843, 593, ἀρ. 1041 (λιθογραφία). Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. III. De Saulcy, *RA* 1845, 272. Beulé<sup>1</sup> 255 κέ. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 249-250B. Στὴ στ. 253 (σημεῖ-

ωση) γίνεται αναφορά στην έρμηνεία που δίνει ο Preller στην πρώτη έκδοση της *Griechische Mythologie*. Στη στ. 256-9 λόγος για την παραλλαγή της Γλυπτοθήκης του Μονάχου. Βλ. και στ. 266. Breton 73 και χαρακτηριστικό. Leake, χαρακτηριστικό του Bonnaire στη σ. 63. Beulé<sup>II</sup> 139, 141-2. Kekulé<sup>I</sup> 25, άρ. 19, πίν. III N και σ. 29-30. Sybel 359, άρ. 4. Kekulé<sup>II</sup> 2, 8-9 (πίν. IV O), 18, 20, 21. Petersen 264, 266. Wolters, *AM* 1887, 380. Friederichs-Wolters 287 στον άρ. 764. Le Bas-Reinach 129. Overbeck I 489, σημ. 10, εικ. 125. Furtwängler, *Meisterwerke* 222. Collignon II 106, 107 (σημ. 1), 108, εικ. 54. Petersen, *Athen* 89. Vollgraff, *Mélanges Holleaux* 1913, 302 κέ. Casson 156-9, άρ. 12. Σωτηριάδης 185, εικ. 48. Heberdey, *ÖJh* 1922-4, 1, 3, 23, 24 (εικ. 20), 53, 72-74, 81. Blümel, *Fries* 21, 23, πίν. VIII, εικ. 3. Schrade 354 κέ., εικ. 319. Richter, *JHS* 1925, 204-7, εικ. 4a. Τσούντας 305, 306. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 10 (σημ. 5), 12 (σημ. 3, 4), 13 (σημ. 5), 18, 27 (και σημ. 2). Möbius, *AM* 1928, 6 κέ. και Beil. II, III, εικ. 1 (τò γύψινο αντίγραφο της 'Αλεξανδρείας). Lawrence 223, εικ. 72a. Carpenter<sup>I</sup> 474, 477. Carpenter, *Parapet* 9 (άρ. 12), 61, 62 (πίν. XXVII), 63 (άρ. 12), 64 (πίν. XXVIII δεξιά), 65 (πίν. XXIX αριστερά), 73, 74, 79 (πίν. XXXIV, 4), 80. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286. Schoppa, *AA* 1935, στ. 34-7. Rodenwaldt-Hege, *Akropolis* 50, εικ. 75b. Gerke 248-9, εικ. 185. Picard<sup>I</sup> 27, πίν. 42 και Picard<sup>II</sup> 778, 781, εικ. 314. Sauerlandt VII-VIII, εικ. 64. Crome 29. Bieber 30, εικ. 47 (εικ. 49 μίμηση σέ ζωντανό μοντέλο) και εικ. 51 (ανάγλυφο Μονάχου). Blümel, *JdI* 1950-51, 153-4. Dohrn 24-5, 65. Buschor<sup>II</sup> 79-80. Fuchs, *Vorbilder* 7 κέ. Harrison, *Hesperia* 1960, 375. Berve-Gruben-Hirmer 181, πίν. 31. Καρούζος, *Χαριστήριον εις 'Ορλάνδον* Γ (1965) 261. Adam 56. Robertson II εικ. 117a. Boardman κ.ά. 160 (Dörig) (εικ. 221). Schlörb, *Timotheos* 41, πίν. 12 και σ. 66. Haynes 67, εικ. 65. Schefold, *Die Griechen* 186-7, εικ. 91. Schuchhardt, *Gr. Kunst* 121, 132, εικ. 85. Linfert, *AA* 1968, 432. Fuchs, *Skulptur* 443-5. Hopper 181. Croissant, *BCH* 1971, 94, 95 (σημ. 86), 96 (σημ. 89), 98. Δεσπίνης, *Άγοράκιτος* 171. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 168, εικ. 333. Bieber 31, εικ. 47. Heres, *FuB* 1977, 12, σημ. 23. Hölscher, *JdI* 1974, 91. Lullies-Hirmer εικ. 187, σ. 101. Mark, *Cult* 181 κέ. Vierneisel-Schlörb, *Katalog* 171 (σημ. 12), 458. Ridgway, *Fifth Century Styles* 98 (εικ. 78), 133. Buschor<sup>III</sup> εικ. 60, 67-8. Childs, *OpRom* 1973, 12, 109, εικ. 97. Schefold, *Kl. Griechenland* 162. Simon, *Museum Patavinum* 1985, 285. Άνδρόνικος, *AE* 1985, 20, 25, 31. Meyer 40. Harrison, *Πρακτικά* 104. Simon, *Άρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 8, σ. 26 και σημ. 95. Burn 11. Simon, *Kanon* 69-70, πίν. 20, 21. Delivorrias, *Marble* 24-5, εικ. 15. Raftopoulou, *BCH* 1991, 265. *LIMC* VI, 1, σ. 865, άρ. 154a. Mark, *Sanctuary* 90 (πίν. 22a και σημ. 105), 91 (σημ. 111).

#### Νίκη με άπλωμένους τούς βραχίονες (πίν. 8-9 και πίν. 79,2)

1. Άρ. εύρ. Άαρ. 974.

Σύμβολα και άριθμοί πλὴν τοῦ άριθμοῦ εύρετηρίου Άκροπόλεως: Michaelis: G. - Kekulé<sup>I</sup>: H. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: M. - Casson (σ. 142), Carpenter: άρ. 2.

2. Χαρακτικά και σχέδια: *AE* 1843 (Πιπτάκης στον άρ. 1044). Le Bas IV πίν. 11, άρ. II (σχέδ. E. Landron). Michaelis πίν. CLXII, 1. Kekulé<sup>I</sup> πίν. II, H (άπεικονίζεται βάσει έκμαγείου που ύπήρχε στη Γαλλική Άκαδημία της Ρώμης). Kekulé<sup>II</sup> πίν. IV, M. Reinach, *RR* I 20. Overbeck I εικ. 125.

Φωτογραφίες: Άπό τις παλιότερες είναι τοῦ Π. Μωραΐτη βλ. σ. 10 εικ. 1, και τοῦ Άμερικανοῦ φωτογράφου και ζωγράφου J. Stillman, 1869, στο λεύκωμά του *The Acropolis of Athens: Illustrated picturesquely and architecturally in Photography*, ιδέ *GettyMusJ* 1987, 138, εικ. 20, μαζί με την 996 και την 1003. Έπίσης Harrison, *Mythology* εικ. 9. Collignon II εικ. 52. Petersen, *Athen* εικ.



44. Winter, *KiB* 286, 3. Schede εἰκ. 92. Heberdey εἰκ. 18. Schrader εἰκ. 318. Casson (σ. 142). Blümel πίν. VIII, εἰκ. 2. Dinsmoor<sup>I</sup> 7, εἰκ. 3 (ἔκθεση στὸ παλιὸ Μουσεῖο). Gerke εἰκ. 184. Carpenter, *Parapet* πίν. XXV καὶ XXVIII ἀριστ. καὶ εἰκ. 19 δεξιὰ. Picard<sup>I</sup> πίν. 48 καὶ Picard<sup>II</sup> εἰκ. 301. Charbonneaux κ.ἄ., εἰκ. 201. Παραιοαννου κ.ἄ., εἰκ. 578. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* εἰκ. 332. Lullies-Hirmer εἰκ. 185 (κάτω). Simon πίν. 7a. Gulaki εἰκ. 90. Di Vita πίν. XXVI, 3. *LIMC* II, 1, λ. *Athena* (μαζὶ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ 989), ἀρ. 240, II, 2, εἰκ. στὴ σ. 732. *Br Br* 35 δεξιὰ. DAI 72/2977-8.

3. Κατὰ τὸν Πιπτάκη βρέθηκε τὸ 1839 κοντὰ στὸ βάθρο τοῦ Ἀγρίππα. Στὴ συνέχεια ὁ Πιπτάκης ἀναφέρει ὅτι βρῆκε καὶ τὸ κεφάλι, τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια. Πάντως στὸ εὐρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως ἡ 974 (ἡ ὁποία περιλαμβάνεται στὸ τμήμα ἐκεῖνο ποὺ συντάχθηκε ἀπὸ τὸν Λεονάρδο, δηλαδὴ τὸ ἀργότερο ἕως τὸ 1891 – σύμφωνα μὲ ἰδιόχειρη σημείωσή του) περιγράφεται ὅπως ἔχει σήμερα, χωρὶς δηλαδὴ κεφάλι, χέρια καὶ πόδια. Κατὰ τὸν v. Sybel στὸ Βερολίνο ἐπωλοῦντο ἐκμαγεῖα τῆς.

4. Δεξιὸ τμήμα πλάκας: Νίκη πρὸς τὰ ἀριστερά, μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα καὶ ἐλαφρὰ στὸν ἀγκῶνα λυγισμένα. Φορεῖ λεπτό, ἀχειρίδωτο, ἄζωστο χιτῶνα καὶ ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω ἱμάτιο ποὺ μαζεύεται ἐμπρός, ἀνάμεσα στὰ σκέλη. Τὸ ἀριστερὸ τῆς σκέλος εἶναι ἐλαφρὰ λυγισμένο. Ἀπὸ τὶς φτερούγες τῆς σώζεται τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς δεξιᾶς (τῆς πρὸς τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου), ἐπάνω λεῖο, κάτω μὲ τὰ πτίλα ἀνάγλυφα. Προεξοχές: α) Δύο γιὰ τὴ στήριξη τῆς πρόσθιας φτερούγας, ἡ ὁποία ἔχει σχεδὸν ἕξ ὁλοκλήρου χαθεῖ (μὴ προεξοχή στὸ ἐπάνω μέρος καὶ μία στὸ κάτω τῆς σωζόμενης φτερούγας) καὶ β) μία ὀφειλόμενη στὴν ἀπόσπαση τῆς κεφαλῆς ἀπὸ τὸ ἔδαφος. Λεῖπουν: Τὸ κεφάλι μὲ τὸν λαιμό, ὁ δεξιὸς βραχίονας ἀπὸ τὴ μέση τοῦ πῆχεος, ὁ ἀριστερὸς βραχίονας ἀμέσως μετὰ τὸν ὦμο, οἱ ἄκροι πόδες, ὁλόκληρη ἡ πρόσθια ἀριστερὴ φτερούγα ἐκτὸς ἀπὸ μικρὸ τμήμα ἐφαπτόμενο μὲ τὴν πλάτη, ὅπου τὰ πτίλα δηλώνονται ἀνάγλυφα.

5. Ὑψ. 0.90 μ., πλ. 0.45 μ.

6. Ὁμάδα Α. Τὸ δεξιὸ πέρας εἶναι πολὺ κατεστραμμένο ὥστε νὰ μποροῦμε νὰ ποῦμε ἂν ἐκεῖ ὑπῆρχε γόμφος. Στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια ὁπὴ κιγκλιδώματος σὲ ἀπόσταση 0.35 μ. ἀπὸ τὸν δεξιὸν ἀρμό. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἀνέφερε ὅτι στὸ ἐπάνω μέρος τῆς σωζόμενης φτερούγας διατηροῦνται ὁπὲς σὲ κανονικὲς ἀποστάσεις, οἱ ὁποῖες κατ' αὐτὸν ἔχουν γίνῃ γιὰ νὰ δεχτοῦν χάλκινους γόμφους, ποὺ θὰ στερέωναν τὴν πρόσθια φτερούγα. Κατὰ τὸν Heberdey ὅμως ἡ ἀριστερὴ φτερούγα δὲν ἦταν στερεωμένη μὲ χάλκινα καρφιά, οἱ ὁπὲς ὀφείλονται στὴ χρῆση τρυπάνου κατὰ τὴν ἐπεξεργασία τῆς δεξιᾶς φτερούγας ("Unterbohrung"). Κατὰ τὸν Petersen ἡ πρόσθια φτερούγα, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴν «ἀκανόνιστη» ἐπιφάνεια ποὺ παρουσιάζει ἡ ἀρχὴ τῆς, ἦταν ἀπὸ ἓνα πρόσθετο κομμάτι μαρμάρου, ποὺ ἀντικατέστησε τὴν ἀρχικὴ, ἡ ὁποία κατ' αὐτὸν θὰ ἔσπασε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐργασίας. Ὁ ἴδιος ὑπογράμμισε ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἐφρόντισε καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ ἄλλοι, νὰ περιορίσει τὶς φτερούγες στὸ πλάτος τῆς πλάκας (δηλαδὴ νὰ μὴν τὶς ἀφήσει νὰ περάσουν στὴ γειτονικὴ πλάκα).

7. Ἡ Νίκη θὰ πρέπει νὰ στόλιζε μὲ τὰ ἀπλωμένα χέρια τῆς κάποιον (χαμένο σήμερα) τρόπαιο. Ὅπως μαρτυροῦν οἱ χαλαροὶ σχεδὸν βραχίονες, σήκωνε ἓνα ἀντικείμενο ποὺ δὲν ἦταν βαρὺ, ὅπως πίστευαν ἄλλοτε οἱ περισσότεροι, ἀλλὰ ἐλαφρὺ, ἴσως ἓνα κράνος (κατὰ τὸν Heberdey κωνικὸ) ἢ μὴ ἐλαφρὰ ἀσπίδα ποὺ ἐπρόκειτο νὰ ἀναρτηθεῖ στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ τροπαίου. Κατὰ τὸν Heberdey τὸ τρόπαιο ἦταν ὀπλιτικὸ, ὄχι περσικόν. Ὁ Kekulé ἀμφέβαλλε ἀκόμη ἂν τὸ τρόπαιό τῆς ἦταν τὸ τρόπαιο τῆς 994, ἂν καὶ δὲν ἀπέκλειε τελείως αὐτὴ τὴ δυνατότητα.

8. Ὁ Kekulé πίστευε ὅτι ἡ 974 ἀνήκε στη βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου. Ὁ Heberdey ὅμως τὴν ἀπέδωσε στὴ νότια πλευρὰ καὶ πιὸ συγκεκριμένα στὴν πλάκα XXI, καὶ στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἴδιου τροπαίου τοποθετοῦσε τὴν ἀσπιδοφόρο Νίκη 998.

Ὁ Dinsmoor<sup>1</sup> ἀποκλείοντας κατ' ἀρχὴν τὴ δυτικὴ πλευρὰ ἐξέταζε τί δυνατότητες παρουσιάζουν οἱ ἄλλες δύο πλευρές. Στὴ βόρεια ὑπάρχουν δύο μόνο κατάλληλες πλάκες, ἡ IV καὶ ἡ VI, ἐπειδὴ ὅμως καμιά ἀπὸ τὶς δύο δὲν περιεῖχε τρόπαιο, ἀπέκλειε καὶ αὐτὴ τὴν πλευρὰ. Στὴ νότια ὁκτὼ εἶναι κατ' αὐτὸν οἱ πιθανὲς πλάκες, οἱ XIX, XXI, XXII, XXIV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXXI. Ἀπὸ αὐτὲς ὅμως οἱ πιὸ κατάλληλες γιὰ τὴν 974 ἦσαν κατ' αὐτόν, γιὰ τεχνικούς λόγους, οἱ XXVI καὶ XXIX.

Λίγο ἀργότερα ὅμως ὁ Carpenter, *Parapet* 59, συνέδεσε τὴν 974 σὲ μία πλάκα μὲ τὴν Ἀθηνᾶ 989, τὴ γωνιαία ΝΔ. (θέση 36), ἡ ὁποία ἔπρεπε ἔτσι νὰ ἔχει πλάτος 1.206 μ.

Ἡ σύνδεση αὐτὴ τῆς 974 μὲ τὴν Ἀθηνᾶ 989 σὲ μία πλάκα συνάντησε τὴν ἀντίδραση τοῦ Dinsmoor<sup>II</sup>, ὁ ὁποῖος παρατηροῦσε τὰ ἑξῆς: (α) Πὰ νὰ χωρέσουν τὰ δύο κομμάτια στὸ ἐπιτρεπτό ἀπὸ τὸν Carpenter πλάτος, τὸ τρόπαιο ἔπρεπε νὰ τοποθετηθεῖ λοξά. (β) Τὸ κέντρο τοῦ τροπαίου τῆς 989 βρίσκεται σὲ ἀπόσταση 0.75 μ. ἀπὸ τὴ γωνία τοῦ θωρακίου. Ἔτσι ἀφήνοντας ἓνα minimum 0.03 μ. γιὰ τὸ πάχος τοῦ κορμοῦ τοῦ τροπαίου, τὸ τμήμα τῆς πλάκας μὲ τὴ Νίκη 974 ἔπρεπε νὰ ἔχει πλάτος 0.74 μ., ὁπότε τὸ συνολικὸ πλάτος πού θὰ προέκυπτε ἀπὸ τὰ δύο κομμάτια μαζί θὰ ἦταν τουλάχιστον 1.24 μ., θὰ ξεπερνοῦσε δηλαδὴ κατὰ 0.03 μ. τὸ κανονικὸ πλάτος πού θὰ προέκυπτε ἀπὸ τὸν ὑπολογισμό του μὲ βάση τὶς ὁπές τοῦ κιγκλιδώματος. Ὡστόσο ἡ πραγματικὴ διαφορὰ θὰ ἦταν, κατὰ τὸν Dinsmoor, ἀκόμη μεγαλύτερη, διότι ἡ Νίκη 974 δὲν περνάει τὸ χέρι τῆς πίσω ἀπὸ τὸ τρόπαιο, ἀλλὰ τὸ ἀπλώνει λοξὰ ἐπάνω πρὸς αὐτό, ὅπως τὸ δείχνει τὸ ὑπόλειμμα τοῦ βραχίονος, πράγμα πού ἐπιβάλλει τὴν προσθήκη τουλάχιστον 0.10 μ. στὸ πλάτος τῆς πλάκας, καθὼς καὶ μιᾶς ὁπῆς κιγκλιδώματος. Ἔτσι ἡ πλάκα θὰ εἶχε συνολικὸ πλάτος 1.355 μ., πρωτοφανὲς γιὰ γωνιαία πλάκα. Ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> λοιπὸν ἀποχώριζε τὴν 974 ἀπὸ τὴν 989. Μεταβάλλοντας ὅμως τὴν προηγούμενη ἀποψή του (Dinsmoor<sup>I</sup>), τοποθετοῦσε τὴν 974 στὴν πλάκα XX τῆς νότιας πλευρᾶς.

9. Ὁ Le Bas, συγκρίνοντας τὴν 974 μὲ τὴ «σανδαλιζομένη» καὶ μὲ τὶς Νίκες τῆς 972, παρατηροῦσε ὅτι «εἶναι πιὸ ἀπλὴ ἀπὸ αὐτὲς» καὶ ὅτι ἴσως «θὰ τὴν προτιμοῦσε ἓνας θεατὴς μὲ πιὸ αὐστηρὸ γούστο».

Καὶ ὁ Kekulé ἔβλεπε συγγένεια τῆς 974 μὲ τὴ «σανδαλιζομένη», ἀλλὰ καὶ κάποια διαφορὰ στὴν ἐκτέλεσή τους, σημειώνοντας ἐπίσης ὅτι οἱ Νίκες αὐτὲς, ὅπως καὶ ἡ 976, ἡ 1013 καὶ ἡ 972, συγγενεύουν μὲ τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενῶνος.

Κατὰ τὸν Casson ἡ 974 εἶναι «ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα δείγματα ἀπόδοσης ρούχου» στὸ θωράκιο καὶ λείπει ἀπὸ αὐτὴν ἐντελῶς ἡ «τάση γιὰ μανιερισμὸ καὶ ἐπιτήδευση πού δείχνουν κάποιες ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές τοῦ θωρακίου». Ὁ Blümel ἔβρισκε στυλιστικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴν Πειθώ (μορφὴ 1) τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ στὸν τρόπο πού προβάλλεται τὸ σκέλος ἀπὸ τὸ ροῦχο καὶ σὲ ἄλλες λεπτομέρειες τῆς διάταξής του, ὑπογράμμισε ὅμως καὶ κάποιες διαφορές, ὅπως π.χ. τὴν ἀποφυγὴ στὴν 974 τοῦ τονισμοῦ τῆς τύλης πού θὰ ἀνέκοπτε τὴ ροὴ τοῦ περιγράμματός της. Ἀργότερα (*JdI* 1950, 153-4) τὴ συνέδεσε μὲ τὸν καλλιτέχνη πού ἐργάστηκε στὴ λιθόπλινθο α τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου.

Ὁ Schrader ὑπογράμμισε τὴν ὁμοιότητα τῆς 974 μὲ τὴν πλάγια ὄψη τῆς Ἀφροδίτης τοῦ τύπου Fréjus, δὲν παρέλειπε ὅμως νὰ σημειώσῃ ὅτι οἱ γραμμὲς εἶναι στὴ Νίκη πιὸ κινημένες, καὶ οἱ σκιαφωτισμοὶ δυνατότεροι.

Ὁ Carpenter, ὁ ὁποῖος τὴ συνέδεε, ὅπως προηγουμένως ἐλέχθη, μὲ τὴν 989 στὴν ἴδια πλάκα, πίστευε ὅτι καὶ οἱ δύο μορφὲς εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη, «ὁ ὁποῖος πιστὸς στίς

πλαστικὲς ἀρετὲς τῆς περιόδου αὐτῆς δὲν ἀνέχεται καμιὰ καμπυλότητα ρούχου ποὺ νὰ μὴν δηλώνει ἀντίστοιχη καμπύλη ἐπιφάνεια τοῦ γυμνοῦ προτύπου. Ἀποδίδει μὲ ἀμεσότητα τὶς μεγάλες ἐπιφάνειες τοῦ σώματος καὶ τόσο μόνον ἀπὸ τὸ ροῦχο ὥστε νὰ ὑποδηλώνεται ἡ τέλεια διαφάνειά του, ἐνῶ σὲ ἄλλα σημεῖα οἱ ἀκμὲς τοῦ ρούχου μαζεύονται πυκνὲς γιὰ νὰ τονίσουν τὴ στρογγυλότητα τῶν ὀγκῶν ἢ γεμάτες σκιὰ νὰ ὑπογραμμίσουν τὰ περιγράμματα τοῦ ἀναγλύφου». Ὁ καλλιτέχνης αὐτός, ποὺ ὁ Carpenter ἀποκαλοῦσε συμβατικά «Ε», ταυτίζεται, κατὰ τὴν ἀποψή του, μὲ τὸν καλλιτέχνη τῆς Ἀφροδίτης Genetrix, δηλαδή τοῦ τύπου Fréjus.

Καὶ ὁ Hiller ἔβλεπε ὁμοιότητες μὲ τὴ Fréjus (οἱ ἀραιὲς πτυχὲς ποὺ κολλοῦν στὸ προβαλλόμενο σκέλος μοιάζουν μὲ τὶς ἀντίστοιχες πτυχὲς στὸ στάσιμο σκέλος τῆς Fréjus), ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν νέο τῆς γνωστῆς στήλης ἀπὸ τὴ Σαλαμίνα στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο (ἀρ. 715), καθὼς καὶ μὲ τὴν 1004 τοῦ θωρακίου. Οἱ πτυχὲς αὐτὲς εἶναι ἀπλούστευση παλιότερων “Augenfalten” ποὺ σχηματίζονται ἀπὸ τὴ στρογγυλότητα τῶν σωματικῶν ὀγκῶν.

Ὁ Dohrn πιὸ πολὺ ὑπογράμμιζε τὴν ὁμοιότητα τῆς 974 καὶ τῆς «σανδαλιζομένης» 973 μὲ δύο γυναικεῖες μορφὲς στὴ λιθόπλινθο α΄ τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης (Blümel, *Fries* 22-3, πίν. 8, εἰκ. 1-3 καὶ *JdI* 1950-51, 153-4, εἰκ. 13), ἡ ὁποία εἶναι, ὅπως ἔλεγε, τόσο στενὴ, ὥστε οἱ μορφὲς αὐτὲς θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη.

Καὶ ὁ Δεσπίνης τόνιζε τὴ στενὴ σχέση τοῦ καλλιτέχνη τῆς 974 μὲ τὸ ἐργαστήριό τῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης. Ὁ καλλιτέχνης αὐτός ἔχει περισσότερη σχέση μὲ τὸν Ἀγοράκριτο (“Hera Borghese) παρὰ μὲ τὸν Καλλίμαχο (Ἀφροδίτη Fréjus), παρ’ ὅλο ποὺ στὴν 974 βλέπει καὶ ἐπίδραση τοῦ Καλλιμάχου.

Ἡ Heres στὸ ἄρθρο της γιὰ τὸ κομμάτι 655 τῶν Κρατικῶν Μουσείων τοῦ Βερολίνου, συγκρίνει τὶς πτυχὲς στοὺς μηρούς τῆς 974 μὲ αὐτὲς τοῦ κομματιοῦ τοῦ Βερολίνου.

Ὁ Δεληβορριάς βρῖσκει ὁμοιότητα μὲ τὴν πτυχολογία τῆς Ἀφροδίτης 1604 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου (ὅπως σχηματίζεται πάνω στὸν ἀριστερὸ τῆς ὤμο).

Καὶ ἡ Ridgway βλέπει συγγένεια τῆς 974 μὲ τὴν Ἀφροδίτη Fréjus μὲ μόνη τὴ διαφορὰ ὅτι ἐδῶ οἱ πτυχὲς χάνονται στὰ σκέλη σὰν νὰ τὶς φυσάει ἄνεμος, λείπει ὁ ἰσχυρὸς τονισμὸς τῆς καθέτου ποὺ ὑπάρχει στὴν Ἀφροδίτη. Στὴν 974 βλέπει στενὴ σχέση μὲ τὴ Μαινάδα “Stanca” (σ. 213).

Καὶ ὁ Ἀνδρόνικος ἀπέδιδε τὴν 974, ὅπως καὶ ἄλλες μορφὲς τοῦ καλλιτέχνη «Ε» τοῦ Carpenter στὸν Ἀγοράκριτο, ἀπέριπτε ὅμως τὴν ἀπόδοση τῆς Ἀφροδίτης Fréjus στὸν Καλλίμαχο, καθὼς ὁ πνευματικὸς τῆς κόσμος εἶναι, ὑποστήριζε, σαφῶς διαφορετικὸς.

Τέλος ὁ Mark ὑπογραμμίζει ὅτι ὑπάρχει ἀναμφισβήτητη διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ μορφή 1 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου καὶ τὴν 974.

Περισσότερα γιὰ τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη βλ. στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ θωρακίου.

10. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἄμεσες ἀπηχήσεις τῆς 974 εἶναι οἱ ἀκόλουθες ἐπὶ ἀγγείων παραστάσεις:

α. Σ’ ἓνα ἐρυθρόμορφο ἀρύβαλλο τοῦ Λούβρου ζωγραφισμένο στὸν κύκλο τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδία μιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένη κοπέλα ποὺ προσκομίζει μὲ ἀπλωμένα τὰ χέρια ἀντικείμενα γυναικείου καλλωπισμοῦ (βλ. Milchhöfer σχ. σ. 57).

β. Σὲ ἓνα καλυκόσχημο ἰταλιτικὸ κρατῆρα τοῦ Cabinet des Médailles 422 μὲ παράσταση Κρίσης τοῦ Πάριδος ἡ Ἀθηνᾶ ποὺ πλένεται σὲ μιὰ κρήνη ἔχει ὅμοια στάση, διάθεση ρούχου καὶ πτυχολογία (*LIMC* II, 1, λ. *Athena* ἀρ. 414 καὶ II, 2, πίν. 751).

γ. Σὲ ἓναν ἀπουλικὸ κρατῆρα τοῦ Μουσείου τοῦ Τάραντος μὲ θέμα τὴ γέννηση τοῦ Διο-

νύσου από τὸν μηρὸ τοῦ Διός, ἔργο τοῦ ζωγράφου τῆς γέννησης τοῦ Διονύσου (Schefold, *Göttersage* εἰκ. 26), ἡ Ἥρα (σὲ ἀντίστροφη στάση) ποὺ ἀπλώνει τὰ χέρια της γιὰ νὰ παραλάβει τὸν Διόνυσο ἔχει κι αὐτὴ ὅμοια διάθεση ρούχου καὶ πτυχολογία, ἀλλὰ καὶ ἄπλωμα χειρῶν – ἐκτὸς ἂν μμείται ὅχι τὴν 974 ἀλλὰ τὸ πρωτότυπο τῆς 7304 ποὺ ἔχει τὸν ἴδιο τύπο ἀλλὰ σὲ ἀντίστροφη στάση.

Ἡ ὁμοιότης ποὺ ἔβλεπε παλιότερα ὁ Kekulé<sup>II</sup> μὲ δεξιόστροφες Νίκες ἐπὶ νομισμάτων τοῦ Σελεύκου Α' (*BMC Seleucidae*, πίν. I, ἀρ. 11-13) εἶναι πολὺ γενική, οἱ διαφορὲς εἶναι σημαντικές (λ.χ. ὁ χιτώνας ἔχει μακρὸν διπλοῖδιον καὶ εἶναι ὑψηλὰ ζωσμένος) γιὰ νὰ πρόκειται περὶ ἀμέσων ἐπιδράσεων τῆς μορφῆς αὐτῆς τοῦ θωρακίου.

Ὁ Wolters ἔβλεπε ἐπίσης ὁμοιότητα στάσης καὶ ρυθμοῦ κίνησης στὴν Ἀρτεμη ἐνὸς ἀναγλύφου τῆς Σπάρτης (*AM* 1887, πίν. XII), κι αὐτὴ ὅμως ἡ ὁμοιότης εἶναι ἐπιφανειακή.

11. *AE* 1842, 594, ἀρ. 1044 (καὶ λιθογραφία). Beulé<sup>I</sup> 259. Beulé<sup>II</sup> 142-3. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 250-1 G, πίν. CLXII, I. Kekulé<sup>I</sup> 23, ἀρ. 9 [4]. Sybel 359-60, ἀρ. 6. Kekulé<sup>II</sup> 2, 8 (πίν. IV M), 16, 18-21. Petersen 264, 266, 267, 276 (σημ. 16). Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. II. De Saulcy, *RA* 1845, 272. Le Bas - Reinach 129. Wolters, *AM* 1887, 380. Harrison, *Mythology* 363, εἰκ. 9. Overbeck I 486-7, εἰκ. 125. Collignon II 107, εἰκ. 52. Petersen, *Athen* 90. Casson 142-3, ἀρ. 2. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 22-3, 53, 66, εἰκ. 18. Blümel, *Fries* 21, 23, εἰκ. 2. Schrader 352 κέ., εἰκ. 318. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 10 (σημ. 2), 12 (σημ. 4), 13 (σημ. 5), 18, 20, 25. Carpenter<sup>I</sup> 475, 477, 479. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 2), 58 (πίν. XXV), 59 (ἀρ. 2 καὶ εἰκ. 11), 61, 64 (πίν. XXVIII ἀριστερά), 65 (πίν. XXIX δεξιά), 69, 73-4, 80. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 287 (καὶ σημ. 1, 3), 291, 292, 295. Picard<sup>II</sup> 773, εἰκ. 301 καὶ Picard<sup>I</sup> 28, πίν. 48. Süsserott 95, σημ. 8. Blümel, *JdI* 1950, 154. Dohrn 25, σημ. 50. Lullies-Hirmer εἰκ. 185, σ. 101. Giuliano, *ASAtene* 1955-56, 54, εἰκ. 9. Fuchs, *Vorbilder* 11, σημ. 19. Hiller 70-1 καὶ σημ. 167 (ἀναφέρεται καὶ στὴ 1004). Adam 54. Delivorrias, *AntPl* VIII 20, σημ. 7. Charbonneaux κ.ἄ., 184-6, εἰκ. 201. Boulter, *AntPl* X 21. Δεσπίνης, *Ἀγοράκριτος* 171. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 167, εἰκ. 332. Pelikan 32, εἰκ. 10. Heres, *FuB* 1977, 12 καὶ σημ. 24. Mark, *Cult* 170, σημ. 179, σ. 174, σημ. 192. Ridgway, *Fifth Century Styles* 98, 199 (εἰκ. 76-7). Harrison, *Πρακτικὰ* 104. Gulaki, *Nikedarstellungen* εἰκ. 90. Ἀνδρόνικος, *AE* 1985, 25, 31. Szegedy-Maszak, *GettyMusJ* 1987, 138 καὶ εἰκ. 20. Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 7α, 22. Di Vita 47 (πίν. XXVI, 3). *LIMC* VI, 1, 867, ἀρ. 186. Mark, *Sanctuary* 91, σημ. 111 (ὅπου ἐσφαλμένα τῆς δίνει τὸν ἀρ. 989 δεξιά).

### Γωνιαία πλάκα μὲ μιὰ Νίκη σὲ κάθε πλευρά (πίν. 10-12 καὶ 75,4)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 975.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé, Heberdey (γιὰ τὴν ἀνατολικὴ πλευρά): B, (γιὰ τὴ βόρεια πλευρά): T. - Casson (σ. 144-6), Carpenter: ἀρ. 4. - Dinsmoor: καὶ γιὰ τὶς δύο πλευρές: B.

2. Χαρακτικὰ καὶ σχέδια: Kekulé<sup>II</sup> πίν. V (βόρεια πλευρά) καὶ πίν. I (ἀνατολικὴ πλευρά). Yorke 276 (εἰκ. 4). Σχέδιο Reinach, *RR* I 19 (τὸ κομμάτι τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς καὶ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς βόρειας πλευρᾶς), 20 (τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς βόρειας πλευρᾶς). Dinsmoor<sup>I</sup> σχέδιο στὴν εἰκ. 8.

Φωτογραφίες: Casson ἀρ. 4 στὶς σ. 145-6. Heberdey εἰκ. 4. Carpenter πίν. II-III. Picard<sup>I</sup> πίν. 48. DAI, Hege 904-5. DAI 80/40 (ἀνατολικὴ πλευρά).

3. Τὰ κομμάτια ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν πλάκα βρέθηκαν τὸν Μάιο τοῦ 1877 κατὰ τὶς



ἀνασκαφές τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας στὴ ΝΔ. κλιτὺ τῆς Ἀκροπόλεως, ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν «ξύλινη πύλη» τῆς Ἀκροπόλεως (ΠΑΕ 1877/78, 7). Ὁ Kekulé<sup>II</sup> δὲν εἶχε ἀκόμη συνδέσει τὰ δύο κομμάτια καὶ τὰ ἀπεικόνιζε ξεχωριστὰ ὡς T καὶ B. Τὸ σύνολο, ὅπως ἔχει σήμερα, γιὰ πρώτη φορὰ ἀναφέρεται στὸν Sybel 360, ἀρ. 14 καὶ στὸ τμήμα ἐκεῖνο τοῦ εὐρετηρίου τῆς Ἀκροπόλεως ποὺ γράφηκε ὡς τὸ 1891, δηλαδὴ ἡ σύνθεση τῶν κομματιῶν πραγματοποιήθηκε ἀνάμεσα στὸ 1881 ποὺ ἐγινε ἡ δημοσίευση τοῦ Kekulé καὶ στὸ 1891. Στὴ συνέχεια τὰ διαπραγματεύθηκε μαζί ὁ Yorke τὸ 1892-3.

4. Δύο κομμάτια γωνιαίας πλάκας τοῦ θωρακίου ποὺ σχημάτιζε ὀρθὴ ἐσωτερικὴ γωνία. Διατηρεῖται τμήμα τοῦ ἄβακος καὶ τῆς πλίνθου, καὶ στίς δύο πλευρές.

Α. Ἀνατολικὴ πλευρά (ἀριστερή): Νίκη ποὺ κινεῖται γοργὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ. Φορεῖ ποδὴρη πέπλο, πορπωμένο στοὺς ὤμους, καὶ ἱμάτιο ποὺ ἀνεμίζει πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὦμο καὶ τυλίγεται γύρω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ πῆχυ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο πέφτει σὲ πλούσιες πτυχές. Καθὼς τρέχει προτείνει τὸ δεξιὸ σκέλος, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ τῆς φέρεται λοξὰ πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὴ γωνία τῆς πλάκας, καὶ τὸ στήθος τῆς εἶναι σχεδὸν μετωπικόν. Στοὺς ὤμους τῆς σώζεται ἡ ἀρχὴ τῶν πτερυγίων τῆς ποὺ φέρονταν πρὸς τὰ δεξιὰ. Λεῖπουν: Τὸ κεφάλι, τὸ δεξιὸ χερὶ ἀπὸ τὸν ὦμο, τὸ κατὰ τὸν ἐπιμήκη ἄξονα μεγαλύτερο μέρος τοῦ δεξιοῦ σκέλους, τὸ ἄκρο τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ. Ἐπιφάνεια πολὺ φθαρμένη, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς ἀπὸ τὶς πτυχές στὸν πῆχυ καὶ πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὦμο.

Β. Βόρεια πλευρά (δεξιὰ): 1. Τὸ ἀκραῖο τμήμα (ἀριστερὸ), ποὺ συνέχεται μὲ τὴν προηγούμενη πλευρά (Α), εἶναι φθαρμένο σὲ βαθμὸ πλήρους παραμορφώσεως, προφανῶς διότι εἶχε χρησιμοποιηθεῖ γιὰ πολὺ μεγάλο χρονικὸ διάστημα εἴτε ὡς σκαλοπάτι εἴτε ὡς δάπεδο. Κοντὰ στὴ γωνία ἐντελῶς δυσδιάγνωστα ὑπολείμματα κατακορύφου ἀντικειμένου (ἢ δύο παραλλήλων, καθέτων ἀντικειμένων). Ἔχουν διατυπωθεῖ γιὰ τὴν ἐρμηνεία του ποικίλες ὑποθέσεις (ιδὲ πκ.).

2. Τὸ δεξιὸ μέρος τῆς βόρειας πλευρᾶς: Νίκη σχεδὸν μετωπικὴ κινεῖται ἀργὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ, πρὸς τὸ ἀντικείμενο τοῦ (1), πρὸς τὸ ὁποῖο ὑψώνει τὸν δεξιὸ βραχίονα στὸ ὕψος τοῦ ὦμου. Ὁ ἀριστερὸς τῆς βραχίονας εἶναι λυγισμένος στὸν ἀγκώνα καὶ ἀκουμποῦσε στὸν κορμὸ τῆς. Οἱ φτεροῦγες τῆς εἶναι ἀπλωμένες στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ καὶ ἔχουν τὰ πτίλα τῶν ἐσωτερικῶν τους πλευρῶν ἀνάγλυφα. Τῆς δεξιᾶς φτερούγας τὸ κάτω μέρος εἰκονίζεται στὸ κομμάτι (1). Λεῖπει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ πάχους τῆς μορφῆς – ἀπὸ τὸ στήθος ἕως τὶς κνήμες – ἐν μέρει καὶ ὁλόκληρο τὸ πάχος τῆς πλάκας. Λεῖπει ἐπίσης μεγάλο μέρος τοῦ δεξιοῦ τῆς βραχίονα, τὸ μεσαῖο τμήμα τῆς δεξιᾶς φτερούγας καὶ ἡ κορυφὴ τῆς ἀριστερῆς. Τελείως ἀποκεκρουμένα: Τὸ κεφάλι, τὸ στήθος καὶ ὁ ἀριστερὸς βραχίονας.

5. Ἀνατολικὴ πλευρά (ἀριστερή): πλ. 0.43 μ., ὕψ. 0.93 μ. Βόρεια πλευρά (δεξιὰ): πλ. 0.85 μ., ὕψ. 1.05 μ.

6. Γωνιαία πλάκα, τῆς ὁποίας τὸ ἐσωτερικὸ τῶν πλευρῶν σχημάτιζε ὀρθὴ γωνία, ἐνῶ οἱ ἐπιφάνειες τοῦ ἀναγλυφικοῦ ἐδάφους ἐξέχουν τοξοειδῶς πρὸς τὴν ἄκρην τῆς πλάκας ὅπου καὶ συναντιόνταν σὲ κάθετη ταινία – ποὺ σήμερα ἔχει χαθεῖ – ὅπως καὶ στὴν 989.

Ὁμάδα Α. Στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς πρέπει νὰ ὑπῆρχε στὸ κάτω μέρος γόμφος (ὁ ὁποῖος ὅμως σήμερα δὲν σώζεται), διότι γόμφωση δὲν ὑπάρχει στὸ δεξιὸ πέρασ τῆς πλάκας. Ἔτσι εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ πλάκα τοποθετήθηκε ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ (ιδὲ τὸ σχετικὸ κεφάλαιο σ. 111 κέ.).

Διατηρεῖται στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ δεξιοῦ πέρατος τῆς βόρειας πλευρᾶς ἡ ἐντορμία τοῦ ἐγκάρσιου σκέλους τοῦ συνδέσμου σχήματος Η.

Ἡ βόρεια πλευρὰ διατηρεῖ ἐπίσης στὸ ἐπάνω μέρος τρεῖς ὁπές γιὰ τὴν ἔνθεση τῶν κιγκλίδων. Τὸ κέντρο τῆς δεξιᾶς ὁπῆς ἀπέχει 0.065 μ. ἀπὸ τὸ δεξιὸ πέρασ τῆς πλάκας. Ἡ βόρεια ἐπίσης πλευρὰ ἔχει στὸ κάτω μέρος τῆς διαμπερῆ ὁπῆς (ποὺ συμπίπτει μὲ τὴν ἐσωτερικὴ γωνία) γιὰ τὴν ἀποχέτευση τῶν ὀμβρίων ὑδάτων, ἡ ὁποία εἶχε ἀποφραχθεῖ ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Heberdey. Στὸ δεξιὸ πέρασ ἀναθύρωση.

7. Δύο Νίκες, μία στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς πλάκας, καὶ μία στὴ βόρεια.

Ἡ Νίκη τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς τρέχει γοργὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ προβάλλοντας τὸ δεξιὸ πόδι. Ἀπὸ τὴν ὅλη κίνησή της μοιάζει πιθανὸν ὅτι κοίταξε πρὸς τὰ πίσω. Ὁ Otto (στὸν Kekulé<sup>II</sup>) ἀποκαθιστοῦσε σχεδιαστικὰ τὴ Νίκη νὰ πιάνει μὲ τὰ δυὸ τῆς χέρια τὸ ἱμάτιό της ποὺ ἀνέμιζε πίσω της. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ὅμως ὑπέθετε ὅτι τὸ προτεταμένο δεξιὸ χέρι τῆς μᾶλλον κρατοῦσε θυμιατήριον ἢ μὴ βάση τροπαίου καὶ ὅτι τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι ἔκανε κάτι ποὺ εἶχε σχέση μὲ τὴ σκηνὴ τῆς ἄλλης πλευρᾶς, τῆς βόρειας.

Τὴν ὑπόθεση τοῦ Otto δὲν τὴν ἀπέκλειε ὁ Heberdey, ὅτι δηλαδὴ μὲ τὸ ἀνασηκωμένο δεξιὸ χέρι κρατοῦσε τὸ ἱμάτιο, θεωροῦσε ὅμως ἐξίσου πιθανὸ νὰ κρατοῦσε ψηλὰ κάποιο ἀντικείμενο.

Ὁ Carpenter δὲν ἐρμήνευε τίς κινήσεις τῶν χειρῶν. Ἐκείνο πάντως ποὺ ὑπογράμμιζε εἶναι ὅτι ἐπιλέχθηκε γιὰ τὴ στροφή τοῦ θωρακίου μιὰ τρέχουσα μορφὴ διότι συντελοῦσε στὴν ἔνταση τῆς κίνησης τῆς ὅλης σύνθεσης, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος, ὅπου μιὰ ἀκίνητη μορφὴ σημαδεύει στίς περισσότερες περιπτώσεις τίς γωνίες της. Κάτι παρόμοιο μὲ τὸ θωράκιο, παρατηροῦσε ὁ Carpenter, συνέβαινε στὸν βωμὸ τῆς Περγάμου, ὅπου ἡ μορφὴ τῆς ΝΔ. γωνίας παρουσιάζει σημαντικὴ ὁμοιότητα μὲ τούτῃ τὴ Νίκη τοῦ θωρακίου.

Στὴν ἄλλη πλευρὰ, τὴ βόρεια, τῆς ἴδιας πλάκας, ἡ Νίκη κινεῖται ἡρεμα πρὸς τὰ ἀριστερὰ, πρὸς τὸ φθαρμένο ἀντικείμενο τῆς γωνίας, πρὸς τὸ ὁποῖο ἀπλώνει τὸ δεξιὸ τῆς χέρι. Στὸ χέρι αὐτὸ ὁ Otto (στὸν Kekulé<sup>II</sup>) συμπλήρωνε ἕνα κηρύκειο, ὑπόθεση ποὺ ἀπέρριπτε ὁ Petersen διότι θεωροῦσε τὴ στάση πολὺ ἐπιτηδευμένη καὶ μοντέρνας σύλληψης. Ὁ Heberdey διαφωνοῦσε μὲ τὸ σχέδιο τοῦ Otto ὡς πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς κεφαλῆς τῆς Νίκης. Κατ' αὐτὸν ἡ στροφή ἦταν ἀριστερὰ καὶ ὄχι κατὰ τὰ 3/4 δεξιὰ, ὅπως στὸ σχέδιο τοῦ Otto. Τὸ ἀντικείμενο ποὺ βρισκόταν στὴ γωνία εἶναι τόσο πολὺ φθαρμένο ὥστε νὰ καθίσταται προβληματικὴ ὁποιαδήποτε ἀπόπειρα ἀναγνωρίσεώς του, ὅπως ἤδη ὁ Kekulé ὁμολογοῦσε. Ὁ ἴδιος ὁ Kekulé δὲν συμφωνοῦσε μὲ τὸ σχέδιο τοῦ Otto ποὺ ἀποκαθιστοῦσε ἐκεῖ ἕνα τρόπαιο, καὶ ὑπέθετε μᾶλλον ὅτι ἦταν μιὰ ἐρμαϊκὴ στήλη ἢ ἕνα ξόανο σὲ μορφὴ ἐρμαϊκῆς στήλης ἢ καὶ κάποιο ἀρχιτεκτονικὸ τελείωμα.

Καὶ κατὰ τὸν Heberdey εἶναι ἐσφαλμένη ἡ ὑπόθεση τοῦ Otto ὅτι πρόκειται γιὰ τρόπαιο, διότι τὸ τρόπαιο ἔπρεπε νὰ εἶναι πολὺ ψηλότερο, καὶ δὲν ἐξηγοῦνται ἐξ ἄλλου τὰ λείψανα τοῦ ἐπάνω μέρους. Κατὰ τὸν Heberdey θὰ μπορούσε νὰ εἶναι μιὰ κολόνα μὲ θυμιατήριον, στὸ ὁποῖο ἡ Νίκη τούτης τῆς πλευρᾶς ἔριχνε θυμίαμα μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἀπὸ μιὰ πυξίδα ποὺ θὰ κρατοῦσε στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι. Ὡστόσο ὁ Heberdey προτιμοῦσε μιὰ ἄλλη ὑπόθεση: Ὅτι πρόκειται γιὰ ξόανο τοποθετημένο σὲ χαμηλὴ βάση, καὶ ὅτι τὰ λείψανα κατὰ μῆκος τοῦ ἀριστεροῦ ἄκρου προέρχονται ἀπὸ ἕνα βωμὸ (ἐμπρὸς ἀπὸ ἕνα δένδρον;). Κατὰ τὸν Heberdey τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Νίκης ἦταν ἀπλωμένο πρὸς τὸ ξόανο σὲ χειρονομία λατρείας.

Ὁ Dinsmoor ἐπανῆλθε στὴν ὑπόθεση τοῦ τροπαίου, ἰσχυριζόμενος ὅτι διέκρινε στὸ ὑπόλειμμα μιὰ μηνοειδῆ περσικὴ ἀσπίδα, καὶ τὴν ἴδια γνώμη εἶχαν ὁ Carpenter καὶ ἡ Pemberton. Τὴ γνώμη τους συμμερίζομαι καὶ ἐγώ (ιδεὲ τὸ κεφάλαιο γιὰ τὰ θέματα, σ. 94 καὶ 97).

8. Ὁ Kekulé ἐξετάζοντας τίς κατ' αὐτὸν τέσσερις δυνατὲς θέσεις γιὰ τὴ γωνιαία αὐτὴ πλάκα, ἦτοι (α) τὴ ΒΑ. γωνία, (β) τὴ ΝΔ. γωνία, (γ) τὴν ὑποθετικὴ ΝΑ. γωνία (ὑπέθετε ὅτι

τὸ νότιο σκέλος ἔστρεφε σὲ κάποιο σημεῖο πρὸς Β.) καὶ (δ) τὴ γωνία μιᾶς κατ' αὐτὸν προεκτάσεως τοῦ θωρακίου (μέχρι τῶν Προπυλαίων πέραν τῆς ΒΑ. σκαλίτσας), ἡ ὁποία θὰ στρεφόταν καὶ πρὸς Ν. γιὰ νὰ πλαισιώσει τὴ σκαλίτσα, καὶ ἀποκλείοντας γιὰ διάφορους λόγους τὶς δυνατότητες (α) καὶ (δ) θεωροῦσε πιθανὲς μόνον τὶς (β) καὶ (γ), καὶ λόγω τοῦ τόπου εὐρέσεως τῶν κομματιῶν τῆς πλάκας κατέληγε στὴ ΝΔ. γωνία ὡς πιθανότερη. Τὴ γνώμη αὐτὴ συμμερίστηκαν καὶ οἱ Petersen καὶ Heberdey, γιὰ τὸν τελευταῖο μάλιστα ἡ πλάκα αὐτὴ θὰ ἦταν ἡ XVIIa καὶ XVIIb τῆς ἀρίθμησης του.

Ὅμως ἡ εἰκόνα ἀνετράπη ἐντελῶς μὲ τὴν παρατήρηση τοῦ Dinsmoor ὅτι ἐπειδὴ ἡ πλάκα εἶχε, ὅπως φαίνεται, γόμφωση στὸ ἀριστερὸ μέρος, καὶ πρέπει κατ' ἀκολουθίαν νὰ τοποθετήθηκε ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ὅπως οἱ πλάκες τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου (ιδὲ κεφάλαιο γιὰ τὰ τεχνικά), ἡ πλάκα αὐτὴ κατεῖχε τὴ ΒΑ. γωνία, ἀμέσως πάνω ἀπὸ τὴ μικρὴ σκαλίτσα. Ἐξ ἄλλου τὸ πλάτος τῶν 0.95 μ. συμφωνεῖ μὲ τὰ ἴχνη ποὺ σώζονται στὴν κορωνίδα τοῦ πύργου. Κατὰ τὸν Dinsmoor ὁ Heberdey εἶχε μετρήσει λανθασμένα τὰ ἐπὶ τῆς κορωνίδος ἴχνη (0.85 μ.) διότι δὲν εἶχε λάβει ὑπ' ὄψη του τὸ κυμάτιο στὸ κάτω μέρος.

9. Ἦδη ὁ Kekulé εἶχε ἐπισημάνει τὴν ὁμοιότητα τοῦ στυλ τῆς 975 μὲ τὸ στυλ τῆς ἀριστερῆς Νίκης τῆς 972, καὶ τῆς Νίκης 977. Ἐβλεπε ἐπίσης ὁμοιότητα στὸ ροῦχο ποὺ περυνγίζει πίσω ἀπὸ τὴ Νίκη τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς μὲ τὸ ροῦχο τοῦ νέου ποὺ στέκει πάνω στὸ ἄρμα τῆς πλάκας XXX τῆς νότιας ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος (ιδὲ Brommer, *Fries* πίν. 147).

Καὶ οἱ Carpenter καὶ Dinsmoor ὑπογράμμιζαν τὴν ὁμοιότητα μὲ τὸ στυλ τῆς Νίκης 977, καὶ ἀπέδιδαν τὴν πλάκα 975 στὸν ἴδιον καλλιτέχνη, τὸν «Α» (κατ' αὐτοὺς τὸν Καλλιμάχο). Καὶ οἱ δύο Νίκες ἔχουν «στενὲς ἀκμές σὲ κανονικὲς ἀποστάσεις καὶ φαρδιὲς καὶ ἀβαθεῖς αὐλακώσεις σὲ κάποια μονότονη διαδοχὴ... ὁ στρόβιλος τοῦ ρούχου πίσω ἀπὸ τὸν ἄνω βραχίονα εἶναι καὶ αὐτὸς ὅμοιος, τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν περὺγων, ποὺ εἶναι ἓνα πολὺ ἀτομικὸ κριτήριον γιὰ τὴ διάκριση τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ θωρακίου» (Carpenter).

Ὁ Linfert βρῖσκει ὁμοιότητες μὲ τὰ ἀπ' αὐτὸν ἀποδιδόμενα στὸν ναὸ τῆς Νίκης ἀκρωτήρια, κυρίως τὸ V ποὺ σχηματίζει ὁ χιτώνας ἀνάμεσα στὰ στηθῆ.

Ὁ Δεσπίνης θεωρεῖ τὸ στυλ τῆς 975 «ἀγορακρίτειο». Κατ' αὐτὸν οἱ Νίκες 977 καὶ 975 ἐξαρθῶνται τυπολογικὰ ἀπὸ μορφὲς τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης (πρβ. τὶς μορφὲς 4, 5, 6, 22, 24), ἂν καὶ στὸ θωράκιο ὑπάρχει, ὅπως ἔγραφε, «ἡχηρότερη φωνητικὴ κλίμακα». Ἡ Νίκη ποὺ βρίσκεται στὴ βόρεια πλευρὰ θυμίζει – συνεχίζει ὁ Δεσπίνης – τὸν τύπο τῆς Ἀφροδίτης Doria, μὲ τὴν ὁποία ἔχει, ὅπως πιστεύει, ὅμοιο τὸ μοτίβο τῆς πτύχωσης τοῦ ἱματίου στὴν ἀριστερὴ μεριά. Κατὰ τὸν Δεσπίνην τὸ στυλ τῶν παραπάνω δὲν ἔχει τίποτε τὸ κοινὸ μὲ τὸ στυλ τοῦ Καλλιμάχου, ὅπως νόμιζαν οἱ Carpenter καὶ Dinsmoor.

Ἰδὲ παραπάνω καὶ τὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ θωρακίου.

11. ΠΑΕ 1877/78, 7. Παλιγγενεσία 1877, ἀρ. 3813 τῆς 25ης Μαΐου, 2-3. Sybel 360, ἀρ. 14. Kekulé<sup>II</sup> 3-4, 5, πίν. I (B), V (T), σ. 13, 14-5, 16, 17, 21. Petersen 264, 265, 266, 267, 273. Friederichs-Wolters 287. Yorke, *JHS* 1892-93, 277, εἰκ. 4 (στὴ σ. 276). Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 1, 3, 4, 7-11, 30 (T), 52, 53, 57, 69, 70, 81 (εἰκ. 4-6). Casson 144-6, ἀρ. 4. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 10 (σημ. 5), 12 (σημ. 3, 4), 13 (σημ. 1 καὶ 5), 14 (σημ. 2), 16 (καὶ σημ. 4), 17 (καὶ σημ. 1), 26. Carpenter<sup>I</sup> 472-6. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 4), 12, 13 (πίν. II), 14 (πίν. III), 15, 73. Dinsmoor<sup>II</sup> 282-3. Picard<sup>I</sup> πίν. 48. Gerke 248-9, εἰκ. 184. Linfert, *AA* 1968, 432 καὶ σημ. 12. Δεσπίνης, *Ἀγοράκριτος* 170 κέ. Pemberton, *AJA* 1972, 303, σημ. 12. Mark, *Cult* 159. Harrison, *Πρακτικὰ* 104. Mark, *Sanctuary* 91, σημ. 111.

**Νίκη πού κρατά φαρέτρα;** (πίν. 13 και πίν. 75,5)

1. Άρ. εύρ. Άκρ. 976.

Σύμβολα και αριθμοί πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Michaelis (μόνο τὸ ἐπάνω κομμάτι): Μ. - Kekulé<sup>I</sup>: ἀρ. 5 [10a, 10b, 10c] καὶ Ε στὸν πίν. II. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: L. - Casson (σ. 146), Carpenter: 5.

2. Χαρακτικὰ καὶ σχέδια: Kekulé<sup>I</sup> πίν. II Ε. Kekulé<sup>II</sup> πίν. IV L. Σχέδιο Reinach, RR I 20.

Φωτογραφίες: Casson ἀρ. 5 (σ. 146). Heberdey εἰκ. 17. Carpenter πίν. IV, VI, 1. Picard<sup>I</sup> πίν. 45. DAI 80/41 καὶ 80/42 λεπτομέρεια.

3. Ὁ Beulé καὶ ὁ Michaelis ἀναφέρουν μόνο τὸ Μ (τὸ α ἰδὲ ἐδάφιο 4). Ὁ Beulé μάλιστα τὸ 1853 τὸ ἀναφέρει ὡς εὕρημά του. Τὰ κομμάτια β καὶ γ (ἰδὲ ἐδάφιο 4) βρῆκε ὁ Kekulé<sup>I</sup> πρὶν ἀπὸ τὸ 1869 ἀποτεθειμένα στὸν ναὸ τῆς Νίκης καὶ κατ' αὐτὸν συνδέθηκαν μὲ τὸ α προφανῶς σὲ χρόνους προγενέστερους τοῦ 1869, ἴσως τὸ 1867/8. Πάντως ὁ Kekulé<sup>II</sup> (σ. 3) ἀναφέρει ὅτι ἡ μορφή τοῦ ἦταν γνωστὴ ἀπὸ σχέδια τοῦ Schöne.

4. Νίκη, ἀπὸ τὸν λαμὸ ἕως τὴ μέση τῶν μηρῶν. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία κομμάτια: α) Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κορμοῦ ἕως τὴν ἀρχὴ τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ καὶ τὸ ἐπάνω τῆς ἀριστερῆς φτερούγας. β) Τὸ ὑπογάστριο ἕως τὴ μέση τοῦ δεξιοῦ μηροῦ. γ) Πτυχὲς τοῦ ἱματίου πού ἀνεμίζουν πίσω ἀπὸ τὴ Νίκη στὸ δεξιό της.

Φορεῖ χειριδωτὸ χιτῶνα (σῶζονται κουμπιὰ στὸν ἀριστερὸ ὦμο καὶ ἄνω βραχίονα), πιθανότατα ζωσμένο καὶ ἱμάτιο πού ἀπὸ τὴ ράχη περνάει ἀφ' ἑνὸς ἔμπρὸς στὸν ἀριστερὸ πῆχυ, ἀπὸ ὅπου κρέμονται δύο παρυφές του, καὶ ἀφ' ἑτέρου στὸν δεξιὸ μηρό, ἀπὸ ὅπου πέφτει ἀνάμεσα στὰ σκέλη. Μὲ τὸν κορμὸ σχεδὸν μετωπικὸ, προχωροῦσε γοργὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, μὲ τὸ δεξιὸ σκέλος νὰ περνάει ἔμπρὸς ἀπὸ τὸ ἀριστερό. Μὲ τὰ δύο χέρια κρατοῦσε λοξά, κάτω ἀπὸ τὸ στήθος, ἓνα ἐπίμηκες ἀντικείμενο (φαρέτρα; κνημίδα;) προφανῶς γιὰ τὴν κόσμηση τροπαίου. Διατηρεῖται μεγάλο μέρος τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς ἀριστερῆς φτερούγας, πού εἶναι λεῖο.

Λεῖπουν: Τὸ κεφάλι μὲ τὸν λαμὸ, τμῆμα τοῦ κορμοῦ καὶ τὸ ἀπὸ τὴ μέση τῶν μηρῶν καὶ κάτω. Σπασμένο γύρω γύρω, ἐκτὸς ἀπὸ πολὺ μικρὸ τμῆμα τῆς πλάκας, πάνω ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ φτερούγα. Σπασμένη ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τῶν χειρῶν καὶ τὸ ἀντικείμενο πού κρατοῦσαν.

5. Ἀπὸ τὸν λαμὸ ἕως τὸν μηρὸ ὕψ. 0.42 μ., συνολικὸ ὕψ. 0.84 μ., πλ. 0.40 μ., πάχ. 0.35 μ.

6. Ἐπειδὴ ἡ πίσω ἐπιφάνεια τοῦ σωζομένου κομματιοῦ δὲν φτάνει ἕως τὸ κάτω μέρος τῆς πλάκας, εἶναι ἀδύνατο νὰ λεχθεῖ ἂν ἡ ἐπιφάνεια αὐτὴ ἦταν ἐπίπεδη (ὁμάδα Α) ἢ παρουσίαζε ἐγκοπὴ γιὰ τὴν προσαρμογὴ τῆς πλάκας στὶς βαθμίδες τοῦ ναοῦ (ὁμάδα Β).

Ὁ Carpenter καταγράφει ἐργασία μὲ τὴ ράσπα, τὴ «γλώσσα» καὶ τὴ σμίλη, καί, προσθέτοντας ὅτι ἡ μορφή δὲν δέχτηκε τελικὴ λείανση ἢ στίλβωση, καθὼς καὶ ὅτι τὸ τρυπάνι χρησιμοποιήθηκε ἀραιὰ καὶ χωρὶς ἰδιαίτερη ἐπιδειξιότητα, ἔκρινε τὸ συνολικὸ ἀποτέλεσμα ἀδύναμο.

7. Νίκη πού προχωρεῖ γοργὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, μὲ τὸ δεξιὸ σκέλος νὰ περνάει ἔμπρὸς ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ καὶ τὶς φτεροῦγες κατεβασμένες κοντὰ στὸ σῶμα. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> (σχέδιο Otto) καὶ ὁ Heberdey ἰσχυρίζονταν ὅτι τὸ δεξιὸ σκέλος εἶναι ἀνασηκωμένο ἐπειδὴ πατοῦσε σὲ ἓνα ἔξαγμα ἐδάφους, πού ἀνέκοπτε τὴν κίνηση τῆς Νίκης. Ὁ Petersen ὅμως δὲν εἶχε αὐτὴ τὴ



γνώμη: Ἀρνούμενος ὅτι ἡ μορφή αὐτὴ ἀποτελοῦσε ἐξαίρεση σὲ ἓνα κανόνα – ποὺ κατὰ τὴν ἀποψή του εἶναι γενικὸς στὸ θωράκιο – νὰ προβάλλεται πάντοτε τὸ πρὸς τὸ φόντο τμῆμα τοῦ σώματος, ἦταν τῆς γνώμης ὅτι ἡ μορφή ἦταν ἀκίνητη, καὶ ὅτι ἀπλῶς τὸ ἓνα πόδι σταύρωνε τὸ ἄλλο, ὅπως στὸν ἔφηβο τῆς πλάκας III τῆς δυτικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος (βλ. Brommer, *Fries* πίν. 11) καὶ τὴν Πειθῶ τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης (βλ. Felten πίν. 47, μορφή 1). Ὡστόσο καὶ ὁ ἄξονας τοῦ σώματος τῆς 976 ἀλλὰ καὶ ἡ φορὰ τῶν πτυχῶν δείχνουν ὅτι πρόκειται γιὰ μορφή κινούμενη πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἐπειτα ἡ προβολὴ τοῦ πρὸς τὸν θεατὴ σκέλους σὲ κινημένες μορφές δὲν εἶναι ἄγνωστη στὴν τέχνη τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα, χτυπητὸ παράδειγμα ὁ γίγαντας Τάλως στὸ γνωστὸ ἀγγεῖο τοῦ Ruvo (Charbonneau κ.ἄ., εἰκ. 318). Ἐξ ἄλλου παρόμοια θέση σκελῶν ἔχουν δύο μορφές σωζόμενες σὲ ἀντίγραφα (ἀρ. 7305 καὶ ἡ ἀριστερὴ Νίκη τῶν νεοαττικῶν πλακῶν Uffizi καὶ Terme). Ὁ Heberdey διετύπωνε ἐπίσης τὴ γνώμη ὅτι τὸ κεφάλι τῆς Νίκης ἢ ἔστρεφε πρὸς τὰ δεξιὰ (τοῦ θεατῆ) ἢ ἦταν μετωπικόν, ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι νόμιζε ὁ Kekulé<sup>II</sup> (σχέδιο τοῦ Otto), ὁ ὁποῖος εἶχε τὴ γνώμη ὅτι τὸ κεφάλι ἔστρεφε πρὸς τὰ ἀριστερά (τοῦ θεατῆ).

Τὸ ἀντικείμενο ποὺ κρατοῦσε στὰ χέρια τῆς ἡ Νίκη ἦταν κατὰ τὸν Otto φαρέτρα, κατὰ τὸν Kekulé κνημῖς, κατὰ τὸν Heberdey φαρέτρα. Ὁ Heberdey ὅμως δὲν συμφωνοῦσε μὲ τὴ σχεδιαστικὴ ἀποκατάσταση τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ ἀπὸ τὸν Otto, δὲν πίστευε δηλαδὴ ὅτι ἀγκάλιαζε τὴ φαρέτρα, ἀλλὰ ὅτι τὸ ἀριστερὸ χέρι ἦταν ὑψωμένο, μᾶλλον κρατώντας τοὺς ἱμάντες τῆς φαρέτρας ποὺ ἐπρόκειτο νὰ παραδώσει σὲ κάποια ἀπὸ τὶς συντροφιές της. Καὶ οἱ Carpenter, Dinsmoor καὶ Pemberton πιστεύουν ὅτι κρατοῦσε φαρέτρα.

8. Ὁ Heberdey τοποθετοῦσε τὴ μορφή αὐτὴ στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, στὴν πλάκα XIX, στὸ ἀριστερὸ μέρος ἑνὸς περσικοῦ τροπαίου, ποὺ εἶχε στὰ δεξιὰ του τὴν 987. Ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> ἀποχώριζε τὴν 976 ἀπὸ τὴν 987, διότι ἔβρισκε ὅτι οἱ πτυχές τους διαφέρουν στυλιστικά, καὶ τοποθετοῦσε τὴν 976 στὴν τελευταία πρὸς Ἀ. πλάκα τῆς νότιας πλευρᾶς (θέση 64). Ἀργότερα ὅμως (Dinsmoor<sup>II</sup>) δέχτηκε τὴ γνώμη τοῦ Carpenter, ὁ ὁποῖος βασιζόμενος στὸ στυλ (καλλιτέχνης «Α») τὴν ἀπέδωσε στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, καὶ μάλιστα στὸ ἀνατολικὸ του τμῆμα (θέση 8), μεταξὺ τῆς 975 καὶ τῆς 972. Ἡ Νίκη 976, πάντα κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>II</sup>, ἡ ὁποία κατ' αὐτὸν κρατᾷ περσικὴ φαρέτρα, δὲν βλέπει ἀριστερά, πρὸς τὸ περσικὸ τρόπαιο τῆς ἀριστερῆς γωνίας (τῆς 975), ἀλλὰ δεξιὰ. Ἔτσι ὁ Dinsmoor κατέληγε ὅτι ἔβλεπε πρὸς ἓνα ἄλλο τρόπαιο, τὸ τέταρτο τῆς βόρειας πλευρᾶς, γιὰ τὸ ὁποῖο ἡ μόνη κατάλληλη θέση εἶναι, ἔλεγε, στὴν πλάκα IV. Καὶ ὁ Carpenter τοποθετοῦσε τὴν 976 στὴ θέση 8 τῆς πλάκας IV, χωρὶς ὅμως νὰ ἀποκλείει τὴ θέση 7, στὴν περίπτωση ποὺ ἡ Νίκη δὲν στεκόταν δίπλα στὸ τρόπαιο, ἀλλὰ ἐκινεῖτο πρὸς αὐτό.

9. Ὁ Carpenter ἀπέδιδε τὴν 976 στὸν καλλιτέχνη «Α» (κατ' αὐτόν, τὸν Καλλιμάχο).

Κατὰ τὸν Δεσπίνη ὅμως τὸ στυλ εἶναι ἀγορακρίτειο.

Ἡ Schlörfb νομίζει ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο καλλιτέχνη ποὺ ἔκανε τὴν καθιστὴ θεὰ Κ τοῦ ἀνατολικοῦ αὐτώματος τοῦ Παρθενῶνος, ὁ ὁποῖος εἶναι συγγενικὸς μὲ τὸν καλλιτέχνη τῆς L καὶ τῆς M, χωρὶς ὅμως νὰ ταυτίζεται μὲ αὐτόν, ὅπως τὸ εἶχε κίολας ἰδεῖ ὁ Schweitzer. Εἶναι λοιπὸν κάποιος μαθητὴς τοῦ Ἀγορακρίτου. Ἡ ἴδια βλέπει ἐπίσης σχέση μὲ τὴν Ἀφροδίτη Doria, μολονότι ἀναγνωρίζει ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῆς 976 ἦταν ἓνα πιο μέτριο ταμπεραμέντο.

Ὁ Δεληβορριάς βρῖσκει σχέση στὸν τρόπο ποὺ συμπλέκονται οἱ πτυχές μὲ τὴν Ἀφροδίτη 1604 τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου. Ὁ ἴδιος τονίζει ἄλλοι τὴ στενὴ σχέση αὐτῆς καὶ τῆς ἀριστερῆς Νίκης τῆς 972 μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ἀγορακρίτου στὸν Παρθενῶνα (μορφές K, L, M).

Σὲ ἄλλη θέση (στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες) ἀναπτύσσω τοὺς λόγους πὺ δὲν πιστεύω ὅτι τὸ ἴδιο χέρι ἔκανε τὴν 976 καὶ τὴν ἀριστερὴ Νίκη τῆς 972 (καλλιτέχνης «Α»), μολονότι ἀναγνωρίζω τὴ στυλιστικὴ συγγένεια.

11. Beulé<sup>I</sup> 253. Beulé<sup>II</sup> 137. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 252 M. Kekulé<sup>I</sup> 23, ἀρ. 5, πίν. II Ε καὶ σ. 29. Sybel 360, ἀρ. 9. Kekulé<sup>II</sup> 3, 8 (πίν. IV, L), 21. Petersen 265. Petersen, *Athen* 89. Casson 146-7, ἀρ. 5. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 21 (εἰκ. 17), 63, 64, 65, 67, 75, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19, 24, 25. Carpenter<sup>I</sup> 476. Carpenter, *Parapet* 9, ἀρ. 5, 16 (πίν. IV), 17 (ἀρ. 5), 20 (πίν. VI, 1), 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282-3. Picard<sup>I</sup> πίν. 45. Delivorrias, *AntPl* VIII 20, σημ. 7. Delivorrias, *StädJb* 1971, 59. Δεσπίνης, *Ἀγοράκριτος* 170. Vierneisel-Schlörb, *Katalog* 171, σημ. 12. Mark, *Cult* 174. Pemberton, *AJA* 1972, 303, σημ. 12. Harrison, *Πρακτικά* 104.

### Νίκη πὺ ἀνεβαίνει γοργὰ μιὰ σκάλα (πίν. 14-16 καὶ πίν. 75,2-3)

1. Ἀρ. εὖρ. Ἀκρ. 977.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé, Heberdey, Dinsmoor: GG. - Casson (σ. 159), Carpenter: ἀρ. 13.

2. Χαρακτικά καὶ σχέδια: Kekulé<sup>I</sup> 7. Dinsmoor<sup>I</sup> σχέδιο 8.

Φωτογραφίες: Casson ἀρ. 13 (σ. 159). Heberdey εἰκ. 35. Schrader εἰκ. 321. Carpenter<sup>I</sup> εἰκ. 5. Carpenter, *Parapet* πίν. I. Picard<sup>I</sup> πίν. 44. Hopper στὴ σ. 181. Ridgway εἰκ. στὴ σ. 181. Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 14. Μπρούσκαρη εἰκ. 344. DAI, Hege 899 καὶ 72/2976. Τομπάζης L 3667 A.

3. Βρέθηκε τὸ 1880 κατὰ τὶς ἀνασκαφές τοῦ Bohn στὸν πύργο τῆς Νίκης, στὸ ἐπάνω μέρος τῆς ἐπίχωσης, κοντὰ στὸ τεῖχος τῆς Ἀκροπόλεως, μὲ τὴν ἀνάγλυφη ἐπιφάνεια πρὸς τὰ κάτω. Κατὰ τὸν Bohn ἔτσι πρέπει νὰ εἶχε πέσει ἀπὸ τὴ θέση της.

4. Ἀριστερὸ τμῆμα ἀκρᾶίας πλάκας: Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλυφικοῦ ἐδάφους ἐξέχει τοξοειδῶς πρὸς τὸ ἄκρον, ὅπως στὴν 989 καὶ τὴν 975, καὶ καταλήγει σὲ κάθετη ταινία. Ἡ ἀριστερὴ τῆς πλευρὰ εἶναι λεία.

Νίκη, ἀνεβαίνει γοργὰ μιὰ σκάλα. Φορεῖ (α) ποδῆρη, πολύπτυχο, λεπτὸ χιτῶνα καὶ (β) λεπτὸ, πολύπτυχο ἱμάτιο στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματός της, πού, περνώντας ἀπὸ τὴ ράχη της πρὸς τὰ ἔμπροσ, διασταυρῶνει τὸ σῶμα της στὴν κοιλία καὶ τυλίγεται γύρω ἀπὸ τὸν ἀριστερό της βραχίονα. Οἱ φτεροῦγες της, ἐγγάρακτες στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος, εἶναι ἀπλωμένες πρὸς τὰ πίσω ἐκατέρωθεν αὐτῆς. Τὸ δεξιὸ της χέρι εἶναι προτεταμένο καὶ λυγισμένο στὸν ἀγκῶνα (ὅπῃ τρυπάνου στὴ θέση τοῦ χειριοῦ), τὸ ἀριστερό, ἐπίσης λυγισμένο στὸν ἀγκῶνα καὶ ἀκούμπισμένο στὸ σῶμα της, κρατοῦσε ἓνα ἐπίμηκες ὠοειδὲς ἀντικείμενο πὺ ἔχει φθαρεῖ (κυκλικὴ ἐπιφάνεια ἐπαφῆς μὲ ὅπῃ τρυπάνου). Τὰ ἴχνη στὸν λαμὸ ὑποδηλώνουν ὅτι τὸ κεφάλι δὲν παρακολουθοῦσε τὴν κίνηση τοῦ σώματος, ἀλλὰ εἶτε κοιτάζε τὸν θεατὴ εἶτε ἔστρεφε ἐλαφρὰ πρὸς τὰ πίσω. Ὁ κορμὸς εἶναι μετωπικὰ ἀπεικονισμένος, τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος εἶναι κατὰ 3/4 πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένο. Λεῖπουν: Τὸ κεφάλι, τὸ δεξιὸ καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τῆς πλάκας, ἢ κάτω ἀριστερὴ γωνία, ἢ ἀριστερὴ ἀκμὴ τῆς πλάκας, τὸ δεξιὸ χέρι ἀπὸ τὴ μέση τοῦ πήχεος, τὸ κάτω ἀριστερὸ πόδι. Πολὺ φθαρμένα: Τὸ στήθος, ὅλη ἢ ἐπιφάνεια τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους, ἢ πρόσθια ἐπιφάνεια τοῦ δεξιοῦ σκέλους, τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα καὶ πέρα, τὸ ἀντικείμενο πὺ κρατοῦσε.

5. Ύψ. 1.055 μ., πλ. 0.72 μ.

6. Ἡ πλάκα ἦταν ἀκραία διότι, ὅπως ἐλέχθη (π. ἐδ. 4) ἡ ἀναγλυφικὴ ἐπιφάνεια ἐξέχει τοξοειδῶς πρὸς τὸ ἄκρον τῆς, ὅπως στὶς ἄλλες γωνιαῖες πλάκες, καὶ κατέληγε σὲ κάθετη ταινία – σήμερα σπασμένη –, τὸ ἀρχικὸ πλάτος τῆς ὁποίας ἦταν 0.025 μ. Ἡ πλάγια ἀριστερὴ ὄψη (ἡ ὁποία ἔχει διατηρηθεῖ) εἶναι λεία καὶ δὲν παρουσιάζει τόρμο συνδέσμου διότι ἦταν ὀρατή.

Ἡ πλάκα τοποθετήθηκε ἀπὸ ἀριστερά, μολονότι λείπει ἐκεῖ ἡ ὀπὴ γομφώσεως (ιδε π. ἐδ. 4).

Στὸ ἐπάνω μέρος τῆς πλάκας σώζονται τέσσερις ὁπές γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῶν κιγκλίδων πού ἀπέχουν μεταξύ τους ἀπὸ 0.14 ἕως 0.145 μ. καὶ ἡ πρώτη 0.21 μ. ἀπὸ τὸ πέρας τῆς πλάκας.

Σειρὰ ὁπῶν τρυπάνου στὸ κάτω μέρος τοῦ ἐνδύματος γιὰ τὴ διαφοροποίησή του ἀπὸ τὴν πλίνθο τῆς πλάκας. Ὅπὴ τρυπάνου γιὰ τὴ στερέωση ἀντικειμένου στὴ μέση τοῦ κορμοῦ, ἄλλη στὴ θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ (ιδε καὶ ἐδ. 4).

Ὁ Linfert βλέπει τὴν ἴδια τεχνικὴ στὴν ἀπόδοση τῶν αὐλακώσεων τοῦ ρούχου ὅπως στὴ μορφὴ 3043 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου (κατ' αὐτὸν ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης). Κατὰ τὴ γνώμη μου ὅμως ἡ ἀπόδοση εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ: Στὸ ἄγαλμα τῆς Νίκης τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἡ σκληρότης τῆς αὐλακώσεως, σὲ συνδυασμὸ μάλιστα καὶ μὲ τὴ δυσκαμψία τῶν μελῶν τῆς μορφῆς καὶ τὴν ἀδρότατη ἐργασία τῆς πίσω ὀψεύς τῆς, εἶναι τεκμήρια χρονολογίας τῆς στὸν 2ο αἰ. μ.Χ.

7. Νίκη, πιθανῶς γυμνόπους (ὅπως καὶ ὁ Heberdey σημειώνει), ἀνεβαίνει γοργὰ μὴ σκαλίτσα πρὸς τὰ ἀριστερά (Schrader: βαθμίδα βωμοῦ;). Ὁ Kekulé καὶ ὁ Petersen, βασιζόμενοι στὴν ὀπὴ πού σώζεται στὴ θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, συμπλήρωναν σ' αὐτὸ τὸ χέρι ἓνα κλειδί, γιὰ τὸ ἀνοιγμα τοῦ ναοῦ, ἄποψη πού στηρίζαν σὲ παρόμοια παράσταση ἐρυθρόμορφου ἀγγείου (Gerhard II πίν. 23).

Ὁ Casson ὅμως θεώρησε – καὶ δικαίως – «ἄχρηστη» τὴν προσθήκη αὐτὴ, καὶ τὴ χαρακτῆρισε καὶ «κακόγουστη». Τὴν ἀπέρριψε καὶ ὁ Heberdey, ὁ ὁποῖος θεωροῦσε πιθανότερο – στὴν περίπτωσή πού τὰ ἀντικείμενα πού κρατοῦσαν τὰ χέρια εἶχαν κάποια σχέση μεταξύ τους – ὅτι τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ ἦσαν θυμιατήριο καὶ ἄγγειο λιβανωτοῦ.

8. Ἡ πλάκα πρέπει, ὅπως ὁμόφωνα ἀποφάνθηκαν οἱ μελετητὲς ἀπὸ τὸν Bohn καὶ ἔπειτα, νὰ βρισκόταν στὴ ΒΑ. ἄκρη τοῦ θωρακίου (πλάκα I, μορφὴ 1), καὶ τὰ σκαλοπάτια πού ἀπεικονίζονται σ' αὐτὴν νὰ ὑπαινίσσονται τὰ σκαλοπάτια τοῦ μικροῦ κλιμακοστασίου πού ὀδηγοῦσε ἀπὸ τὴν πρόσβαση τῆς Ἀκροπόλεως στὸν πύργο τῆς Νίκης, ἔτσι ὥστε νὰ παρέχεται ἡ ἐντύπωση ὅτι ἡ Νίκη συνόδευε τὸν ἐπισκέπτη πού ἀνέβαινε στὸν πύργο.

9. Τὴν ἀναμφισβήτητη στυλιστικὴ συγγένεια τῆς 977 μὲ τὴν ἀριστερὴ Νίκη τῆς 972 εἶδε κιόλας ὁ Kekulé, ὅπως ἀργότερα καὶ ὁ Carpenter πού σημείωσε καὶ τὴ συγγένειά της μὲ τὴν Ἱριδα τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος τοῦ Παρθενῶνος, «ἡ ὁποία δείχνει τὸ ἴδιο γραμμικὸ μοτίβο, ἀλλὰ μὲ πολὺ λιγότερο ἐπιτηδευμένο τρόπο, πού μᾶς ἐπιτρέπει», ὅπως παρατηροῦσε, «νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν ἐκπληκτικὴ ἀνάπτυξη τοῦ στυλ μέσα σὲ μία καὶ μόνη γενεά». Κατὰ τὸν ἴδιον, «παρὰ τὴν ἄφθονη καὶ ἐπιτήδεια χρῆση τοῦ τρυπάνου, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς μορφῆς ἔχει δουλευτεῖ μὲ τὴ σμίλη... οἱ μακρὲς σαρωτικὲς γραμμὲς συσκοτίζονται κάπως ἀπὸ τὴν ὑπερβολικὴ δῆλωση βραχυτέρων γραμμῶν, πού σπάζουν τὸ φῶς καὶ τὶς σκιές». Ὁ καλλιτέχνης τῆς Νίκης αὐτῆς κατὰ τὸν Carpenter εἶναι ὁ «Α», ὁ Καλλιμάχος.

Ὁ Lippold συνέκρινε τὴν 977 μὲ τὴ μορφὴ 22 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ.

Κατὰ τὸν Δεσπίνη, ὁ ὁποῖος συνδέει στυλιστικά τὴν 977 μὲ τὴν 975 καὶ πιστεύει ὅτι καὶ οἱ δύο μορφές ἐξαρτῶνται τυπολογικά ἀπὸ μορφές τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης (4, 5, 6, 22, 24), «τὸ στύλ... μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθεῖ ἀγορακρίτειο». «Τὶς λεπτές, πρόστυπες καὶ κάποτε σχεδὸν χαρακτὲς πτυχές τοῦ χιτῶνα τῆς Νίκης 13 (977), καθὼς καὶ τὴ διαφάνεια τοῦ ἐνδύματος, μπορεῖ κανεὶς νὰ τὶς συγκρίνει μὲ τὶς ἀντίστοιχες μορφές τοῦ χιτῶνα τῆς Νεμέσεως τῆς βάσης (τοῦ Ραμνοῦντος). Γιὰ τὴν πτύχωση τοῦ ἱματίου στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος ὑπάρχουν συγγενικά παράλληλα στὸ ἱμάτιο τῶν μορφῶν τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου».

Ὁ Hiller ἀναφέρει τὴν 977, μαζὶ μὲ τὶς τρέχουσες Νηρηίδες τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, ὡς παραδείγματα ὑποχώρησης τῆς ιδιότητος τοῦ ρούχου ὡς ἐνδύματος, παρ' ὅλο τὸν πλοῦτο τῶν γραμμῶν τῆς πτυχωτῆς ἐπιφάνειάς του.

Ἡ Vierneisel-Schlörb δὲν νομίζει πὼς ἐδῶ ἔχει δουλέψει τὸ ἴδιο χέρι ποὺ ἔκανε τὶς μορφές L καὶ M τοῦ ἀνατολικοῦ αὐτώματος τοῦ Παρθενῶνος, δηλαδὴ ὁ Ἀγοράκριτος. Τὴν 977 θεωρεῖ «ἀδελφικά συγγενική» μὲ τὴν Ἡρα Borghese (γιὰ τὴν ὁποία ὁμως βλ. τὶς σωστὲς παρατηρήσεις τοῦ Δεληβορριά, *MEFRA* 1991, 153 κέ.).

Ἡ Κώστογλου-Δεσπίνη διαπιστώνει ἰσχυρὴ τυπολογικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ὁμοιότητα μὲ τὸ κάτω μέρος μιᾶς κινούμενης πρὸς τὰ ἀριστερὰ γυναικείας μορφῆς στὸ Μουσεῖο τῆς Πάρου, ἀρ. 168.

Ἡ Ραυτοπούλου βλέπει ἀπόμακρη σχέση τῆς 977 μὲ τὸν κορμὸ ἀπὸ τὰ Χώνικα τοῦ Ἀργους στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (ιδεὲ τὸ κεφάλαιο γιὰ τὴ χρονολογία τοῦ θωρακίου).

Στενὴ τυπολογικὴ καὶ στυλιστικὴ σχέση βλέπω μὲ τὴν D 3 τῆς ζωφόρου τοῦ Ἰλισοῦ (Βερολίνο, ἀρ. 1483a, ἀρ. κατ. 107, παλιὸς ἀρ. K 14. Studniczka, *Ant. Denkm.* πίν. 36D καὶ Picón, *AJA* 1978, 54, εἰκ. 6), ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν «ἐκστατικὴ» χορεύτρια ποὺ σώζεται σὲ τρία νεοαττικὰ ἀνάγλυφα (Μουσεῖα Θερμῶν, Λατερανοῦ καὶ Ny Carlsberg Κοπεγχάγης), ποὺ κατὰ τὴν Harrison (*AJA* 1977, 272, εἰκ. 10 καὶ σ. 284 καὶ σχέδια 1 καὶ 2) ἀνῆκε στὴ διακόσμηση τῆς πλάγιας ὀψης τῆς βάσης τῶν λατρευτικῶν ἀγαλμάτων τοῦ Ἡφαιστείου.

11. Bohn, *AM* 1880, 263. Bohn, *AZ* 1880, 86. Kekulé<sup>II</sup> 6, 7 (σχ. στὴ σ. 7), 15, 16, 21. Sybel 360, ἀρ. 17. Petersen 267. Petersen, *Athen* 86. Friederichs-Wolters 287. Casson 159, ἀρ. 13. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 3, 34 (εἰκ. 35), 52, 53, 56, 71-4, 81. Schrader εἰκ. 321. Dinsmoor<sup>I</sup> 1-2, 10 (καὶ σημ. 2, 5), 12 (καὶ σημ. 4), 13 (σημ. 3, 5), 14 κέ., 16 (καὶ σημ. 4), 25 (καὶ σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 471 (εἰκ. 5), 472, 476. Carpenter, *Parapet* 9, 10 (πίν. I καὶ II, σ. 11, ἀρ. 13), 20 (πίν. VI, ἀρ. 3), 21, 73, 78, 79. Dinsmoor<sup>II</sup> 282. Picard<sup>I</sup> 27, πίν. 44. Lippold, *Gr. Plastik* 194, σημ. 5. Linfert, *AA* 1968, 432, σημ. 9. Hiller 68 καὶ σημ. 158. Hopper 181. Δεσπίνης, *Ἀγοράκριτος* 170. Μπούσκαρη, *Κατάλογος* 174, εἰκ. 344. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 71-2 καὶ *Katalog* 171, σημ. 12. Mark, *Cult* 145. Κώστογλου-Δεσποίνη 145. Raftopoulou, *BCH Suppl.* VI, 130. Simon, *Kanon* 71. Harrison, *Πρακτικά* 104. Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 14, 21. Ridgway, *Fifth Century Styles* 98 (εἰκ. 66). Mark, *Sanctuary* 91, σημ. 111.

### Κορυφὴ φτερούγας (πίν. 16,2)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 978.

Ὁ Heberdey στὴ σ. 32 δίνει ἐσφαλμένα τὸν ἀρ. 971. Σήμερα ἐκτίθεται στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως ἐνσωματωμένο στὴν πλάκα 994.



Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup> 22 [17b]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: Y. - Carpenter: 978 (Y).

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI, Y.

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 30. Carpenter 33, εἰκ. 4. Μπρούσκαρη εἰκ. 343 (μαζὶ μὲ τὴν 994).

3. Ἄγνωστο πότε καὶ ποῦ βρέθηκε. Ἀναφέρεται ὅμως ἤδη στὸν Kekulé<sup>I</sup> (1869).

4. Ἐπάνω δεξιὸ τμήμα πλάκας. Κορυφὴ φτερούγας πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένης. Τὰ φτερὰ δὲν δηλώνονται πλαστικά, εἴτε διότι θὰ ἀποδίδονταν μὲ χρῶμα, εἴτε διότι ἡ φτερούγα θὰ σκεπαζόταν ἀπὸ τὴν ἄλλη. Κατὰ τὸν Petersen πάντως εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορίσει κανεὶς ἂν εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ ἢ ἡ ἐξωτερικὴ πλευρὰ τῆς φτερούγας, καὶ ἀκόμη ἂν εἶναι ἡ ἀριστερὴ ἢ ἡ δεξιὰ. Κατὰ τὸν Heberdey εἶναι ἡ δεξιὰ φτερούγα, ἰδωμένη ἀπ' ἔξω, καὶ ἡ ἐπιφάνειά της εἶναι παραμελημένη διότι σκεπαζόταν εἴτε ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Νίκης εἴτε ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ φτερούγα, ὅπως στὴν περίπτωσιν τῆς 974.

5. Ὑψ. 0.36 μ., πλ. 0.33 μ., πάχ. 0.13-0.25 μ.

6. Τὸ ἐπάνω δεξιὸ πέρας μιᾶς πλάκας. Στὸ ἐπάνω μέρος σώζονται: τόρμος συνδέσμου (μῆκ. 0.16 μ.) καὶ δύο ὀπές γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῶν κιγκλίδων, πού ἀπέχουν μεταξὺ τους 0.145 μ. καὶ ἡ δεξιὰ 0.12 μ. ἀπὸ τὸ πέρας τῆς πλάκας. Τὸ κομμάτι εἶναι πολὺ μικρὸ καὶ καθὼς προέρχεται ἀπὸ τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς πλάκας δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ κατατάξει σὲ κάποια ἀπὸ τὶς δύο ομάδες (Α ἢ Β). Στὸν δεξιὸ ἄρμό, σὲ ἀπόσταση 0.05 μ. κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια, ὑπάρχει μιὰ ρηγὴ ἐγκοπὴ πλ. 0.15 μ. Ὁ Heberdey δὲν μπόρεσε νὰ τὴν ἐξηγήσει. Κατὰ τὸν Dinsmoor εἶναι μοχλοβόθριο.

7. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἀνῆκε σὲ μιὰ Νίκη πού ἔσκυβε πρὸς τὰ ἀριστερὰ μὲ κλειστὲς τὶς φτεροῦγες της.

8. Ὁ Kekulé<sup>I</sup> πιθανολογοῦσε ὅτι ἀνῆκε στὴν ἴδια μορφὴ ὅπως τὸ κομμάτι 1008 (V), ἀργότερα ὅμως (Kekulé<sup>II</sup>) ἀνῆρεσε τὴν ὑπόθεσιν αὐτή. Ὁ Heberdey, βασιζόμενος στὸ περίγραμμα καὶ τὴ δουλειά, θεωροῦσε πιθανὸν ὅτι ἀνῆκε στὴν πλάκα IV τῆς βόρειας πλευρᾶς, καὶ τὸ συνεδύαζε μὲ τὸ κομμάτι πού ἀργότερα πῆρε τὸν ἀριθμὸ 7098 (KK). Ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> ὑποστηρίζει ὅτι τὸ μοχλοβόθριο δείχνει ὅτι ἡ πλάκα τοποθετήθηκε ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ὅπως ὅλες οἱ πλάκες τῆς βόρειας πλευρᾶς. Ὡς πιθανὴ θεωροῦσε κάποια θέση εἴτε στὴν πλάκα III εἴτε στὴν πλάκα V. Ἐπειδὴ ὅμως στὴν πλάκα V πρέπει κατ' αὐτὸν νὰ τοποθετηθεῖ ἡ 972, πιθανότερη γιὰ τὸ 978 θεωροῦσε μιὰ θέση στὴν πλάκα III.

Ὁ Carpenter συνένδεε τὸ κομμάτι μὲ τὴν πλάκα 994+1012 καὶ πίστευε ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία της. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος πού ὁ Μηλιάδης ἐνέταξε στὴν ἔκθεσιν τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως τὸ κομμάτι στὴν 994.

9. Ὁ Carpenter ἀπέδιδε τὸ κομμάτι στὸν καλλιτέχνη «B» καὶ τὸ παραλλήλιζε μὲ τὶς φτεροῦγες τῆς 1014.

11. Kekulé<sup>I</sup> 25, ἀρ. 22. Sybel 360, 30; Kekulé<sup>II</sup> 3, 10, πίν. VI, Y. Petersen 265, 266. Casson 173. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 3, 32, 43, 53. Πίνακας συσχετισμῶν στὴ σ. 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 10 (σημ. 2, 4 καὶ 5), 12 (σημ. 3, 4), 13 (σημ. 5), 17, 26. Carpenter<sup>I</sup> 33, εἰκ. 4. Carpenter, *Parapet* 9, 33 (εἰκ. 4), 74, 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 283, 295. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 173, εἰκ. 343. Mark, *Cult* 159.

**Φτερούγα** (πίν. 17,1-2, σχ. 2)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 980.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>II</sup> (τὸ κάτω κομμάτι), Heberdey, Dinsmoor: AA. - Casson (σ. 167), Carpenter: ἀρ. 23.

2. Χαρακτικά: Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. VII (μόνο τὸ κάτω κομμάτι, σχέδιο E. Landron). Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI A.

Φωτογραφίες: Yorke, *JHS* 1892-3, εἰκ. 1. Carpenter πίν. XIV ἀριστερά. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. DAI 80/48.

3. Ἀρχικὰ βρέθηκε τὸ κάτω (ἀρ. 980, βλ. ἐδ. 4), ποῦ ὅμως καὶ πότε εἶναι ἄγνωστο. Ὁ Michaelis (1862) δὲν τὸ ἀναφέρει. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κομμάτια ποὺ ἐκεῖνος δὲν περιγράφει χαρακτηρίζοντάς τα ὡς ἀσήμαντα. Φαίνεται ὅτι εἶναι τὸ ὑπ' ἀρ. 14 [25] τοῦ Kekulé<sup>I</sup>, ἰδὲ καὶ Kekulé<sup>II</sup> 3, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι τὸ κομμάτι τοῦ ἦταν ἤδη γνωστὸ κατὰ τὴν πρώτη δημοσίευση.

Τὸ ἐπάνω τμήμα (χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου), ἀποτελούμενο ἀπὸ δύο κομμάτια, βρέθηκε ἀπὸ τὸν Yorke τὸ 1892-3 κοντὰ στὸ «σπίτι τοῦ φύλακα», κάτω ἀπὸ τὸν πύργο τῆς Νίκης, στὴ ΝΔ. γωνία τῆς Ἀκροπόλεως, μέσα σὲ ἓνα σωρὸ ἀπὸ μαρμάρινα κομμάτια, καὶ ἴσως στὴ συνέχεια νὰ κολλήθηκε στὸ ἄλλο κομμάτι ἀπὸ τὸν ἴδιον (ἰδὲ Casson 168). Στὸ εὐρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως εἶναι καταγεγραμμένο μόνον τὸ κάτω κομμάτι.

4. Δεξιὰ φτερούγα Νίκης, ποὺ παριστάνεται ἀπὸ τὴ μέσα μεριά. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία κομμάτια, τὰ ὁποῖα ἐφάπτονται (ὁ Casson: «δύο κομμάτια ἀσφαλῶς συνανήκοντα»). Διατηρεῖται καὶ μέρος τοῦ ἀναγλυφικοῦ ἐδάφους ἀριστερά. Τὸ ἐπάνω μέρος τῆς φτερούγας εἶναι λεῖο, κάτω τὰ φτερά δηλώνονται πλαστικά. Δεξιὰ, ἐκεῖ ποὺ τελειώνει ἡ λεῖα ἐπιφάνεια τῆς φτερούγας, τὸ μάρμαρο εἶναι «ἄγριο» καὶ μοιάζει νὰ ἀκουμποῦσε ἐκεῖ κάτι ποὺ ὕστερα ἀποσπάστηκε. Κάτω, στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος, κοντὰ στὴν ἄκρη τῆς φτερούγας, βύθισμα περίπου τετράγωνο: θὰ πρόκειται εἴτε γιὰ «ἀγκώνα» ποὺ ἔσπασε εἴτε γιὰ ὑπόλειμμα κάποιου ἀντικειμένου ποὺ ἀκουμποῦσε ἐκεῖ. Ὁ Casson σημειώνει ὅτι ὑπάρχουν χτυπήματα σφαίρας, στὸ κάτω μέρος τῆς φτερούγας.

5. Συνολικὸ ὕψ. 0.82 μ.

6. Ὁμάδα Β: Ἐγκοπὴ γιὰ τὴν προσαρμογὴ στὴν ὀριζόντια ἐπιφάνεια τῆς βαθμίδας (τὸ πάτημα) τοῦ ναοῦ καὶ σὲ τμήμα τοῦ συνεχόμενου κάθετου μετώπου.

Στὸ ἐπάνω μέρος, ἐντελῶς ἀριστερά, ἄκρο μοχλοβοθρίου πλ. 0.04 μ. καὶ βάθ. 0.09 μ. Κατὰ τὸν Dinsmoor λόγω τοῦ μεγάλου πλάτους του θὰ προέρχεται ἀπὸ ρωμαϊκὴ ἐπέμβαση.

Ὅπῃ γιὰ τὴν ὑποδοχὴ κιγκλίδος. Ἡ ἔλλειψη ὅμως πέρατος τῆς πλάκας καθιστᾷ τὴν παρουσία τῆς οὐσιαστικὰ ἄχρηστη γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς πλάκας σὲ κάποια θέση τοῦ θωρακίου.

7. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἀποκαθιστοῦσε μὰ καθιστῇ πρὸς τὰ δεξιὰ Νίκη, στὴν ὁποία μάλιστα ἀπέδιδε καὶ τὸ κομμάτι 1015. Στὴν πραγματικότητα τὸ κομμάτι 1015 ἀνήκει στὴν 991.

Ὁ Petersen, ἐκτὸς τοῦ ὅτι ὑπογράμμιζε ὅτι δὲν ὑπάρχει καμιά καθιστῇ Νίκη στὸ θωράκιο, ὑποστήριξε ὅτι τὸ 980 ἀνήκει σὲ ὄρθια μορφὴ διότι, ὅπως παρατηροῦσε, ἡ ἀπόσταση τῆς κάτω ἄκρης τῆς φτερούγας ἀπὸ τὴν (ὑπολογιζόμενη) κάτω ἐπιφάνεια (ἐκεῖ ὅπου πατοῦσε ἡ μορφὴ) εἶναι ἴδια ὅπως στὶς ὄρθιες Νίκες. Ἀναρωτιόταν ὅμως ἂν ἡ Νίκη αὕτη ἦταν ἀπασχολημένη μὲ θυσία ἢ μὲ κόσμηση τροπαίου.

Κατὰ τοὺς Heberdey, Dinsmoor καὶ Carpenter τὸ κομμάτι εἶναι ἡ δεξιὰ φτερούγα τῆς Νίκης 1004 τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (ἰδὲ πκ.)

8. Προέρχεται ἀπὸ τὸ βόρειο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (ἰδὲ ἐδ. 6). Ὅπως ἐλέχθη παραπάνω (ἐδ. 7), οἱ Heberdey, Dinsmoor καὶ Carpenter τὸ ἀπέδιδαν στὴ Νίκη 1004.

9. Κατὰ τὸν Carpenter ἔργο τοῦ «C», ὁ ὁποῖος δὲν βρίσκεται, σημείωνε χαρακτηριστικά, πολὺ πάνω ἀπὸ τὸ μέσον ὄρο ἐνὸς ἀπλοῦ λιθοξόου τῆς ἐποχῆς.

11. Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. VII (τὸ κάτω). Kekulé<sup>I</sup> 24, 14 [25]. Kekulé<sup>II</sup> 10 (πίν. VI AA), 16. Petersen 262 (σημ. 1), 267, 269, 273, 275. Yorke, *JHS* 1892-3, 273, εἰκ. 1. Casson 167-8, ἀρ. 23. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 16-7 (λανθασμένα στὴ σ. 17, εἰκ. 12 ἀπεικονίζει τὴν 1002 ἀντὶ τῆς 980), 32, 57. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1 καὶ 2), 12 (σημ. 4), 13 (σημ. 2, 5), 14 (σημ. 1), 19, 22, 23, 26, 29 (σημ. 3), 30 (σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 470, 476, 481. Carpenter, *Parapet* 9, ἀρ. 23, πίν. XIV ἀριστερά, 37, ἀρ. 23, 76, 77. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 284, 285, 295. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Linfert, *AA* 1968, 432, σημ. 9. Mark, *Cult* 159. Harrison, *Πρακτικά* 104.

#### Περσικὸ τρόποιο (πίν. 18)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄαρ. 981.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Michaelis, Kekulé<sup>II</sup> ἀρ. 2 (σ. 11, ἀρ. 2). - Heberdey: ἀρ. 2. - Casson (σ. 165), Carpenter: ἀρ. 19. - Dinsmoor: T\*.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> 12.

Φωτογραφίες: Casson ἀρ. 19 (σ. 165). Heberdey εἰκ. 37. Carpenter πίν. XXXV. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Καρδαρά 90, εἰκ. 14. Mark, *Cult* εἰκ. 55. Ridgway εἰκ. 80. Simon πίν. 12. DAI: Hege 915. DAI 80/43.

3. Βρισκόταν στὴν Πινακοθήκη τῶν Προπυλαίων ὅταν τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1880 τὸ ἀνεγνώρισε ὁ Petersen ὡς προερχόμενο ἀπὸ τὸ θωράκιο τῆς Νίκης.

4. Σπασμένο γύρω γύρω. Περσικὸ τρόποιο. Στὸν κορμὸ τοῦ δένδρου εἶναι περασμένοι περσικὸς χιτώνας, ζωσμένος, μὲ μακριὲς χειρίδες ποὺ φθάνουν ἕως τὸν καρπὸ (κάνδυς). Ὁ τρόπος ποὺ λυγίζουν οἱ χειρίδες στὸν ἀγκώνα ἀφήνει τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ δευμάτινο χιτῶνα. Διατηρεῖται ἐπίσης στὸν ὦμο τὸ ἄκρο τῆς δεξιᾶς παραγναθίδας τῆς περσικῆς κιδάρεως. Στὸ κάτω μέρος δύο κάθετα, ἐπιμήκη, δυσδιάγνωστα ἀντικείμενα ἐκατέρωθεν τοῦ τροπαίου. Τὸ ἀριστερὸ κάμπτεται στὸ κάτω μέρος σὲ ἀμβλεία γωνία καὶ περνάει ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν κορμὸ τοῦ τροπαίου. Ἀριστερὰ στεκόταν μιὰ Νίκη, τῆς ὁποίας σώζεται μόνον ὁ ἀριστερὸς πῆχυς, πάνω στὸν ὁποῖον ἀκουμπᾷ ἓνα ἐπίμηκες ἀντικείμενο, ἴσως φαρέτρα. Στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος τμήμα τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς ἀριστερῆς φτερούγας (παράλληλες σειρὲς ἀπὸ λοξὰ φτερά).

5. Ὑψ. 0.63 μ., πλ. 0.28 μ., πάχ. χωρὶς τὸ ἀναγλυφικὸ ἔξαρμα 0.05 μ.

6. Τὸ πάχος τῆς πλάκας ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται τὸ κομμάτι παρουσιάζει τὴν ιδιορρυθμία ὅτι εἶναι πολὺ λεπτὸ, 0.04-0.05 μ. ἐναντι τῶν 0.23 μ. τῶν ἄλλων πλακῶν. Τοῦτο ἔχει προκαλέσει διάφορες ἐρμηνεῖες, καθὼς μάλιστα ἡ ἐργασία του θεωρήθηκε πενιχρὴ ἀπὸ τὸν Yorke. Ὁ Yorke ἐξήταζε τὰ ἑξῆς ἐνδεχόμενα: (α) Ἡ πλάκα νὰ μὴν ἀνῆκε στὸ θωράκιο,

(β) τὸ μικρὸ πάχος νὰ ὀφείλεται στὴ γεινίαση ἄλλου ἀντικειμένου, στὸ ὁποῖο ἡ πλάκα ἀκουμποῦσε, ἢ τέλος (γ) ἡ πλάκα νὰ προέρχεται ἀπὸ μεταγενέστερη ἐπισκευή. Ἀπὸ αὐτὲς τὶς δυνατότητες θεωροῦσε πιθανότερη τὴν τρίτη.

Ὁ Heberdey ἀπορρίπτοντας τὴν ὑπόθεση τοῦ Yorke ἰσχυρίζοταν ὅτι ἡ πλάκα σχίστηκε σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ γιὰ νὰ χρησιμέψει, ὅπως καὶ ἡ 975, ὡς κατώφλι ἢ ὡς πλάκα δαπέδου ἢ σὲ κάτι παρόμοιο. Τὸ σημερινὸ πάχος ἐπιτρέπει, κατὰ τὸν Heberdey, τὸν συλλογισμό ὅτι ἡ ἀρχικὴ πλάκα ἦταν τῆς ομάδας Β καὶ ὅτι σχίστηκε στὴν «περασιὰ» τοῦ μετώπου τῆς βαθμίδας.

Πάντως ἡ ἐργασία δὲν εἶναι πενιχρή, ὅπως ἄλλωστε παρατήρησε ὁ Heberdey.

7. Τρόπαιο μὲ περσικὴ φορεσιά, χειριδωτὸν *κάνδυν* καὶ *κίδαριν* ποὺ νοοῦνται καμωμένα ἀπὸ δέσμα. Μία Νίκη πλησίαζε ἀπὸ ἀριστερὰ κρατώντας ἓνα ἀντικείμενο πάνω στὸν ἀριστερό της πῆχυ, πιθανῶς φαρέτρα. Τὰ δυσδιάγνωστα ἀντικείμενα στὸ κάτω μέρος ἐρμηνεύονταν ἀπὸ τὸν Heberdey τὸ μὲν ἓνα, ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ, ὡς *γωνυτὸς* μὲ τὸ τόξο του, τὸ δὲ δεξιὸ ὡς κολεὸς ξίφους.

8. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> νόμιζε ὅτι τὸ κομμάτι προέρχεται ἀπὸ γωνιακὴ πλάκα διότι κατ' αὐτὸν ἡ ἐπιφάνεια τῆς φτερούγας ὑποχωρεῖ σημαντικὰ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ τροπαίου. Ὅμως ὁ Heberdey ἔδειξε ὅτι τὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος εἶναι ἐπίπεδο καὶ ὅτι ἐπομένως δὲν πρόκειται γιὰ γωνιαία πλάκα. Κατὰ τὸν ἴδιον δὲν μπορεῖ ἐπίσης νὰ ἀνήκει στὴ βόρεια πλευρὰ, διότι σ' αὐτὴν ὑπάρχει ἤδη ἓνα τρόπαιο, στὴν πλάκα II (ἐννοοῦσε ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀθηνᾶ 989, τὴν ὁποία τοποθετοῦσε στὴ βόρεια πλευρὰ καὶ ἡ ὁποία σήμερα τοποθετεῖται στὴ νότια πλευρὰ) καὶ συνέχιζε λέγοντας ὅτι τὸ πάχος δικαιολογεῖ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ πλάκα ἀνῆκε στὴν ομάδα Β, ἐπομένως ὅτι βρισκόταν στὸ βόρειο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, καὶ ὅτι σὲ κάποια χρονικὴ στιγμή, σὲ δευτέρη χρήσι, ἡ πλάκα σχίστηκε στὸ σημερινὸ πάχος (βλ. καὶ ἐδ. 6). Ἡ πιθανότης νὰ ἀνῆκε στὴν ομάδα Β ἔκανε τὸν Heberdey νὰ τὴν ἀποδώσει στὴ δυτικὴ πλευρὰ, πλάκα XIV.

Μὲ τὴν ἀποψη τοῦ Heberdey ὅτι ἡ ἀρχικὴ πλάκα βρισκόταν στὸ βόρειο μέρος τῆς δυτικῆς πλευρᾶς συμφωνοῦσε καὶ ὁ Dinsmoor<sup>I</sup>, ὁ ὁποῖος πρόσθετε ὅτι ἡ ἀπολάξευση τοῦ πίσω μέρους ἔγινε στὴ μεσαιωνικὴ ἢ καὶ τὴ σύγχρονη ἀκόμη ἐποχὴ (ἰδὲ καὶ πκ. στὸ ἐδ. 9). Πὰ στυλιστικούς ὅμως λόγους (ἰδὲ πκ. στὸ ἐδ. 9) ὁ Carpenter προτίμησε μιὰ θέση στὴ νότια πλευρὰ, ἐπιλέγοντας τὴν πλάκα XXVII (μορφὴ 49). Καὶ ὁ Dinsmoor<sup>II</sup>, ἀλλάζοντας τὴν ἀρχικὴ του γνώμη, τὴν τοποθέτησε στὴ νότια πλευρὰ, θέση 40. Βλ. πκ.

9. Οἱ Yorke καὶ Casson ἔβλεπαν κακὴ ἐργασία ποὺ ἀπέδιδαν στὸ ὅτι ἡ μορφὴ ἦταν ἀντίγραφο τῆς ρωμαϊκῆς περιόδου. Ὁ Carpenter ἀπέδιδε τὸ τρόπαιο γιὰ στυλιστικούς λόγους στὸν καλλιτέχνη «F» – τὸ τοποθετοῦσε στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς νότιας πλευρᾶς (ἡ ὁποία κατ' αὐτὸν ἐκτεινόταν μόνον ἕως τὴν «περασιὰ» τῆς ΝΑ. γωνίας τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης).

Οἱ ἀπόψεις ποὺ διετύπωσε ὁ Dinsmoor γιὰ τὸ κομμάτι εἶναι ἓνα χαρακτηριστικὸ δείγμα τῆς δυσκολίας ποὺ παρουσιάζει ἡ ἀπόδοση μεγάλου μέρους τοῦ σωζόμενου ὑλικοῦ τῆς διακόσμησης τοῦ θωρακίου σὲ συγκεκριμένες θέσεις. Ὁ Dinsmoor πῆρε γιὰ τὸ κομμάτι αὐτὸ τὶς ἐξῆς, ἐν πολλοῖς ἀντιφατικὲς, θέσεις:

α) Στὸ πρῶτο του ἄρθρο (*AJA* 1926), ἀκολουθώντας τὸν Heberdey, ἀπέδιδε τὸ κομμάτι στὴ δυτικὴ πλευρὰ, κοντὰ στὴ μορφὴ 28 ποὺ εἶναι σήμερα χαμένη, μὲ τὸ δικαιολογητικὸ ὅτι τὸ λεπτὸ πάχος τῆς πλάκας ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ πλάκα ἦταν τῆς ομάδας Β καὶ ὅτι μέρος τοῦ ἀρχικοῦ πάχους ἀπολαξεύθηκε στοὺς μεσαιωνικοὺς ἢ τοὺς νεότερους χρόνους.

β) Στὸ δεύτερο ἄρθρο του (*AJA* 1930), ἐνῶ στὸν πίνακα τῆς σελίδας 282, ὅπου κατέτασσε



τὰ κομμάτια κατὰ πλευρὲς τοῦ θωρακίου, ἐξακολουθοῦσε νὰ ἀποδίδει τὸ 981 στὴ δυτικὴ πλευρὰ (γὰρ λόγους σύνθεσης, ὅπως ἔλεγε), λίγο παρακάτω, στὴν ἴδια σελίδα, στὸν πίνακα ὅπου κατέτασσε τὰ κομμάτια κατὰ καλλιτέχνες, τὸ ἀπέδιδε στὸν καλλιτέχνη «F» τοῦ Carpenter (τοῦ ὁποίου τὸ ἄρθρο καὶ τὸ βιβλίο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ θωρακίου εἶχαν δημοσιευθεῖ τὸ προηγούμενο ἔτος), πὺν κατὰ τὸν Carpenter (καὶ κατὰ τὸν Dinsmoor) ἐργάστηκε στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου.

γ) Τέλος στὴ σ. 294 τοῦ ἴδιου ἁρθρου του ὁ Dinsmoor ἀποσποῦσε τὸ 981 (α) ἀπὸ τὴ δυτικὴ πλευρὰ διότι ἐκεῖ κατ' αὐτὸν δὲν ἔχουμε περσικὰ τρόπαια, καὶ (β) ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ «F» καὶ τὸ ἀπέδιδε στὸν καλλιτέχνη «E» (τῆς «σανδαλιζομένης») τοποθετώντας το στὴν πλάκα XX τῆς νότιας πλευρᾶς μαζὶ μὲ τὴν 974, καὶ ἐξηγοῦσε τὴν ἀδρότητα τῆς ἐργασίας του σὰν συνέπεια τῆς ἀτμοσφαιρικῆς διάβρωσης καὶ τῆς χρήσης τῆς πλάκας ὡς κατωφλιοῦ στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας.

11. Kekulé<sup>II</sup> 4, 11 (ἄρ. 2), 12 (σχέδιο ἄρ. 2), 16, 18, 21. Petersen 272, 273-4, 276. Friederichs-Wolters 288. Michaelis, *AM* 1889, 365. Yorke, *JHS* 1892-3, 278-9. Casson 165-6, ἄρ. 19. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 36 (ἄρ. 2, εἰκ. 37), 63, 66, 67, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 24, 26 (σημ. 5). Carpenter<sup>I</sup> 477, 480. Carpenter, *Parapet* 9 (ἄρ. 19), 70 (πίν. XXXII), 71 (ἄρ. 19), 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 294. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Καρδαρά, *AE* 1961, 87, 90, εἰκ. 14. Mark, *Cult* 174 καὶ σημ. 191. Pemberton, *AJA* 1972, 303, σημ. 12. Ridgway, *Fifth Century Styles* 98 (εἰκ. 80). Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 12, σ. 22.

### Κνήμη Νίκης (πίν. 19,1-3, σχ. 3, παρ. πίν.)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 982.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Michaelis: N. - Kekulé<sup>I</sup>: ἄρ. 23 [12]. - Kekulé<sup>II</sup>, Petersen, Heberdey, Dinsmoor: W. - Casson (σ. 169) καὶ Carpenter: ἄρ. 26.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI, W.

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 28. Carpenter πίν. XVI (δεξιά). Picard<sup>I</sup> πίν. 48. DAI 80/19.

3. Ἄγνωστο ποῦ καὶ πότε βρέθηκε. Πάντως τὸν χειμῶνα τοῦ 1859/60 ἦταν ἀνάμεσα στὰ κομμάτια πὺν γνώριζε ὁ Michaelis (ιδεὲ Kekulé<sup>II</sup> 3) καὶ δημοσίευσε στὴν *AZ* τοῦ 1862.

4. Ἀριστερὴ κνήμη καὶ ροῦχο πὺν ἀνεμίζει πρὸς τὰ δεξιά (τοῦ θεατῆ) μιᾶς μορφῆς πὺν κινεῖται γοργὰ πρὸς τὰ ἀριστερά. Κατὰ μῆκος τῆς κνήμης δύο ὀπές.

5. Ὑψ. 0.40 μ., πλ. 0.09 μ.

6. Ὁμάδα Β. Διατηρεῖται ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὀριζόντια ἐπιφάνεια, πὺν προσαρμοζόταν στὴν κάτω βαθμίδα τοῦ ναοῦ, καὶ τὸ συνεχόμενο πρὸς τὰ ἐπάνω μέτωπό της.

7. Ὁ Michaelis παρερμηνεύοντας τὴν παράσταση ἐξελάμβανε τὴν κνήμη ὡς τμῆμα πασσάλου ὁμοίου μὲ τῆς 994. Ὁ Kekulé<sup>I</sup> τὴν ἐρμήνευσε σωστά, καὶ πρόσθεσε ἀργότερα<sup>(II)</sup> ὅτι οἱ ὀπές χρησίμευαν γιὰ τὴ στερέωση τῶν ἱμάντων τοῦ σανδάλου, πράγμα ὁμῶς πὺν ἀμφισβήτησε ὁ Heberdey, λέγοντας ὅτι κάτι ἀνάλογο δὲν ἔχει σωθεῖ καὶ ὅτι αὐτὲς χρησίμευαν γιὰ τὴν προσαρμογὴ ἐπιμήκους χάλκινου ἀντικειμένου, ἴσως δόρατος. Στὸ σχέδιο τοῦ Otto (Kekulé<sup>II</sup>) ἡ Νίκη ἀποκαθίσταται γυμνόστηθη, ὀρθῶς ὁμῶς ὁ Petersen κατέκρινε τὴν ἀποκατάσταση αὐτὴ θεωρώντας τὴν αὐθαίρετη (keine Stütze).

Κατά τὸν Heberdey, ὁ ὁποῖος βασιζόταν στὴν ἀπολάξευση τοῦ πίσω μέρους καὶ τὸν προ-σανατολισμὸ τῆς μορφῆς, τὸ κομμάτι 982 προέρχεται ἀπὸ μιὰ Νίκη παρόμοια μὲ τὴν 994. Στὴν ἴδια Νίκη 982 ἀπέδιδε καὶ τὸ κομμάτι 1001 (ἓνα χέρι ποὺ κρατάει κράνος).

Κατὰ τὸν Carpenter ἡ Νίκη αὐτὴ εἴτε βρισκόταν δεξιὰ ἐνὸς τροπαίου, στὸ ὁποῖο ἀναρτοῦσε ἓνα δόρυ, εἴτε βοηθοῦσε στὴ θυσία τῆς 985+997 καὶ κρεμοῦσε τὰ χαλινάρια τοῦ θυσιαζόμενου βοδιοῦ. Κατὰ τὴ δική μου ἀποψη (σ. 89) ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὴ σκηνὴ τῆς βουθυσίας.

8. Ἀσφαλῶς ἀνήκει στὸ βόρειο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ θωρακίου (βλ. ἐδ. 6). Ὁ Heberdey ὑπέθετε ὅτι κατεῖχε τὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς πλάκας XII, δεξιὰ ἐνὸς τροπαίου, στὸ πᾶν μέρος τοῦ ὁποίου ὑπέθετε ὅτι βρισκόταν τὸ κομμάτι 1001 (χέρι ποὺ κρατάει κράνος) καὶ στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς ἴδιας πλάκας τοποθετοῦσε τὴν Ἀθηνᾶ 991. Κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>I</sup> καταλληλότερη θέση εἶναι ἡ 22. Ἀργότερα ὁμοῦς ὁ ἴδιος<sup>(II)</sup> ἀπέδωσε τὴ Νίκη αὐτὴ στὴ θέση 20 (ἀν καὶ μὲ κάποιον δισταγμὸ), στὴν ἴδια πλάκα μὲ τὴν 1004 καὶ τὸ φτερὸ 980. Κατὰ τὸν Carpenter βρισκόταν στὸ δεξιὸ μέρος τῆς τρίτης ἢ τῆς πέμπτης πλάκας τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, πιθανό-τερα τῆς τρίτης, θέση 23 ἢ 27, (καθὼς τὸ κομμάτι 982 εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «C», ἔλεγε). Βλ. πρόταση γιὰ τὴ θέση ἐδ. 7 καὶ στὴ σ. 89.

9. Κατὰ τὸν Carpenter τὸ στυλ εἶναι μᾶλλον τὸ ἴδιο μὲ τῆς 1004, ἐπομένως καὶ ἡ 982 θὰ εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «C». Στὸν ἴδιο καλλιτέχνη τὸ ἀπέδιδε καὶ ὁ Dinsmoor<sup>II</sup>.

11. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 252 N. Kekulé<sup>I</sup> 25, ἀρ. 23. Sybel 360, ἀρ. 24; Kekulé<sup>II</sup> 10 (πίν. VI, W), 20. Petersen 265. Casson 169, ἀρ. 26. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 3, 31 (εἰκ. 28), 66, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1, 2), 19, 26, 29 (σημ. 3), 30 (σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 471, 476, 482. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 26), 40 (πίν. XVI, 2), 41 (ἀρ. 26), 76. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286, 295. Picard<sup>I</sup> πίν. 48. Harrison, *Πρακτικά* 104.

### Τμήμα ντυμένης Νίκης (πίν. 20,1)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 983.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Heberdey: ἀρ. 15. - Dinsmoor: PP. - Casson (σ. 167), Carpenter: ἀρ. 22.

2. Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 47. Casson (σ. 167), ἀρ. 22. Carpenter εἰκ. 13. Picard<sup>I</sup> πίν. 47. DAI 80/16.

3. Πρὶν πρώτη φορὰ ἀναφέρεται στὰ 1892-3 ἀπὸ τὸν Yorke, ἀπὸ τὴ διατύπωση τοῦ ὁποίου φαίνεται ὅτι τὸ κομμάτι εἶχε μόλις πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ εἰσαχθεῖ στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως. Πάντως εἶχε ἤδη καταγραφεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ 1891 στὸ εὐρετήριο τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως.

4. Τὸ γύρω ἀπὸ τὴν κοιλία καὶ τὴν ἀρχὴ τῶν μηρῶν τμήμα μορφῆς ντυμένης χιτῶνα καὶ ἱμάτιο μὲ ἀπόπτυγμα, τὸ ὁποῖο μαζευτόταν στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ σώματος. Ἀριστερά, ὑπόλειμμα τοῦ ἀναγλυφικοῦ ἐδάφους. Κατὰ τὸν Yorke τὸ κομμάτι σώζεται σὲ κακὴ κατάσταση καὶ εἶναι «ὄχι μεγάλης σημασίας».

5. Ὑψ. 0.30 μ., πλ. 0.33 μ.

6. Τὸ πίσω δὲν σώζεται, ὅπως δὲν σώζεται καὶ πέρας τῆς πλάκας. Τὸ μάρμαρο εἶναι

σχιστώδες, καὶ ὁ Heberdey παρατηροῦσε ὅτι παρόμοιο μάρμαρο δὲν ἀπαντᾷ ἄλλοῦ στοῦ θωράκιο, πρόσθετε ὅμως ὅτι αὐτὸ δὲν ἔχει ἀποφασιστική σημασία, διότι τὸ πεντελικὸ μάρμαρο ὅχι σπάνια περιέχει σχιστώδεις φλέβες.

7. Προέρχεται ἀπὸ μιὰ ἥρεμη, ὀρθία μορφὴ, μετωπική, ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατῆ στραμμένη. Ἡ φορὰ τῶν πτυχῶν ὑποδηλώνει ὅτι τὸ ἱμάτιο συγκρατιόταν στὸν ἀριστερὸ βραχίονα. Κατὰ τὸν Heberdey ἀνῆκε σὲ μιὰ Νίκη πού φαίνεται νὰ προσέφερε θυμίαμα ὅπως κατ' αὐτὸν ἡ 975. Ὁ Casson παρομοίαζε τὴ στάση της μὲ τῆς 1003. Ἐπισημαίνω ὅτι ἡ μορφὴ πού ἀποκαθίσταται μὲ βάση τὸ κομμάτι 983 ἦταν παραπλήσια τοῦ τύπου τῆς νεοαττικῆς Νίκης πού ἀναφέρω στὸ κεφάλαιο τῶν χαμένων μορφῶν τοῦ θωρακίου (Curtius, *RM* 1934, 256, εἰκ. 3).

8. Ὁ Heberdey τὴν τοποθετοῦσε ἐντελῶς ὑποθετικὰ στὴ βόρεια πλευρὰ, στὴ ΒΔ. γωνία, στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς πλάκας IX a. Κατὰ τὸν Dinsmoor εἶναι ἀδύνατο νὰ τοποθετηθεῖ κάπου στὸ θωράκιο (unclassified).

9. Ὁ Carpenter φαίνεται νὰ θεωρεῖ τὴ μορφὴ ἔργο τοῦ «F», καθὼς ἀπεικονίζει τὸ κομμάτι στὴ συνέχεια τοῦ τροπαίου 981 (τοῦ καλλιτέχνη «F») χωρὶς νὰ ἀναφέρεται εἰδικὰ σ' αὐτό.

11. Yorke, *JHS* 1892-93, 279. Casson 167. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, σ. 45, ἀρ. 15 (εἰκ. 47), σ. 70, 71, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19 (σημ. 3), 28, 29 (σημ. 2). Carpenter, *Parapet* 71, εἰκ. 13, κομμάτι 22. Dinsmoor<sup>II</sup> 282. Picard<sup>I</sup> πίν. 47.

### Κνήμη Νίκης (πίν. 20,2)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄρ. 984.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: F.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. III F.

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 11. Carpenter πίν. XXXIII, 3. DAI 80/15.

3. Κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Kekulé<sup>II</sup> εἶναι μᾶλλον ἓνα ἀπὸ τὰ κομμάτια πού εἶχε ἰδεῖ ὁ Welcker στὶς ἀρχὲς τοῦ 1842 στοῦ «φυλάκιο». Ἐν πάσῃ περιπτώσει στὰ 1881 ὁ Kekulé<sup>II</sup> τὸ ἀπεικόνιζε στὸν πίνακα III F. Τὸ κομμάτι εἶναι ἐπίσης καταγεγραμμένο στὸ εὐρετήριο Ἀκροπόλεως πρὸ τοῦ 1891. Ἐπομένως εἶναι ἀξιοπεριέργη ἡ σημείωση τοῦ Yorke ὅτι αὐτὸ καὶ δύο ἄλλα κομμάτια, τὰ 983 καὶ 1007, προστέθηκαν στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως τὸ 1893, πληροφορία πού μετέφερε ἀβασάνιστα καὶ ὁ Casson (σ. 173).

4. Δεξιὰ κνήμη μορφῆς πού κινεῖται γοργὰ πρὸς τὰ δεξιὰ. Φορεῖ λεπτὸ, ποδῆρες ἔνδυμα πού κολλᾷ στὴν κνήμη καὶ σχηματίζει ἐκατέρωθεν πτυχές (οἱ πίσω της κινημένες). Στὸ σπᾶσιμο πού βρίσκεται στὸ δεξιὸ μέρος μπορεῖ κανεὶς νὰ παρακολουθήσει τὸ περιγύραμα τῆς ἀριστερῆς κνήμης.

5. Ὑψ. 0.39 μ., πλ. 0.23 μ.

6. Ὁμάδα Α. Στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος, μεταξὺ παρυφῆς καὶ πλίνθου, ρηχὴ, κάθετη ὀπή, κατὰ Kekulé<sup>II</sup> γιὰ τὴ στερέωση ἀντικειμένου ἀπὸ χαλκὸ ἢ μάρμαρο. Κατὰ τὸν Heberdey ὅμως

ή όπτη είναι πολύ ρηχή και πρόκειται μάλλον για τó ύπόλειμμα όπτης τρυπάνου από τó ξεκούφωμα τών πτυχών του ρούχου στο κάτω μέρος, όπως στην 1011, στην 975 και στην 977.

7. Η μορφή στην όποία άνηκε τó κομμάτι είχε ζωηρή προς τά δεξιά κίνηση (ό Petersen άμφισβήτησε τόν τρόπο που ό Otto σχεδίασε τς προς τά πίσω άνεμίζουσες πτυχές), ενώ ήρεμη μορφή άποκαθιστούσε ό Heberdey, κατά τόν όποιο ή Νίκη βρισκόταν δίπλα σ' ένα τρώπαιο, όπως ή 994. Τό δείχνει, έλεγε, τó περίγραμμα της άριστερης κήμης, στο σπάσιμο κοντά στο δεξιό άκρο του κομματιού. Όμως ό Dinsmoor<sup>II</sup> είδε σωστά ότι ή μορφή έκινείτο γρήγορα προς τά δεξιά.

8. Ό Heberdey πρότεινε μιá θέση στη νότια πλευρά, στην πλάκα XXI, άριστερά ενός όπλιτικού τροπαίου. Κατά Carpenter βρισκόταν στη βόρεια πλευρά, πλάκα VII, κοντά στο τρώπαιο της πλάκας IX (βλ. *AJA* 1929, πίν. VII και είκ. 10). Ό Dinsmoor<sup>II</sup> λόγω της γοργής κίνησης προτίμησε (άν και με δισταγμό) μιá θέση άριστερότερα στην ίδια πλάκα (θέση 16).

9. Τό στύλ, παρατηρούσε ό Kekulé, είναι όμοιο με της 994.

11. Kekulé<sup>I</sup> 24, άρ. 13. Sybel 360, άρ. 24. Kekulé<sup>II</sup> 2, 8 (πίν. III F), 20, 21. Petersen 262 (σημ. 1), 265. Yorke, *JHS* 1892-93, 279. Casson 173. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 15, 16 (είκ. 11), σ. 75, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19, 27, 28. Carpenter<sup>I</sup> πίν. VII. Carpenter, *Parapet* 9, 72 (πίν. XXXIII, 3). Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 283, 295.

#### **Βουθυτούσα Νίκη** (πίν. 21-23 και πίν. 77,1-2, σχ. 4)

1. Άρ. εύρ. Άκρ. 985+997.

Σύμβολα και άριθμοί πλύν του άριθμού εύρετηρίου Άκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup>: άρ. 26 [8] (τό 985), Kekulé<sup>II</sup> (τό 997): άρ. 4 στη σ. 12. - Kekulé<sup>II</sup> (τό 985), Heberdey, Dinsmoor: DD. - Casson (σ. 170), Carpenter: άρ. 27.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI D (985) και σ. 12, άρ. 4 (997).

Φωτογραφίες: Heberdey, *ÖJh* 1910, είκ. 24 και *ÖJh* 1922-24, είκ. 32. Casson άρ. 27 (σ. 170). Carpenter, *Parapet* πίν. XVII. Picard<sup>I</sup> πίν. 43. Dohrn πίν. XXb. Borbein πίν. 8, 1. Simon, *Αρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 9. DAI: Hege 909 και 80/44-5.

3. Τό 985 φαίνεται ότι βρέθηκε από τόν Kekulé στην Άκρόπολη τόν χειμώνα του 1867/8, μαζί με άλλα κομμάτια, και πρωτοδημοσιεύθηκε από τόν ίδιο τό 1869 (α' έκδοση, σ. 26), ή σωστή έρμηνεία όμως του κομματιού δόθηκε τό 1881 (β' έκδοση, σ. 10-11). Ό κορμός 997 περιλαμβανόταν κατά τόν Kekulé<sup>II</sup> σ' εκείνα τά έννέα κομμάτια του θωρακίου, τά γνωστά από τά σχέδια τών Bohn και Gilliéron, τά όποια είχαν προστεθεί στα έως τότε, και κατά πᾶσαν πιθανότητα βρέθηκαν στις άνασκαφές που διεξήγαγε ό Bohn τό 1880.

4. Σπασμένο γύρω γύρω. Νίκη σκοτώνει ένα ταυρίσκο. Άποτελείται από δύο κομμάτια: α) Άρ. 997. Τό τμήμα της Νίκης, από τούς ώμους έως κάτω από την κοιλιά της. β) Άρ. 985. Τό από την αρχή τών μηρών έως τά γόνατα τμήμα της, καθώς και ή ράχη του ζώου.

Η Νίκη πέφτει όρμητική προς τά δεξιά πάνω στη ράχη του ζώου, την όποία πιέζει με τó άριστερό λυγισμένο γόνατο, ενώ τó δεξιό της σκέλος είναι λοξά προς τά πίσω κατεβαμένο. Λείπουν: Τό κεφάλι της, τά δυό της χέρια από τούς ώμους, τó από τó γόνατο και κάτω τμήμα του δεξιού σκέλους, καθώς και τó ζώο έκτός από τη ράχη του. Άποκεκρουμένα: Τό άριστερό



γόνατο τῆς Νίκης, καὶ μεγάλη περιοχὴ γύρω ἀπὸ αὐτό, τὰ στήθη της καὶ ἡ ἐπιφάνεια τῆς ράχης τοῦ ζώου.

Τὸ ροῦχο πὺν φορεῖ ἡ Νίκη εἶναι πέπλος καὶ ἱμάτιο. Ὁ πέπλος, πορπωμένος στοὺς ὤμους, συγκρατεῖται ἀπὸ μιὰ σχετικὰ πλατιά ζώνη, ἀνάγλυφα δοσμένη, καὶ ἀπὸ δύο σταυρωτοὺς στὸ στήθος ἱμάντες, ἐπίσης ἀνάγλυφους. Κόλπος μόνον στὰ πλάγια τῆς ζώνης σχηματίζεται, καὶ ὄχι στὸ πρόσθιο μέρος, λόγω τῆς βίαιης κίνησης τῆς Νίκης. Τρεῖς μεγάλες ὁπές στὴ ζώνη στερέωναν στὴ θέση της εἴτε μιὰ πρόσθετη μεταλλικὴ ζώνη εἴτε μιὰ πόρπη κατὰ Heberdey. Τὸ ἱμάτιο εἶναι δηλωμένο μονάχα ἐπάνω στὸ ἐλαφρὰ λυγισμένο δεξιὸ σκέλος τῆς Νίκης, πρέπει ὅμως νὰ φανταστοῦμε ὅτι ἐρχόταν ἀπὸ πίσω, ἀπὸ τὴ ράχη της, πρὸς τὰ ἐμπρός. Τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ σώματος τῆς Νίκης εἶναι ἀνασηκωμένο ἐξ αἰτίας τῆς ἀνοικτῆς κίνησης τοῦ δεξιοῦ βραχίονος, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ της μέρος εἶναι κατεβασμένο.

5. Διαστάσεις γλυπτῆς ἐπιφάνειας: α) 997: ὕψ. 0.32 μ., πλ. 0.19 μ. β) 985: ὕψ. 0.24 μ., πλ. 0.28 μ., πᾶχ. 0.27 μ. Συνολικὸ ὕψος 0.65 μ., πλ. 0.38 μ.

6. Ὁμάδα Β: Στὸ πίσω μέρος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὀριζόντια λάξευση γιὰ τὴν προσαρμογὴ τῆς πλάκας στὴν κατώτερη βαθμίδα τοῦ ναοῦ, σώζεται ἀκόμη λίγο ἀπὸ τὸ λάξευμα πὺν ἀντιστοιχοῦσε στὸ «μέτωπο» τῆς βαθμίδας αὐτῆς.

7. Ἀρχικὰ δὲν εἶχε γίνεи ἀντιληπτὸ τὸ νόημα τῆς παράστασης. Λ.χ. ὁ Kekulé μόνον στὴ δευτέρῃ ἔκδοσιν τῶν ἀναγλύφων τοῦ θωρακίου ἔδωσε, μὲ βάση παρόμοιες παραστάσεις, τὴ σωστὴ ἑρμηνεία, μολονότι οὔτε τότε ἀκόμη συνεδύαξε στὴν ἴδια παράσταση τὰ δυὸ κομμάτια.

Τὸ θέμα εἶναι ἡ συγκεκριμένη στιγμή ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὴ σφαγὴ τοῦ ζώου. Ἡ Νίκη πέφτει μὲ δύναμη πάνω στὸ ζῶο, τοῦ ὁποῖου πιέζει τὴ ράχη μὲ τὸ ἀριστερὸ της γόνατο. Μὲ τὸ ἀριστερὸ της χέρι ἀνέστρεφε τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ πίσω, ἐνῶ ἐτοιμαζόταν νὰ καταφέρει στὸν λαμὸ τοῦ ζώου τὸ θανατηφόρο χτύπημα μὲ τὸ μαχαίρι πὺν ἀσφαλῶς κρατοῦσε τὸ πρὸς τὰ πίσω τραβηγμένο δεξιὸ χέρι της. Ὁ Kunisch ὑπέθετε ὅτι σ' αὐτὴν, ὅπως καὶ σὲ πολλές ἄλλες παραστάσεις πὺν ἐμπνέονται ἀπ' αὐτήν, τὸ δεξιὸ χέρι ἦταν κατεβασμένο καὶ ἔτοιμο νὰ χτυπήσει τὸ ζῶο ὀριζόντια, ἀπὸ πίσω πρὸς τὰ ἐμπρός. Πολὺ πιθανότερη εἶναι ὅμως ἡ ἐκδοχὴ (Borbein) ὅτι τὸ χέρι ἦταν ἀνασηκωμένο γιὰ νὰ χτυπήσει τὸ ζῶο ἀπὸ πάνω, ὅπως γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὴν ἀνασηκωμένη δεξιὰ μεριὰ τοῦ σώματος, ὅπως ἀπαιτεῖται γιὰ τὸ χτύπημα.

8. Ὁ Kekulé, ὁ ὁποῖος δὲν εἶχε παρατηρήσει ὅτι τὸ πίσω μέρος τῆς πλάκας παρουσιάζει λάξευση (στὴν ἀρχὴ μάλιστα νόμιζε ὅτι τὸ κομμάτι προέρχεται ἀπὸ τὸ κάτω κάτω μέρος τῆς πλάκας) τοποθετοῦσε τὴν 985+997, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὴν 972, ἡ ὁποία ἀπεικονίζει προσαγωγή τοῦ ζώου στὴ θυσία, στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, συγκεκριμένα μάλιστα στὸν ὑποθετικὸ ΝΑ. ἄγκωνα, πολὺ κοντὰ δηλαδὴ στὴ θέση ὅπου συνετελεῖτο ἡ πραγματικὴ θυσία. Ἡ 985+997 θὰ ἦταν ἡ ἀκραία πλάκα, ἡ 972 θὰ βρισκόταν κατ' αὐτὸν ἀριστερὰ της.

Τὴ γνώμη του ἀπέρριψε ἡδὴ ὁ Petersen παρατηρώντας ὅτι: α) Ἡ λάξευση τοῦ πίσω μέρους δείχνει ὅτι ἡ πλάκα βρισκόταν στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου καὶ πατοῦσε στὶς βαθμίδες τοῦ ναοῦ. β) Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν 985+997, ἡ 972 δὲν ἔχει λάξευση στὸ πίσω μέρος, ἐπομένως δὲν μποροῦσε νὰ γειτονεύει μὲ τὴν 985+997. γ) ΝΑ. ἄγκωνας δὲν ὑπῆρξε στὸ θωράκιο.

Ἀπὸ τότε ὅλοι οἱ μελετητὲς ἔχουν συμφωνήσει ὅτι ἡ 985+997 βρισκόταν στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου, καὶ μάλιστα στὸ βόρειο τμήμα της, ὅτι λόγω τοῦ θέματος κατεῖχε μιὰ

από τις κεντρικές θέσεις της πλευράς αυτής, και ότι η παράσταση βρισκόταν σε στενή σχέση με την καθιστή Ἀθηνᾶ 991. Από αυτούς όμως άλλοι την τοποθετούσαν δεξιά από την Ἀθηνᾶ και άλλοι αριστερά της (ό Yorke στα δεξιά της Ἀθηνᾶς, οί Heberdey, Carpenter και Dinsmoor στα αριστερά της). Μικρές μόνο διαφορές παρουσιάζουν οί μελετητές της δεύτερης άποψης ως προς την ακριβή θέση: Ὁ Heberdey την τοποθετοῦσε στην πλάκα XI (μορφή 22), και συμπλήρωνε τὸ δεξιό της ἥμισυ με την 999. Ὁ Carpenter την τοποθετοῦσε στην πέμπτη πλάκα της δυτικῆς πλευράς, θέση 26. Ὁ Dinsmoor την τοποθετοῦσε στην πλάκα XII, θέση 24. Ὁ Mark τοποθετοῦσε τὴ μορφή στην πλάκα XIII με βωμό στα δεξιά της.

Κατὰ τὴν άποψή μου, πού αναπτύσσεται στο κεφάλαιο για τὰ θέματα, ἡ βουθυσία βρισκόταν στην πλάκα XII, ἡ ὁποία αντιστοιχοῦσε σε ἕνα τμήμα τοῦ κρηπιδώματος τοῦ ναοῦ πού παρουσιάζει ἀπολάξευση μεταγενέστερων χρόνων για τὴν ἀφαίρεση τῆς ἀρχικῆς πλάκας. Βλ. καὶ ἐδ. 9 καὶ παρ. πίνακα.

9. Ὁ Blümel τὴ συσχέτιζε ως πρὸς τὴ διευθέτηση τοῦ ρούχου πάνω στον μηρό με τὴν ἀριστερή Νίκη τῆς 972 ἀλλὰ καὶ με τὴ μορφή 3 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου. Ὁ Casson ἔβλεπε κάποια ὁμοιότητα στο ρούχο τῆς Νίκης με τὸ ρούχο τῆς 994 καὶ τῆς 995, ὑπογράμμισε ὅμως με ἔμφαση ὅτι ἡ ἐργασία τῆς 985+997 εἶναι τόσο ριζικά διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἐργασία τῶν ἄλλων μορφῶν τοῦ θωρακίου πού ἔπρεπε κανεὶς νὰ ὑποθέσει ὅτι ἡ πλάκα ἦταν μεταγενέστερο ὑποκατάστατο τοῦ πρωτοτύπου πού κατ' αὐτὸν εἶχε κάποτε ὑποστῆ ζῆμια.

Καὶ σὸν Carpenter ἔκανε ἐντύπωση ἡ ἐργασία, ἔγραφε μάλιστα ἐπὶ λέξει τὰ ἐξῆς γι' αὐτήν: «Ἡ ἐκτέλεση εἶναι ἐκπληκτικὰ ρηχὴ, καὶ ἀκόμη πιὸ ἀσυνήθιστο εἶναι ὅτι τὸ ρούχο δημιουργεῖται ἀπὸ στενὰ κοφτὰ αὐλάκια καὶ ἀπὸ ἀκμές με ρηχὴ προεξοχή. Σὲ μερικὰ σημεῖα οἱ «γδαρμένες» αὐλακιές βυθίζονται στο ἀπὸ κάτω γυμνὸ με τόσο μανιεριστικὸ τρόπο πού ὁμοιό του δὲν θὰ ξανασυναντήσουμε παρὰ μόνον στην 995». Καὶ ὅμως παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ Carpenter κατέληγε στὴ γνώμη ὅτι ἐπρόκειτο για τὴ δουλειὰ ἑνὸς κατώτερου, ὄχι ὑστερότερου τεχνίτη. Τὸν τεχνίτη αὐτόν, σὸν ὁποῖο ἀπέδιδε ἐκτὸς ἀπὸ τὴ «βουθυτοῦσα» καὶ ἄλλες μορφές τοῦ θωρακίου, ὀνόμαζε συμβατικά «C». Τὴ γνώμη τοῦ Carpenter συμμερίστηκε καὶ ὁ Dinsmoor. Ἡ Harrison χρονολογεῖ τὸν τεχνίτη («C») στὴν ἴδια ἐποχὴ πού ἐργάστηκε ὁ «D» καὶ ὁ «E».

Ἡ Schlörb βλέπει ὁμοιότητα σὸν τρόπο πού γλιστρᾷ τὸ ἱμάτιο πάνω σὸν μηρό με τὶς ὁμοια βαριές πτυχές σὸν μηρό τῆς γυναικείας μορφῆς-ἀκρωτηρίου τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς (Timotheos πίν. 10). Οἱ θύλακες τῶν πτυχῶν κοντὰ στὴ ζώνη τῆς θυμίζουν παρόμοια διαμόρφωση στὴν Ἡπιόνη τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος τῆς Ἐπιδαύρου, ὅπου ὅμως «ἔχουν ἀποκτήσει δική τους ζωὴ μέσα στὴ δίνη τῆς κίνησης», ὅπως σημειώνει.

Ἡ δική μου γνώμη εἶναι ὅτι ἡ δυσμενὴς ἐντύπωση πού προκαλεῖ ἡ πρόσθια ἐπιφάνεια δὲν ὀφείλεται σὲ κατώτερο τεχνίτη (Carpenter, Dinsmoor κ.ά.) οὔτε ὅμως σὲ ἀντικατάσταση τῆς ἀρχικῆς πλάκας (Casson), ἀλλὰ σὲ ἐπισκευὴ τῆς πρόσθιας ἐπιφάνειας πού ἔγινε στοὺς πρῶμους ρωμαϊκοὺς χρόνους, ὕστερα ἀπὸ ζῆμιά πού εἶχε ὑποστῆ (βλ. σ. 61-62). Τὴν ἀρχικὴ δουλειὰ σώζουν τὰ πλάγια τῆς μορφῆς πού ἔχουν τὴν ἴδια περίπου φρεσκάδα καὶ ροὴ ὅπως στο «παρθενώνιο» κομμάτι ἀρ. 3208 (πίν. 77,4)

10. Οἱ ἀμεσότεροι πρόδρομοι τοῦ θέματος εἶναι οἱ παραστάσεις ἑνὸς ἥρωα πού καταβάλλει ἕνα ζῶο, ὅπως τοῦ Ἡρακλῆ με τὴν ἔλαφο στὴ μετόπη τοῦ θησαυροῦ τῶν Ἀθηναίων στοὺς Δελφοὺς ἢ με τὸν ταῦρο στὴ μετόπη τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς στὴν Ὀλυμπία, τοῦ Λαπίθη πού καταβάλλει τὸν Κένταυρο στὴ μετόπη 2 τῆς νότιας πλευράς τοῦ Παρθενῶνος κοκ.

Σὲ δυὸ φιλολογικὲς πηγές μᾶς ἀναφέρεται ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς παράστασης «βουθυτοῦσης»

στήν τέχνη (ἢ μήπως ἦσαν δύο οἱ παραστάσεις;). Ὁ ἀπολογητὴς Τατιανὸς ἀναφέρει (*Πρὸς Ἑλλήνας* 33, 12): Γελῶ καὶ τὴν Μύρωνος ἐπιστήμην ποιήσαντος μόσχον, ἐπὶ δὲ αὐτῷ Νίκην... Κανεῖς πάντως ἀπὸ τοὺς ἐρευνητὲς δὲν ἔχει δεχθεῖ ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῆς δημιουργίας αὐτῆς ἦταν πράγματι ὁ Μύρων, ὁ δὲ Lippold (*Gr. Plastik* 108) διετύπωνε τὴν γνώμη ὅτι τὸ ὄνομα τοῦ Μύρωνος εἶναι παραφθορὰ τοῦ ὀρθοῦ ὀνόματος τοῦ ζωγράφου, γλύπτη καὶ χαλκοπλάστη τοῦ 5ου αἰ. Μίκωνος. Ἡ ἄλλη πηγὴ εἶναι ὁ Πλίνιος (*NH* 34, 80), ὁ ὁποῖος εἶναι πιὸ σαφής: “Menaichmi vitulus genu premitur replicata cervice”. Μέναιχμος λεγόταν ἕνας Ναυπάκτιος γλύπτης τῆς ἐποχῆς τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, ὁ ὁποῖος εἶχε συνεργασθεῖ μὲ τὸν γλύπτη Σοῖδα γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ χρυσελεφάντινου ἀγάλματος τῆς Λαφρίας Ἀρτέμιδος στὴν Καλυδὼνα (Πανσ. 7, 18, 10). Ἡ περιγραφή τοῦ Πλίνιου ἀντιστοιχεῖ ἐντελῶς στὸ θέμα τῆς βουθυτοῦσης Νίκης τοῦ θωρακίου, ἰδίως ἂν δεχθοῦμε τὴ συμπλήρωση τοῦ κειμένου, ὅπως τὴν εἶχε προτείνει ὁ Jahn, μὲ τὸ ὄνομα τῆς Νίκης πρὶν ἀπὸ τὸ *genu* (δηλαδή ὅτι ὁ μόσχος πιέζεται ἀπὸ τὸ γόνατο τῆς Νίκης).

Ὅπωςδήποτε ἡ παράσταση τῆς βουθυτοῦσης Νίκης, ὅπως τὴν ξέρουμε ἀπὸ τὸ θωράκιο, μονάχα στὴν ἐπίπεδη τέχνη εἶναι δυνατόν νὰ δημιουργήθηκε, τονίζει ὁ Kunisch στὴ μονογραφία του γιὰ τὴ βουθυτοῦσα Νίκη, εἴτε στὴ ζωγραφικὴ εἴτε στὴν ἀνάγλυφη τέχνη, ἐπειδὴ ἄλλη ὄψη ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πρόσθια δὲν εἶναι νοητὴ, καὶ τὴν ἴδια γνώμη ἔχει καὶ ὁ Borbein, ὁ ὁποῖος ξαναδούλεψε τὸ θέμα στὸ πλαίσιο τῆς μελέτης του γιὰ τὶς πήλινες πλάκες τῆς κατηγορίας *Campana* τῆς πρώιμης ρωμαϊκῆς περιόδου.

Ἡ «βουθυτοῦσα» τοῦ θωρακίου εἶχε ἄμεση καὶ μακρόχρονη ἐπίδραση στὴν τέχνη. Μιὰ ἀπὸ τὶς πρώτες ἐπιδράσεις της βλέπει ἡ Simon σὲ ἕνα ἐρυθρόμορφο κρατῆρα τοῦ *Runo* τῆς Ἀπουλίας, ὅπου ἡ Νίκη ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ Ἴριδα καὶ ὁ ταῦρος ἀπὸ κριό. Ἡ Ἴρις τελεῖ τὴ θυσία κατ’ ἐντολὴν τῆς Ἀθηνᾶς, ἡ ὁποία εἶναι καθιστὴ ὅπως στὸ θωράκιο. Ἀλλες ἀπηχῆσεις τῆς παράστασης εἶναι συχνὲς σὲ πήλινα στρογγυλὰ πλακίδια ἢ σὲ καλύμματα χαλκῶν πτυκτῶν κατόπτρων τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., ἀλλὰ καὶ σὲ νομίσματα, σὲ δακτυλίδια, σὲ σφραγιδόλιθους, σὲ ὑαλόμαζες, σὲ λύχνους, σὲ ἀγγεῖα τοῦ καληνοῦ ἐργαστηρίου, σὲ *terra sigillata* κ.ἄ. Ἡ μορφή τῆς Νίκης καμὰ φορὰ ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν Ἀρτεμη, τὸν Ἐρωτα, ἕνα Σάτυρο κλπ. Στούς ὑστερότερους ἐλληνιστικὸς χρόνους ἐμφανίζεται μιὰ παραλλαγή πού θὰ ἔχει μεγάλη ἐπίδραση στὴν τέχνη τῶν αὐτοκρατορικῶν χρόνων, ὁ Μίθρας πού σκοτώνει ταῦρο. Κατὰ τὸν Fr. Cumont εἶναι δημιουργία κάποιου Περγαμνοῦ καλλιτέχνη πού πρέπει νὰ εἶδε τὸ φῶς περὶ τὰ μέσα τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνα, κατὰ τὸν E. Will λίγο ἀργότερα, περὶ τὸ 100 π.Χ. (βλ. ὅμως M. J. Vermaseren, *Mithras, The Secret God*, London 1963, 27 κέ.).

Ὁ τύπος ὅμως τῆς «βουθυτοῦσης» Νίκης γνώρισε στοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους μιὰ παραλλαγή πού ἔγινε δημοφιλὴς καὶ τῆς ὁποίας τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι: Ἡ Νίκη πέφτει τώρα πάνω στὸ ζῶο μὲ μεγαλύτερη ἀπὸ πρὶν ὀρμή, ἀναστρέφει ὅπως πρὶν τὸ κεφάλι του μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι, ἀλλὰ τὸ δεξιὸ χέρι ἀντὶ νὰ εἶναι πρὸς τὰ πίσω τραβηγμένο βρίσκεται κοντὰ στὸν λαμὸ τοῦ ζώου, ἔτοιμο νὰ τὸ χτυπήσει μὲ τὸ μαχαίρι πού κρατᾷ, ὑπογραμμίζοντας ἔτσι πολὺ πιὸ πολὺ ἀπὸ ὅ,τι στὴν παλιὰ παράσταση, τὴν ἴδια τὴ σφαγὴ τοῦ ζώου (σημειωτέον ὅτι κομμάτι μιᾶς τέτοιας παράστασης μὲ τὴ δεξιὰ κνήμη τῆς Νίκης σὲ βίαιη κίνηση βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως μὲ τὸν ἀρ. 8262). Σὲ λιγοστὲς μόνο περιπτώσεις διατηρεῖται ἡ παλιὰ «ἀνοικτὴ» θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ.

Τὰ ρωμαϊκὰ μνημεῖα, ζωφόροι, πήλινες πλάκες τῆς κατηγορίας *Campana* κ.ἄ. συνήθως συγκροτοῦν, μὲ τὴν προσθήκη μιᾶς ἀντίστροφης παράστασης τοῦ τύπου αὐτοῦ μιὰ «κεντρική, ἐραλδική» σύνθεση, ἐκατέρωθεν βωμοῦ ἢ κηροπηγίου ἢ θυμιατηρίου. Τὸ θέμα χάνει ἔτσι τὴν πραγματικὴ του σημασία καὶ μεταβάλλεται σὲ «ἀφηρημένη, συμβολικοῦ περιεχομένου σύνθεση», ὅπως τονίζει ὁ Borbein.

Ὡστόσο δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ μόνος τύπος βουθυτούσης Νίκης ποὺ δανείστηκε ἡ ρωμαϊκὴ τέχνη ἀπὸ τὴν παλιότερη ἑλληνικὴ. Πολὺ συχνὸς εἶναι καὶ ἓνας δεύτερος τύπος, πολὺ νεότερος ὅμως τοῦ θωρακίου, πιθανῶς δημιουργία τοῦ 2ου π.Χ. αἰ.: Ἡ Νίκη δὲν πέφτει πάνω στὸ ζῶο ἀλλὰ γονατίζει δίπλα του καὶ εἶναι σχεδὸν γυμνή. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀναστρέφει τὸ κεφάλι τοῦ ζώου, τὸ δεξιὸ ὅμως χέρι της, ποὺ κρατᾷ τὸ μαχαίρι, κρέμεται χαλαρό. Ἔτσι σ' αὐτὴν τὴν παράσταση εἶναι ἐντελῶς προφανὴς ὁ ἐξωπραγματικὸς, διακοσμητικὸς χαρακτήρας τῆς παράστασης. Ὡστόσο καὶ αὐτὴ ἡ δημιουργία, ἡ ὁποία ἔχει, φαίνεται, ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὴν ὀκλάζουσα Ἀφροδίτη τοῦ Δοιδάλα, ἔχει σὰν μακρινὸ της πρόγονο τὴ βουθυτούσα τοῦ θωρακίου.

Τὴν τυπολογία τῶν δύο αὐτῶν τύπων, τὴν ἐξέλιξή τους καὶ τὶς ποικιλίες τους, ἐξέτασαν συστηματικὰ ὁ Kunisch καὶ ὁ Borbein στὰ βιβλία ποὺ προαναφέρθηκαν.

11. Jahn, *AbhLeipzig* 1861, 753 κέ. Kekulé<sup>I</sup> 26, ἀρ. 26 [8] (τὸ 985) καὶ σ. 30 (ὅπου ὅμως ἐσφαλμένα ἀναφέρεται ἀρ. 16, ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὸν ἀρ. 26). Smith, *JHS* 1886, 275-285. Kekulé<sup>II</sup> 10-11, πίν. VI DD (τὸ 985), σ. 12, ἀρ. 4 (τὸ 997), σ. 16 (μόνο τὸ 985), 17, 19, 20, 21, 22-24. Petersen 262 (σημ. 1), 265, 270 κέ., 274-5. Friederichs-Wolters 286. Stengel, *JdI* 1903, 113-123 (σ. 118 γιὰ τὴν 985). Rohden-Winnefeld 88. Yorke, *JHS* 1892-3, 277, 278. Casson 170, ἀρ. 27. Heberdey, *ÖJh* 1910, 87, εἰκ. 24. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 33 (εἰκ. 32), DD (985), 39, ἀρ. 4 (997), 61, 81. Blümel, *Fries* 23. Dinsmoor<sup>I</sup> 8 (σημ. 2), 9 (σημ. 1 καὶ 2), 19 (καὶ σημ. 5), 20 (καὶ σημ. 4), 21, 22 (σημ. 1), 26, 29 (σημ. 4), 30 (σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 468, 470, 476, 481. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 27), 42 (πίν. XVII), 43 (ἀρ. 27), 44 (πίν. XVII), 45, 76. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 284, 295. Saxl., *Mithras*. Picard<sup>I</sup> πίν. 43. Boulter, *AntPl* X 12. Fuchs, *Vorbilder* 19. Dohrn 25 καὶ πίν. XXb. Schlörb, *Timotheos* 41 κέ. καὶ πίν. 14. Kunisch, *Stiertötende Nike*. Borbein, *Campanareliefs* 43 κέ. καὶ πίν. 8 κέ. Weber, *AM* 1976, 159-160. Mark, *Cult* 169. Ridgway, *Fifth Century Styles* 230. Bober-Rubinstein 84-85, ἀρ. 46 (ὅπου τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μίθρα στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου καὶ βιβλιογρ.). Simon, *Museum Patavinum* 1985, 283. Harrison, *Πρακτικά* 104. Simon, *Kanon* 71-2. Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, 24 κέ. καὶ πίν. 9. Mark, *Sanctuary* 137, σημ. 47. Cumont 200. Will 169 κέ.

### Πόδια Ἀθηνᾶς (πίν. 24)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 986.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ ἐκτὸς τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: CC.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI CC.

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 31. Carpenter πίν. XXXIII, 5. DAI 80/18.

3. Δὲν ὑπάρχει πληροφορία γιὰ τὸν τόπο καὶ τὸν χρόνον τῆς εὕρεσής του. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> (σ. 3) τὸ ἀναφέρει μεταξὺ τῶν κομματιῶν ποὺ τοῦ ἦσαν γνωστὰ στὴν πρώτη ἔκδοση. Στάθηκε ὅμως ἀδύνατον νὰ τὸ ἀναγνωρίσω μεταξὺ τῶν κομματιῶν ποὺ ἀναφέρονται ἐκεῖ.

4. Τὸ κάτω μέρος σκελῶν μορφῆς καθισμένης πρὸς τὰ ἀριστερά. Φαίνεται πὺς εἶχε ἀκουμπισμένο τὸ ἐλεύθερα δουλεμένο δεξιὸ σκέλος πάνω στὸ ἀριστερό, τὸ ὁποῖο πατοῦσε πιθανῶς σὲ χαμηλὸ ἑξαγωνα τοῦ ἐδάφους (βλ. καὶ Heberdey). Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο.

Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἐκ παραδρομῆς τὸ περιέγραφε ὡς «τμήμα ἀριστεροῦ μηροῦ», ἐνῶ πρόκειται περὶ κνήμης, ὅπως ἤδη ὁ Petersen εἶχε ἀντιληφθεῖ (καὶ διορθώσει).



5. Ύψ. 0.40 μ., πλ. 0.23 μ., πάχ. 0.135 μ.

6. Τὸ κομμάτι εἶναι μικρὸ καὶ ὁλόγυρα σπασμένο.

7. Προέρχεται ἀπὸ μιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ καθισμένη Ἀθηνᾶ. Ὁ Kekulé νόμιζε ὅτι πρόκειται γιὰ Νίκη, ἐπειδὴ δὲν σώζει κάποιο χαρακτηριστικὸ τῆς Ἀθηνᾶς. Ὁ Petersen ὅμως σωστὰ παρατηροῦσε: «τὸ ὅτι δὲν σώζεται γνῶρισμα Ἀθηνᾶς δὲν εἶναι δὰ καθόλου σοβαρὸ ἐπιχείρημα», ἄλλωστε δὲν ἔχει σωθεῖ καμιὰ παράσταση καθιστῆς Νίκης στὸ θωράκιο, ἐνῶ ἔχουν ἤδη σωθεῖ, ὅπως τόνιζε, δύο μορφές καθιστῆς Ἀθηνᾶς, ἡ ὁποία ἦταν, κατὰ τὸν Petersen, ἡ δέκτης τῶν τιμῶν, ἐνῶ μιὰ τρίτη παράσταση καθιστῆς Ἀθηνᾶς ἐπιβάλλεται, ἔλεγε, ἀπὸ τὴ συμμετρία τῆς συνθέσεως.

Κατὰ τοὺς Heberdey καὶ Yorke ἡ Ἀθηνᾶ αὕτη (986) πρέπει νὰ ἀποκατασταθεῖ μὲ πρότυπο τὴν Ἀθηνᾶ 989.

8. Οἱ Petersen, Yorke καὶ Heberdey τὴν τοποθετοῦσαν στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τῆς νότιας πλευρᾶς, σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὴν Ἀθηνᾶ 989 (ποὺ κατὰ τὴ γνώμη τους ἔπρεπε νὰ κατέχει τὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τῆς βόρειας πλευρᾶς). Ὁ Petersen καὶ ὁ Heberdey μάλιστα, μὲ βάση τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου δὲν προχωροῦσε πέρα ἀπὸ τὴ ΝΑ. γωνία τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, τοποθετοῦσαν τὴν Ἀθηνᾶ 986 στὴν κατ' αὐτοὺς ἀκραία πλάκα τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου, τὴν XXIV. Ὁ Heberdey, ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> ἐνέτασαν στὴν ἴδια πλάκα καὶ τὸ τρόπαιο Z\*, στὴ θέση 48 τῆς νότιας πλευρᾶς.

Ὁ Casson: Μιὰ τρίτη Ἀθηνᾶ ὑπῆρχε στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τῆς νότιας πλευρᾶς καὶ τμῆμα τῆς ἦταν ἴσως ἡ 986.

Ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> τοποθετοῦσε τὴν Ἀθηνᾶ 986 στὴ θέση 18 τῆς ΒΔ. γωνίας (ἀκραία δυτικὴ πλάκα τῆς βόρειας πλευρᾶς) μαζί μὲ τὸ Z\* καὶ τὸ κρᾶνος 1001 ποὺ κρατοῦσε στὰ γόνατά της. Στὴ δεύτερη ὅμως ἔκδοση, διατηρώντας τὴν ἀπόδοση τῆς 986 καὶ τοῦ 1001 στὴν ἴδια θέση, μετέφερε τὸ Z\* στὴ θέση 34, τῆς ἀκραίας νότιας πλάκας τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Ὅτι τὸ χέρι μὲ τὸ κρᾶνος ἀρ. 1001 δὲν μπορεῖ νὰ ἀνήκει σ' αὕτὴ τὴ μορφή ἀναπτύσσω στὸ δελτίο τῆς 1001. Θεωρῶ ὅμως πιθανότατο λόγῳ θέματος ὅτι καὶ ἡ Ἀθηνᾶ 986 ἢ εἶχε ἀκουμπισμένο ἐπάνω της κρᾶνος ἢ τὸ φοροῦσε.

9. Πὰ συνθετικὸς λόγους ὁ Dinsmoor καὶ γιὰ στυλιστικὸς ὁ Carpenter ἀπέδιδαν τὴ μορφή στὸν καλλιτέχνη «B». Κατὰ τὴν ἄποψή μου στυλιστικὰ ἀνήκει μᾶλλον στὸν κύκλο τοῦ «A».

11. Kekulé<sup>II</sup> 3, 10, πίν. VI CC, 17. Petersen 265, 273. Friederichs-Wolters 287. Yorke, *JHS* 1892-3, 276. Petersen, *Athen* 86-7. Casson 173. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 32 (εἰκ. 3), 57, 58, 61, 77, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19 (καὶ σημ. 2), 20 (καὶ σημ. 2), 21 (σημ. 3), 22, 26, 29 (σημ. 3), 30 (σημ. 3). Carpenter, *Parapet* 9, 72 (πίν. XXXIII, 5), 75, 77. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 283, 295. Picard<sup>I</sup> 26. Mark, *Cult* 176, 178.

### Νίκη καὶ τρόπαιο (πίν. 25)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 987.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: S. - Casson (σ. 164), Carpenter: ἀρ. 18.

2. Χαρακτικὰ καὶ σχέδια: Kekulé<sup>II</sup> πίν. V, S. Σχέδ. Reinach, *RR* I 20. Heberdey εἰκ. 26.

Φωτογραφίες: Heberdey εικ. 25. Casson αρ. 18 (σ. 164). Carpenter, *Parapet* πίν. XXXI. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. DAI: Hege 922 80/47.

3. Βρέθηκε τὸν Μάιο τοῦ 1877, κατὰ τὶς ἀνασκαφὲς τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας στὴ νότια πλαγιά τῆς Ἀκροπόλεως, ἀπέναντι ἀπὸ τὴν ξύλινη θύρα ἀπὸ τὴν ὁποία εἰσῆρχετο κανεῖς στὴν Ἀκρόπολη (Κουμανούδης). Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ γλυπτὰ ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἐφημερίδα *Παλιγγενεσία* τῆς 25ης Μαΐου 1877, 2, καὶ στὰ *ΠΑΕ* 1877/8, 6-7.

4. Τὸ μεσαῖο τμῆμα μιᾶς πλάκας. Δεξιὰ, Νίκη ποὺ προχωρεῖ γοργὰ πρὸς τὰ ἀριστερά (ἀπεικονίζεται ἀπὸ τὸ πλάι) καὶ ἀπλώνει τὸ χέρι πρὸς ἓνα τρόπαιο. Πατὰ στὸ δεξιὸ πόδι καὶ σύρει πρὸς τὰ πίσω τὸ ἀριστερό, λυγίζοντάς το ἐλαφρὰ στὸ γόνατο. Φορεῖ ποδὴρη πέπλο καὶ ἱμάτιο, ποὺ φαίνεται ὅτι συγκρατιόταν στὸν πῆχυ. Λεῖπουν: Τὸ κεφάλι μὲ τὸν λαιμὸ καὶ μέρος τοῦ ἄνω κορμοῦ, τὸ ἀριστερὸ χέρι, τὸ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ πήχεος καὶ κάτω τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, τὰ ἄκρα πόδια καὶ τὸ ἐπάνω τμῆμα τοῦ τροπαίου. Ἀποκεκρουμένα: Ὅλη ἡ ἐπιφάνεια τοῦ στήθους καὶ τῶν σκελῶν σὲ σημεῖο ποὺ νὰ μὴν μπορεῖ κανεῖς νὰ ἀποκαταστήσει μὲ βεβαιότητα τὴν παράσταση (βλ. πκ. ἐδ. 7). Τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ τροπαίου εἶναι σκεπασμένο μὲ ἀπτῦ-χωτο ροῦχο ποὺ καταλήγει κάτω σὲ γλωσσοειδὴ παρυφή.

5. Ὑψ. 0.77-0.87 μ., πλ. 0.55-0.65 μ., πάχ. 0.25-0.26 μ.

6. Ὁμάδα πλακῶν Α. Κατὰ μῆκος τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς τοῦ τροπαίου, στὸ ἐπάνω μέρος, αὐλάκι ἀγνώστου προορισμοῦ. Βλ. Heberdey εικ. 26. Κάτω, ἐπιφάνεια ἐδράσεως.

7. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἀποκαθιστοῦσε ὡς ἐξῆς τὴ μορφή (σχέδιο Otto): Ὁ κορμὸς τῆς Νίκης ἦταν μετωπικὸς καὶ τὸ ἀριστερὸ τῆς στήθος γυμνὸ, τὸ δεξιὸ τῆς χέρι ἦταν ἀπλωμένο στὸ ὕψος τοῦ τροπαίου, ἐκεῖ ὅπου κατ' αὐτὸν τελειώνει, τὸ ἀριστερὸ χέρι ἦταν πρὸς τὰ πίσω ἀπλωμένο γιὰ νὰ παραλάβει τμῆμα ὀπλισμοῦ ποὺ τῆς πρόσφερε μιὰ ἄλλη Νίκη. Στὸ σχέδιο τοῦ Otto ἀποκαθίσταται ἐπίσης ἓνα ἄφλαστο στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ τροπαίου. Ὁ ἴδιος ὅμως ὁ Kekulé ἀμφισβητοῦσε τὴν ἀποκατάσταση μὲ ἄφλαστο, ἐνῶ υἱοθετοῦσε τὰ ἄλλα σημεία. Ὅτι τὸ ἀριστερὸ χέρι ἔτεινε πρὸς τὰ πίσω δέχθηκε ἀργότερα καὶ ὁ Casson. Ὁ Petersen δὲν δεχόταν ὅτι ἡ Νίκη ἦταν γυμνόστηθη, διότι αὐτὸ δὲν τεκμηριώνεται ἀπὸ τὰ σωζόμενα λείψανα.

Ὁ Heberdey ἀντέστρεψε τὴν ἀποκατάσταση τοῦ ἐπάνω μέρους τῆς μορφῆς: Κατ' αὐτὸν τὸ ἐπάνω μέρος τῆς Νίκης ἀπεικονιζόταν ἀπὸ τὴ ράχη, τὸ χέρι ποὺ ἀπλώνεται πρὸς τὸ τρόπαιο δὲν εἶναι τὸ δεξιὸ, ἀλλὰ τὸ ἀριστερὸ, ἴσως λυγισμένο πρὸς τὰ ἐπάνω γιὰ νὰ ἀναρτήσῃ ψηλότερα (κατ' αὐτὸν τὸ τρόπαιο ἦταν ψηλότερο ἀπ' ὅ,τι τὸ ἀπεικόνιζε ὁ Otto στὸν Kekulé) ἓνα τμῆμα τῆς πανοπλίας (ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ὁ λόγος τῆς παρουσίας τοῦ αὐλακιοῦ στὸ ἐπάνω ἀριστερὸ μέρος τοῦ τροπαίου), καὶ τὸ δεξιὸ χέρι θὰ ἦταν κατεβασμένο κατὰ μῆκος τοῦ σώματος καὶ θὰ κρατοῦσε ἴσως ἓνα σφυρί, ὅπως ὑπέθετε καὶ γιὰ τὴν 994. Τὸ σύνολο θὰ ἦταν παρόμοιο μὲ τῆς 994, σὲ ἀντίθετη ὅμως κίνηση. Ὁ Heberdey εἶχε τὴ γνώμη ὅτι τὸ ροῦχο τοῦ τροπαίου ἦταν ἀλυσιδωτὸς θώρακας περσικοῦ ὀπλισμοῦ, ἐνῶ κατὰ τὸν Mark νοεῖται δερμάτινος θώρακας, χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ ἂν εἶναι ἐλληνικὸς ἢ ὄχι.

Καὶ ὁ Carpenter ὑπογράμμισε τὴν ὁμοιότητα τῆς 987 μὲ τὴν 994 ὡς πρὸς τὸ θέμα καὶ τὴ στάση.

Κατὰ τὴν ἀποψή μου ἡ Νίκη ἀπλώνει τὸ δεξιὸ τῆς χέρι στὸ τρόπαιο, ἐνῶ ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ εἶναι ἀβέβαιη λόγω τῆς φθορᾶς. Πάντως δὲν ἔστρεφε τὴ ράχη τῆς πρὸς τὸν θεατὴ.

8. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> πίν. VII, στὴ μία ἀπὸ τὶς δύο ἐναλλακτικὲς προτάσεις του γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῶν μορφῶν τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου (σχέδιο Otto) τοποθετοῦσε τὴν 987 ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀθηνᾶ 989.

Ὁ Petersen ὁμῶς θεωροῦσε πιθανότερο ὅτι ἡ 987 ἀνῆκε στὴ νότια πλευρὰ. Καὶ ὁ Heberdey τὴν ἀπέδιδε στὴ νότια πλευρὰ λόγω τοῦ προσανατολισμοῦ τῆς μορφῆς, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν παράσταση περσικοῦ τροπαίου, διότι ἡ μὲν βόρεια πλευρὰ ἔχει ἤδη, ὅπως ὑπεστήριζε, τὸ περσικὸ τροπαίῳ τῆς στὴν 989 καὶ ἡ δυτικὴ πλευρὰ τὸ δικό της περσικὸ τροπαίῳ στὸ 981. Τέλος ὁ Heberdey τοποθετοῦσε ἀριστερὰ τοῦ τροπαίου τῆς 987 τὴ Νίκη 976.

Στὴ νότια ἐπίσης πλευρὰ τοποθετοῦσαν τὴν 987 ὁ Carpenter, θέση 46, λόγω τῆς δουλειᾶς τῆς (καλλιτέχνης «F») καὶ ὁ Dinsmoor (θέση 47), ἀποχωρίζοντάς τιν ἀπὸ τὴν 976 (ὅπως καὶ ὁ Carpenter).

9. Ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor ἀπέδιδαν τὴ μορφὴ στὸν καλλιτέχνη «F», τὸ ἔργο τοῦ ὁποίου χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν Carpenter, ὅπως ἐδῶ, ἀπὸ «ἀραιὲς καὶ ρηχὲς αὐλακίαι τοῦ ρούχου».

11. *Παλιγγενεσία* ΙΕ', ἀρ. 3813 τῆς 25ης Μαΐου 1877, 2-3 (Σ. Κουμανούδης). *ΠΑΕ* 1877/8, 6-7 (Σ. Κουμανούδης). Michaelis, *AM* 1889, 365 καὶ σημ. 1. Kekulé<sup>II</sup> 3-4, 10 (πίν. V, S), 16. Sybel 360, ἀρ. 15. Petersen 265, 272, 274-5. Petersen, *Athen* 88. Casson 164-5, ἀρ. 18. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 28, 29 (εἰκ. 25), 30 (εἰκ. 26), 63, 66, 67, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 8 (σημ. 1), 19, 20, 23-4, 25, 28 (σημ. 1, 6), 29 (σημ. 6), 30 (σημ. 4). Carpenter<sup>I</sup> 467 (καὶ σημ. 4), 477, 480. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 18), 69 (πίν. XXXI δεξιὰ), 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 294-5. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Fuchs, *Vorbilder* 11, σημ. 20. Croissant, *BCH* 1971, 96, σημ. 92. Pemberton, *AJA* 1972, 303, σημ. 12. Harrison, *Πρακτικά* 104-5. Mark, *Cult* 174, σημ. 190.

### Τμῆμα φτερούγας (πίν. 26)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 988.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>II</sup>, Dinsmoor: HH. - Heberdey: ἀρ. 6. - Casson (σ. 166), Carpenter: ἀρ. 20.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> 12, ἀρ. 6.

Φωτογραφίες: Casson (σ. 166) ἀρ. 20. Heberdey εἰκ. 43. Carpenter πίν. XXIII, 1. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. DAI, 80/4.

3. Κατὰ μαρτυρία τοῦ Kekulé<sup>II</sup> εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἐννέα κομμάτια ποὺ ὁ Bohn καὶ ὁ Gilliéron σχεδίασαν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1879.

4. Ἀριστερὸ τμῆμα πλάκας ὅπου σώζεται τὸ ἐπάνω (λείπει ἡ κορυφὴ) τμῆμα μιᾶς δεξιᾶς φτερούγας ἀπεικονισμένης ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς. Ἐπάνω εἶναι λεῖο, κάτω τὰ φτερὰ δηλώνονται πλαστικά.

5. Ὑψ. γλυπτοῦ 0.301 μ., ὕψ. ὁλόκληρο 0.58 μ., πλ. γλυπτοῦ 0.18 μ., πλ. ὁλόκληρο 0.22 μ., πλάχ. 0.26 μ.

6. Ἡ πίσω πλευρὰ δὲν ἐπιτρέπει τὴ διαπίστωση ἂν ἡ πλάκα ἀνῆκε στὴν ὁμάδα Α ἢ τὴ Β. Ἀριστερὰ σώζεται τὸ πέρας τῆς πλάκας, ὅπου καὶ μεταγενέστερη ὁπὴ διαμ. 0.075 μ. καὶ σὲ ἀπόσταση 0.045 μ. ἀπὸ τὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος.

7. Τμῆμα δεξιᾶς φτερούγας Νίκης. Εἶναι ἀπλωμένη στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος καὶ φαίνεται τὸ ἐσωτερικὸ τῆς. Πὰ τὴ στάση τῆς Νίκης τίποτε δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε.

8. Όλοι γενικά οί μελετητές συνέδεσαν τὸ 988 μὲ τὸ κομμάτι 990 στὴν ἴδια μορφή Νίκης ἐπειδὴ ἔβλεπαν ὁμοιότητα στὴν ἐργασία τους. Ὁ Heberdey τοποθετοῦσε τὴ Νίκη αὐτὴ στὴν πλάκα XIII πού βρισκόταν στὴ δυτικὴ πλευρά. Ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> τὴν τοποθετοῦσε κι αὐτὸς στὴ δυτικὴ πλευρά, θέση 28. Ἀργότερα ὅμως (στὴ β' ἔκδοση) ἀπέδωσε καὶ τὰ δυὸ κομμάτια στὸν δυτικὸ βραχίονα τῆς πλάκας 989. Ὁ Carpenter ὅμως, μολονότι κι αὐτὸς στὴν ἀρχὴ συνέδεε τὰ δυὸ κομμάτια 988 καὶ 990 σὲ μία μορφή, ἀρνήθηκε ὕστερα ὅτι τὰ κομμάτια συνανήκουν ἐπειδὴ ἀνεγνώριζε διαφορὰ στὴ δουλειά τους. Τὸ 988 εἶναι ὅπως ἔγραφε, ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «D» (ἐνῶ τὸ 990 εἶναι ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη «C») καὶ ἡ Νίκη ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται τὸ 988 πρέπει νὰ βρισκόταν κατ' αὐτὸν στὴ θέση 32 τῆς δυτικῆς πλευρᾶς.

9. Κατὰ τὸν Carpenter τὸ 988 εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «D» (βλ. καὶ ππ.).

11. Kekulé<sup>II</sup> 12 (ἀρ. 6), σχέδιο ἀρ. 6. Petersen 264-5. Casson 166, ἀρ. 20. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 40 (ἀρ. 6), 41 (εἰκ. 43), βλ. καὶ 44 (στὸν ἀρ. 11), 53, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 8 (σημ. 2), 9 (σημ. 1), 10 (σημ. 2), 12 (καὶ σημ. 1), 19 (σημ. 3), 26, 29 (σημ. 3), 30 (σημ. 7). Carpenter<sup>I</sup> 475, 477. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 20), 54 (πίν. XXIII, 1), 55 (ἀρ. 20), 76. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 284, 285, 295. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Harrison, *Πρακτικά* 104.

**Γωνιαία πλάκα. Στὴ μιὰ ὄψη Ἀθηνᾶ, στὴν ἄλλη ὑπόλειμμα φτερούγας** (πίν. 27-28, 29,1 καὶ πίν. 79,3)

1. Ἀρ. εὗρ. Ἀκρ. 989.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὗρετηρίου Ἀκροπόλεως: Michaelis: I. - Kekulé<sup>I</sup>: 3 [7a, 7b, 7c] (μόνο τὸ ἄνω τμήμα τοῦ σώματος μὲ τμήμα τῆς κεφαλῆς). - Kekulé<sup>II</sup> (ὅπως καὶ στὸν Kekulé<sup>I</sup>), Heberdey, Dinsmoor: C. - Casson (σ. 139), Carpenter: ἀρ. 1.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>I</sup> πίν. I C. Kekulé<sup>II</sup> πίν. II C. Yorke εἰκ. 3. Σχέδιο Reinach, *RR* I 19 (τὸ ἄνω μέρος).

Φωτογραφίες: Schede εἰκ. 93. Heberdey εἰκ. 7. Casson ἀρ. 1 (σ. 140). Schrader εἰκ. 320. Dinsmoor<sup>I</sup> εἰκ. 3 στὴ σ. 7 (ἔκθεση στὸ παλιὸ Μουσεῖο). Carpenter πίν. XXIV καὶ εἰκ. 11. Picard<sup>I</sup> πίν. 44 δεξιὰ καὶ Picard<sup>II</sup> εἰκ. 311. Mark, *Cult* εἰκ. 52. Schlörb, *Timotheos* πίν. 11. Travlos εἰκ. 211. Μπούσκαρη εἰκ. 332. Lullies-Hirmer εἰκ. 185 (κάτω). Simon πίν. 7a. Gulaki εἰκ. 90. Ridgway εἰκ. 74-5 (λεπτομέρεια). *LIMC* II, 2, πίν. 732, λ. *Athena* ἀρ. 240 (μαζὶ μὲ τὴν 974). Mark, *Sanctuary* πίν. 22b. DAI: Hege 907-68/147 καὶ 72/2977, 72/2978.

3. Γωνιαία πλάκα. Ὅψη Α: Ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα κομμάτια:

α. Κεφάλι, μέρος τοῦ ἄνω δεξιοῦ βραχίονος καὶ τοῦ στήθους. Ἦδη ὁ Beulé τὸ ἀναφέρει τὸ 1853.

β. Τὸ κάτω δεξιὸ τοῦ θώρακος μὲ τμήμα πτυχῶν τοῦ ἱματίου καὶ τῆς ἀσπίδος. Ἀγνωστο ποῦ καὶ πότε βρέθηκε, ἀλλὰ κατὰ μαρτυρίαν τοῦ Kekulé<sup>I</sup> (σ. 22) εἶχε ἀποτεθεῖ μαζὶ μὲ ἄλλα κομμάτια τοῦ θωρακίου στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης.

γ. Τμήμα τοῦ ἄνω βραχίονος: Ἀναγνωρίστηκε τὸ 1867/8 ἀπὸ τὸν Kekulé<sup>I</sup> (σ. 22), στὴ «δεξαμενὴ» ὅπου βρισκόταν.

δ. Τὸ κάτω τμήμα. Ὁ βράχος, τὸ κάτω μισὸ τῆς ἀσπίδος καὶ τὰ πόδια τῆς Ἀθηνᾶς. Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα βρέθηκε στὶς ἀνασκαφές τῶν Καββαδία - Kawerau τῶν 1886-1890 (βλ. καὶ Casson 141).



Πάντως ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ εὐρετηρίου τῆς Ἀκροπόλεως γίνεται φανερὸ ὅτι ἡ μορφὴ εἶχε ἤδη συντεθεῖ τὸ 1891 ὅπως εἶναι σήμερα.

Ὅψη Β. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα κομμάτια:

α. Τμῆμα τοῦ ἀναγλυφικοῦ ἑδάφους (στὴν πρόσθια ὄψη (Α) τοῦ ὁποίου εἶναι τὸ χέρι τῆς Ἀθηνᾶς).

β. Ἐπάνω ἄκρο φτερούγας καὶ ἑδάφος.

γ. Ἐδάφος μὲ τὸ μεσαῖο τμῆμα τῆς φτερούγας.

δ. Ἐδάφος μὲ τὸ κάτω ἄκρο τῆς φτερούγας καὶ τοῦ ρούχου.

4. Στὴν ὄψη Α: Ἀθηνᾶ καθισμένη σὲ βράχο πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος τῆς εἶναι μετωπικόν, τὸ κάτω σὲ κατατομὴ πρὸς τὰ δεξιὰ. Πίσω ἀπὸ αὐτὴν ὄρθια μεγάλη ἀσπίδα, ἀκουμπισμένη σὲ πλάγια ὄψη στὸν βράχο. Τὸ δεξιὸ χέρι εἶναι ἀνασηκωμένο καὶ ἀκουμπᾷ μὲ τὸν ἄνω βραχίονα στὴν κόχη τῆς ἀσπίδος, ἐν μέρει σκεπασμένη ἀπὸ τμῆμα τοῦ ἱματίου. Τὸ ἄκρο τοῦ ἱματίου ἀνασήκωνε ἡ θεὰ μὲ τὰ δάκτυλα, βλ. πκ. Στὸ κεφάλι τῆς κράνος. Φορεῖ: α) Χιτῶνα λεπτὸ, ἀχειρίδωτο ποῦ γλιστρᾷ ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὦμο καὶ σταματᾷ στὸν ἄνω βραχίονα. Τῆς αἰγίδας διατηροῦνται μόνον τρεῖς ὁπὲς κοντὰ στὸν δεξιὸ ὦμο γιὰ τὴν ἐνθεση μεταλλικῶν φιδιῶν. β) Ἰμάτιο ποῦ τυλίγει τὸ κάτω σῶμα καὶ ἀναφαίνεται πίσω, ἀνάμεσα στὸν κορμὸ καὶ τὴν ἀσπίδα, τὴν ὁποία ἐν μέρει καλύπτει, βλ. ππ. Τὸ δεξιὸ πόδι σταυρώνει τὸ ἀριστερὸ καὶ ἀκουμπᾷ σὲ μικρὴ πλίνθο, στὴν ἄκρῃ τῆς ὁποίας δυσδιάγνωστο ἀντικείμενο. Λεῖπουν: Μεγάλον μέρος τοῦ κεφαλιοῦ μὲ ὅλο τὸ πρόσωπο, σχεδὸν ὁλόκληρος ὁ ἀριστερὸς βραχίονας ἀπὸ τὸν ὦμο καὶ κάτω, σχεδὸν ὅλο τὸ στῆθος, ὅλη ἡ περιοχὴ τοῦ ἰσχίου, τὸ μεσαῖο τμῆμα τῆς ἀσπίδος, τὰ δάκτυλα τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ, καὶ ἡ δεξιὰ πλευρὰ τῆς πλίνθου ὅπου πατεῖ τὸ δεξιὸ πόδι. Λεῖπει ἐπίσης ὅλο τὸ ἑδάφος τῆς πλάκας ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστον τμῆμα πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι καὶ ἀνάμεσα στὰ πόδια. Χτυπημένα: Τὸ ἐπάνω μέρος τῆς δεξιᾶς κνήμης, κάποιες ἀπὸ τὶς πτυχὲς τοῦ ἱματίου ποῦ εἶναι ἀνασηκωμένο μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, κάποιες ἄλλες στὴν ἀσπίδα. Φθαρμένη εἶναι ἐπίσης ἡ ἐπιφάνεια τοῦ δεξιοῦ μηροῦ καὶ τὰ δάκτυλα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ.

Στὴν ὄψη Β: Σώζεται τμῆμα τῆς ἀριστερῆς φτερούγας μὲ τὴν Νίκης ἰδωμένο ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴν του μεριά (λεπτομέρειες πλαστικὰ δηλωμένες) καὶ τμῆμα ἄπτυχου ρούχου (μὲ μικρὲς ἐγγχαράξεις δηλώνεται ἡ παρυφή). Κατὰ τὸν Heberdey τὸ ἄπτυχο τοῦ ρούχου ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸ ὅτι τοῦτο καλυπτόταν ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα τῆς Νίκης ποῦ ἦταν ἐλεύθερα δουλεμένος.

5. Ὑψ. 0.945 μ., πλ. 0.775 μ.

6. Γωνιαία πλάκα: Τὸ ἀναγλυφικὸ ἑδάφος τοξώνεται πρὸς τὴ γωνία, στὸ ἀριστερὸ μέρος, καὶ καταλήγει σὲ κάθετη ταινία (βλ. ἐπίσης τὶς 975 καὶ 977). Οἱ ἀρχικὲς διαστάσεις δὲν εἶναι ἐξακριβωμένες. Τὸ νότιο σκέλος κατὰ τὸν Carpenter εἶχε πλάτος 1.209 μ. ἐνῶ κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>1</sup> 0.925 μ., κατὰ τὸν ἴδιον ἀργότερα 0.902 μ. (β' ἔκδοσις).

Ὅμάδα Α. Στὴ μέση τῆς ἐπάνω ἐπιφάνειας τῆς ὄψης Α (διατηρεῖται μικρὸ μέρος) ὁπὴ γιὰ τὴν ἐνθεση κιγκλίδας (ἡ δεύτερη ἀπὸ τὴ γωνία). Χρήση μεγάλου τρυπάνου κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι τῆς Ἀθηνᾶς. Σειρὰ ὁπῶν τρυπάνου στίς πτυχὲς τοῦ ρούχου, πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ σκέλος. Χρήση λεπτῆς ράσπας στὸ ἑδάφος τῆς πλάκας.

7. Ὁ Michaelis, ὁ Kekulé καὶ ὁ Petersen (στοὺς ὁποίους ἦταν ἄγνωστο ἀκόμη τὸ κάτω μέρος τῆς πλάκας) νόμιζαν ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ καθόταν σὲ ἓνα ἀπτικὸ πλοῖο, ὑπόθεση ποῦ ἀμφισβητοῦσε ἀπὸ τότε ὁ Overbeck. Ἡ ἀνέυρεση τοῦ κάτω μέρους δείχνει ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ ἦταν καθι-

σμένη σὲ βράχο. Ὁ Heberdey πίστευε ὅτι τὸ ἐξόγκωμα στὸ πόδι τῆς Ἀθηνᾶς ἦταν τμήμα τροπαίου (ἢ πλάκα δὲν εἶχε ἄλλη μορφή), τὸ ὁποῖο μάλιστα φανταζόταν ἤδη στολισμένο. Κατ' αὐτὸν τὸ τρόπαιο ἦταν τὸ περσικὸ τῆς πλευρᾶς αὐτῆς (τὸ 994 ἦταν τὸ ὀπλιτικόν).

Ὁ Carpenter συμπλήρωνε τὴν πλάκα μὲ τὴ Νίκη 974, ἡ ὁποία κοσμοῦσε – πίστευε – τὸ τρόπαιο ποὺ βρισκόταν ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ.

Ἡ συμπλήρωση αὐτὴ βρῆκε ἀντίθετο τὸν Dinsmoor, ὁ ὁποῖος παρατηροῦσε εὐστοχα: α) Ὅτι ὁ Carpenter γιὰ νὰ χωρέσει καὶ τίς δύο μορφές στὴν ἴδια πλάκα εἶχε ἀναγκαστεῖ νὰ σχεδιάσει τὸν κορμὸ τοῦ τροπαίου λοξό. β) Ὅτι τὸ πλάτος τῆς ὅλης πλάκας, ἔτσι ὅπως τὸ ἔδινε ὁ Carpenter ἦταν μεγαλύτερο ἀπὸ αὐτὸ στὸ ὁποῖο κατέληγε μιὰ προσεκτικὴ μελέτη τῶν ὁπῶν τοῦ κιγκλιδώματος. γ) Ὅτι ἡ Νίκη 974 δὲν φαίνεται νὰ περνοῦσε τὸ χέρι τῆς πίσω ἀπὸ τὸ τρόπαιο κατὰ τὸν τρόπο τῆς 994, ὅπως νόμιζε ὁ Carpenter, ἀλλὰ ἄπλωνε λοξὰ τὸν πήχυ τῆς, πρὸς τὴν κορυφὴ τοῦ τροπαίου, ὅπως σαφῶς δείχνει ἡ στάση του. Ὁ Dinsmoor κατέληγε μὲ προσεκτικὸν ὑπολογισμὸν στὸ ὅτι ἡ κατὰ Carpenter ἀποκατάσταση τῆς πλάκας θὰ ἔδινε ἓνα πλάτος ὄχι 1.209 μ. ἀλλὰ 1.355 μ., ποὺ θὰ ἦταν πρωτοφανὲς γιὰ γωνιαία πλάκα. Κατὰ τὸν Dinsmoor ἡ 974 βρισκόταν σὲ ἄλλη θέση, καὶ ἡ πλάκα 989 δὲν περιεῖχε παρὰ μόνον τὴν Ἀθηνᾶ καὶ τὸ τρόπαιο (βλ. Heberdey, ἐδ. 7). Τὸ πλάτος τῆς πλάκας πρέπει νὰ ἦταν σύμφωνα μὲ τοὺς ὑπολογισμοὺς τῶν ὁπῶν τοῦ κιγκλιδώματος 0.902 μ. (βλ. καὶ ππ. ἐδ. 6).

Κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ Ἀθηνᾶ ἦταν μόνη στὸ νότιο σκέλος τῆς γωνιαίας αὐτῆς πλάκας. Δὲν ὑπῆρχε τρόπαιον ἐμπρὸς τῆς, τὸ δὲ ἐξόγκωμα στὰ πόδια τῆς εἶναι μᾶλλον τμήμα βράχου (βλ. καὶ τίς ἀμφιβολίες τοῦ Mark, ὁ ὁποῖος ὅμως ἐρμηνεύει τμήμα τοῦ ἐξογκώματος ὡς ὑπόλειμμα δένδρου, εἰκονογραφικοῦ, ὅπως ἐνόμιζε, attribute τῆς θεᾶς).

Ὅσο γιὰ τὴ Νίκη τῆς ὄψης Β πρέπει νὰ τὴν φανταστεῖ κανεὶς σὲ ἥρεμὴ στάση. Πιθανῶς μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κατεβασμένο (βλ. ἐδ. 4), στραμμένη πρὸς κάποιον τρόπαιο (βλ. καὶ τὸ κεφάλαιο τῶν θεμάτων, σ. 99, καὶ δελτίο κομματιοῦ χωρὶς ἀριθμὸ σ. 218).

8. Ἀπὸ τὸν σχηματισμὸ τῆς πλάκας, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ὄψεις συναντώμενες ἐσωτερικὰ σὲ ὀρθή γωνία (βλ. ἐδ. 6) εἶναι φανερό ὅτι ἡ 989 κατεῖχε τὴ μία ἀπὸ τίς ὀρθές γωνίες τοῦ θωρακίου ποὺ ἦσαν δύο. Ἄλλῃ μία ὀρθή γωνία τοῦ θωρακίου σώζεται, ἡ 975. Ἐπὶ μεγάλο χρονικὸ διάστημα πίστευαν ὅτι ἡ 989 κατεῖχε τὴ ΒΑ. γωνία τοῦ θωρακίου καὶ ἡ 975 τὴ ΝΔ. γωνία (Kekulé, Petersen, Yorke, Heberdey) γιὰ διάφορους λόγους, ὁ κυριότερος ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἦταν ὅτι ἡ 975 εἶχε βρεθεῖ στὴ νότια πλευρὰ τοῦ πύργου τῆς Νίκης, ἐνῶ μέρος τῆς 989 εἶχε βρεθεῖ (μαρτυρία Petersen) ἐντοιχισμένο σὲ τουρκικὸ ὀχύρωμα βορείως τοῦ πύργου. Ὁ Dinsmoor εἶναι ἐκεῖνος ποὺ, τοποθετώντας ὀριστικὰ τὴν 975 στὴ ΒΑ. γωνία τοῦ θωρακίου, ἀπέδωσε ἐξ ἀποκλεισμοῦ τὴν 989 στὴ ΝΔ. γωνία του, στὴν ὁποία καὶ τοποθετεῖται ἔκτοτε σταθερά, καὶ βασικὰ ἀπὸ τὸν Carpenter. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὅμως χωρίζουν οἱ δρόμοι τῶν Carpenter καὶ Dinsmoor, ὅπως ἐλέχθη παραπάνω (ἐδ. 7).

9. Ὁ Blümel ἔβλεπε στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος ὁμοιότητα μὲ τὴν Ἀφροδίτη τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος (μορφὴ 41).

Ὁ Schrader ἀπέδιδε τὴν Ἀθηνᾶ στὸν καλλιτέχνη τῆς Ἡγησοῦς, ὁ ὁποῖος κατ' αὐτὸν ἦταν ὁ Καλλιμάχος.

Ὁ Casson παρατηροῦσε ὅτι ὅμοια «ζαρωμένες» πτυχές χιτῶνα ἀπαντοῦν σὲ ντυμένες μορφές τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος καὶ συχνὰ στὶς μετόπες του.

Ὁ Carpenter ὑπογράμμιζε τὴ στυλιστικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴ Νίκη 974 καὶ ἀπέδιδε καὶ τίς δύο μορφές στὸν καλλιτέχνη ποὺ ἀποκαλοῦσε «Ε», ὁ ὁποῖος συγγενεῦει κατὰ τὴ γνώμη του στυλιστικὰ μὲ τὸν «D», μόνο ποὺ ὁ «Ε» ἔχει, ὅπως παρατηροῦσε, «τολμηρὸ βάθος καὶ σαρω-

τική γραμμή, πού ξεπερνοῦν τὴν ἱκανότητα τοῦ χειριοῦ τοῦ «D», ὁ ὁποῖος πάσχιζε γιὰ τὴν ἐπιμέλεια τῶν λεπτομερειῶν».

Κατὰ τὴν Schlörb ἡ 989 εἶναι ἔργο τοῦ νεαροῦ Τιμόθεου, πολὺ συγγενικὸ ἐνὸς κορμοῦ τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς (S 182) (*Timotheos* 41 κέ., πίν. 10 καὶ εἰκ. 43).

Κατὰ τὸν Δεσπίνη τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «E» (στὸν ὁποῖο ἀνήκει καὶ ἡ Ἀθηνᾶ 989) κατάγεται ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη τῆς Πειθοῦς καὶ τῆς Ἀφροδίτης τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ. Βρίσκεται κατ' αὐτὸν πλησιέστερα σὲ ἀντίγραφα ἔργων τοῦ Ἀγορακρίτου, λ.χ. τῆς Ἥρας Borghese παρὰ στὰ ἀντίγραφα τῆς Ἀφροδίτης Fréjus (Καλλιμάχος).

Ἡ Ridgway (σ. 165) ἐπeseήμαινε εἰδικότερα ὅτι τὸ ἀνασῆκωμα τοῦ ρούχου πίσω ἀπὸ τὴ μορφή εἶναι κάτι πού ἐμφανίζεται συχνὰ στὸν 5ον π.Χ. αἰ., λ.χ. στὴ μορφή L τοῦ ἀνατολικοῦ αἰτώματος τοῦ Παρθενῶνος, τὴν Ἀφροδίτη Fréjus κλπ. (βλ. καὶ τὴν Ἥρα τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος). Ἀνασηκωμένο βραχίονα ἔχει καὶ ἡ «Ὀλυμπιάς» (σ. 236).

Τέλος ἡ Harrison (*Πρακτικά*) σχετίζει τὸν καλλιτέχνη «E» ὡς πρὸς τὴ γραμμή καὶ τὴ φόρμα μὲ τὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθεῖου καὶ νομίζει πὼς τὸ ἔργο του μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὴν ἴδια δεκαετία. Βλ. καὶ τὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες.

10. Ἄλλοτε, τότε πού δὲν ἦταν ἀκόμη γνωστὸ τὸ κάτω τμήμα, πίστευαν ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ ἦταν καθισμένη σὲ πλοῖο λόγω τῆς ὁμοιότητος μὲ παραστάσεις τῆς Ἀθηνᾶς σὲ νομίσματα τῆς Κύπρου (Kekulé, Petersen κλπ.) καὶ τοῦ Δημητρίου Πολιορκητοῦ (Conze-Hauser-Benndorf).

Ἀπηχίσεις πάντως τῆς καθιστῆς Ἀθηνᾶς 989 ἐμφανίζονται πολὺ νωρὶς. Ὁ τύπος τῆς ἀπεικονίζεται συχνὰ σὲ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα τῆς Ἀκροπόλεως, ὅπως στὸ ἀνάγλυφο ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 2969 (Walter ἀρ. 64), (ὅπου πάντως δὲν εἶναι βέβαιο ἂν ἡ μορφή ἦταν καθιστή), τὸ ἀνάγλυφο ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 2664+2460 (Walter ἀρ. 75). Ἡ Meyer θεωρεῖ ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ 989 ἔχει ἐπιδράσει τυπολογικὰ στὸ ψηφισματικὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως ἀρ. 1330 (Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* εἰκ. 361). Τῆς ἴδιας γνώμης εἶναι καὶ ἡ Mangold (*Athenatypen* 41, πίν. 8,2), σημειώνει ὅμως ὅτι ἡ διαφορετικὴ στάση τῶν χειρῶν τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ ψηφίσματος καὶ ἡ προσθήκη κορινθιακοῦ κράνους στὸ ἔδαφος σημαίνουν σύνθεση διαφορετικῶν προτύπων. Καὶ ὁ Baumer (*Vorbilder* 77) συμφωνεῖ μὲ τὴν Mangold.

Δὲν ἀποκλείεται ἐπίσης μίμηση τῆς 989 νὰ εἶναι ἡ Ἀθηνᾶ ἐνὸς ἐρυθρόμορφου κρατήρα στὸ Ruvo, συλλογὴ Jatta: ἡ θεὰ δίνει ἐντολὴ στὴν Ἰριδα γιὰ τὴ θυσία κριοῦ (παράσταση ἐμπνεόμενη ἀπὸ τὴν 985+997 τοῦ θωρακίου, βλ. Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, 24-5).

Καὶ ἀκόμη ἓνας ἐρυθρόμορφος κρατήρας τοῦ 4ου αἰ. πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Βοστώνης (*LIMC* VI, 1, ἀρ. 276, Gulaki 874: 370-350 π.Χ.) φαίνεται νὰ ἔχει ὡς πρότυπο τὴν Ἀθηνᾶ 989, ἂν καὶ ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ ἀγγείου ἔχει τὴν ἀσπίδα χαμηλότερη καὶ στὴν κόχη τῆς ἀκουμπᾶ μὲ τὸν πῆχυ καὶ ὄχι μὲ τὸν ἄνω βραχίονα.

11. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 251 (δεξιὸς ὤμος καὶ τμήμα τῆς κεφαλῆς). Beulé<sup>I</sup> 259-60. Beulé<sup>II</sup> 143. Kekulé<sup>I</sup> 22, ἀρ. 3 [7a, 7b, 7c], πίν. I C 27. Sybel 360, ἀρ. 10 (τὸ ἐπάνω μέρος). Kekulé<sup>II</sup> 6, πίν. II C (κεφάλι καὶ ὤμος), 16, 17, 18, 20. Petersen 264, 265, 267 (καὶ σημ. 7). Friederichs-Wolters 286. Overbeck I 487. Yorke, *JHS* 1892-93, 274-6, εἰκ. 3. Petersen, *Athen* 86-87. Six, *Jdl* 1915, 88. Casson 139-42, ἀρ. 1. Michaelis, *AM* 1889, 365. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 11-13, εἰκ. 7-8, 44, 52, 53, 57, 58, 63, 64, 66, 77, 81. Blümel, *Fries* 21, 23, 26, πίν. II. Schrader 354, εἰκ. 320. Dinsmoor<sup>I</sup> 7 (εἰκ. 7), 9 (σημ. 1), 12 (σημ. 4), 13 (σημ. 5), 16 (σημ. 4), 17, 19, 20 (καὶ σημ. 2), 21 (σημ. 1, 3), 22, 23, 26 (καὶ σημ. 2), 28 (σημ. 5), 29 (σημ. 5), 30 (σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 475, 479. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 1), 55 (ἀρ. 1, ἡ πλάγια ὄψη τῆς πλάκας), 56 (πίν. XXIV), 57 (ἀρ. 1), 59 (εἰκ. 11), 61, 73, 80. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 283, 284, 286, 287, 291, 292, 294. Picard<sup>I</sup> 26, πίν. 44 δεξιὰ καὶ Picard<sup>II</sup> 776,

είκ. 311. Adam 54 (πίν. 2C), 57, 58. Lullies-Hirmer 101-2, είκ. 185 κάτω. Schlörb, *Timotheos* 41 και πίν. 11. Beschi, *ASAtene* 1967-68, 533, είκ. 15 και σ. 535-6, είκ. 17 (Walter άρ. 64, 75). Heres, *FuB* 1977, 10 και σημ. 8. Δεσπίνης, *Άγοράκριτος* 171-3. Μπούσκαρη, *Κατάλογος* 167, είκ. 332. Pelikan 32, είκ. 10. Mark, *Cult* 159 κέ., 166 κέ. και 178 κέ. Ridgway, *Fifth Century Styles* 165, 236 (είκ. 74-5, λεπτομέρεια). Harrison, *Πρακτικά* 104 (σχετικά με τόν καλλιτέχνη «Ε»). Gulaki, *Nikedarstellungen* 130, είκ. 90. Simon, *Άρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 7α, σ. 22, βλ. και σ. 24-5. Mark, *Sanctuary* 90, πίν. 22b, σημ. 105. LIMC II, 2, πίν. 732, λ. *Athena* άρ. 240.

#### Άκρη φτερούγας (πίν. 29,2-3, σχ. 5)

1. Άρ. εύρ. Άκρ. 990.

Σύμβολα και άριθμοί πλύν του άριθμού εύρετηρίου Άκροπόλεως: Heberdey: άρ. 11, 990. - Carpenter, Dinsmoor: LL.

2. Φωτογραφίες: Heberdey είκ. 46a. Carpenter είκ. 9.

3. Τό κομμάτι ένετόπισε ό Heberdey στό Μικρό Μουσείο τό 1908. Ό ίδιος σημειώνει ότι ίσως πρόκειται για τό κομμάτι έκείνο της δυτικής πλευράς που άνέφερε ό Kekulé<sup>II</sup> στη σ. 12 ότι είχε βρει ό Bohn και ακόμη ότι ίσως πρόκειται για τό ίδιο κομμάτι που είδε ό Petersen (σ. 266, σημ. 6) έντοιχισμένο στό φυλάκιο: «ή άκρη μιās κάθετα φερόμενης φτερούγας μήκ. 0.17 μ., περίπου τό τρίτον του όλου».

4. Διατηρείται τό κάτω άκρο μιās δεξιās φτερούγας, κάθετα προς τά κάτω φερόμενης, πολύ κοντά στό άριστερό πέρας της πλάκας. Τά φτερά δηλώνονται πλαστικά. Άριστερά, πέρας, στίς άλλες πλευρές σπασμένο.

5. Ύψ. 0.18 μ., πλ. 0.13 μ.

6. Όμάδα Β. Πίσω, μέρος της κάθετης απολάξευσης και ή άρχή της όριζόντιας άνω λάξευσης.

7. Κατά τόν Heberdey ίσως άνήκει στη φτερούγα 988, την όποία απέδιδε στη Νίκη 1004.

8. Ό Heberdey συνδέοντάς το με τη φτερούγα 988 τό τοποθετούσε στη δυτική πλευρά, πλάκα XIII, θέση 26, στα δεξιά της πλάκας με την Άθηνά 991. Και ό Dinsmoor τό συνέδεε με την 988 (για λόγους στύλ, στάσης και σχέσης με τόν άριστερό άρμό), αλλά τό τοποθετούσε ακόμα δεξιότερα της 991, στη δυτική πλευρά, θέση 28. Άρχικά και ό Carpenter τό συνέδεε με την 988 αποδίδοντάς το στη θέση 32. Άργότερα όμως (*Parapet*) τό αποσυνέδεσε από την 988 και δέν τό απεικόνισε διόλου στόν πτυσσόμενο πίνακα.

9. Ό Carpenter τό απέδιδε στόν καλλιτέχνη «C», ό Dinsmoor στόν «D».

11. Kekulé<sup>II</sup> 12 (ίσως ανάμεσα στα εύρήματα του Bohn, στό τέλος του κεφαλαίου, όπου “einer davon (ένν. τά μικρά άπροσδιόριστα κομμάτια) auf die Westseite vor dem Tempel gehörte”). Petersen 266 (σημ. 6). Casson 173. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 3, 43 (άρ. 11), 44 (είκ. 46a), 53, 76, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 5 (σημ. 3), 8 (σημ. 2), 9 (σημ. 1-2), 10 (σημ. 2), 19, 26, 29 (σημ. 3), 30 (σημ. 7). Carpenter<sup>I</sup> 481-2 και πτυσσόμενος πίνακας. Carpenter, *Parapet* 9, 45 (είκ. 9), 55, 77 (στό τελικό σχέδιο δέν απεικονίζεται). Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 284-5 (σημ. 1), 295. Mark, *Cult* 159.



Ἀθηνᾶ (πίν. 30-33 καὶ πίν. 78,2, παρ. πίν.)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀρ. 991+1015.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: ΑΕ 1843: ἀρ. 1042, Kekulé<sup>I</sup>: ἀρ. 1 [11a, 11b], Ross-Schaubert-Hansen (μόνο τὰ πόδια). - Michaelis, Kekulé<sup>II</sup> (μόνο τὰ πόδια καὶ ἡ ἀσπίδα). - Heberdey, Dinsmoor: Ε (ὅπως εἶναι σήμερα). - Casson (σ. 172), Carpenter: ἀρ. 28 (καὶ τὰ τρία κομμάτια).

Εἰδικὰ τὸ ὑπ' ἀρ. εὐρ. 1015: Kekulé<sup>I</sup>: ἀρ. 25 [23]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey: BB.

2. Χαρακτικά: ΑΕ 1843 στὸν πίνακα ὅπου ἀντιστοιχεῖ ὁ ἀριθμὸς 1042 (μόνο τὰ πόδια). Ross πίν. XIII Ε (μόνο τὰ πόδια). Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. VI (μόνο τὰ πόδια, σχέδιο Ε. Landron). Kekulé<sup>I</sup> πίν. 1 Α (991). Kekulé<sup>II</sup> πίν. II Ε (τὸ 991), πίν. VI Β (τὸ 1015). Σχέδιο Reinach, RR I 19.

Φωτογραφίες: Casson ἀρ. 28 (σ. 172). Heberdey εἰκ. 10. Carpenter πίν. XIX. Picard<sup>I</sup> πίν. 43. Gulaki εἰκ. 89. Μπρούσκαρη εἰκ. 335. Mark εἰκ. 51. DAI: Hege 911.

3. Τὸ κομμάτι ποὺ περιλαμβάνει τὰ πόδια βρέθηκε, κατὰ πληροφορία τοῦ Ross, τὸν χειμῶνα τοῦ 1835 κατὰ τὴν κατεδάφιση τοῦ προμαχῶνος, καὶ ἀπεικονίζεται στὸ βιβλίο του. Τὸν χειμῶνα τοῦ 1859/60 ὁ Michaelis δὲν βρῆκε πιά τὸ κομμάτι στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, καὶ διετύπωνε τὸν φόβο ὅτι τοῦτο θὰ εἶχε μεταφερθεῖ στὴ «δεξαμενὴ» ἀνατολικά τοῦ Ἐρεχθείου μαζί μὲ τὰ κομμάτια τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου. Πράγματι ἐκεῖ τὸ βρῆκε τὸν χειμῶνα τοῦ 1867/68 ὁ Kekulé<sup>I</sup>, ὁ ὁποῖος ἀνέφερε ἐπίσης ὅτι τὸ κομμάτι μὲ τὴν ἀσπίδα βρισκόταν στὴ ΒΑ. γωνία τοῦ Παρθενῶνος καὶ ἐξέφραζε τὴ βεβαιότητα ὅτι ἀνῆκε στὴν ἴδια μορφή μὲ τὸ πρῶτο, ἀν καὶ δὲν εἶχε ἐπαφή μὲ αὐτό.

Τὸ τρίτο κομμάτι (1015), ποὺ περιλαμβάνει τὴν κοιλιά καὶ τοὺς μηρούς, εἶναι ἄγνωστο ποῦ καὶ πότε βρέθηκε. Ὁ Kekulé τὸ ἀναφέρει καὶ στὶς δύο ἐκδόσεις του, χωρὶς νὰ τὸ ἀποδίδει στὴν 991, νόμιζε μάλιστα ὅτι ἴσως ἀνῆκε σὲ μιὰ πρὸς τὰ δεξιὰ καθισμένη, ἔμπρὸς ἀπὸ ἓνα τρόπαιο, Νίκη (στὴν ὁποία ἀπέδιδε καὶ τὴ φτερούγα 980). Ὁ Petersen δὲν ἦταν βέβαιος ἂν τὸ κομμάτι 1015 ἀνῆκε στὴν 991 ἢ στὴν 989. Ἔτσι παραμένει ἄγνωστο πότε ἀναγνωρίστηκε καὶ ἀπὸ ποῖον ὅτι τὸ 1015 ἀνήκει στὴν Ἀθηνᾶ 991. Στὸ εὐρετήριο πάντως τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως τὸ 1015 εἶναι ἀκόμη καταχωρισμένο χωριστὰ καὶ δὲν ὑπάρχει σημείωση ὅτι ἀνήκει στὴν 991.

4. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία κομμάτια: 991 (α+β), 1015.

α) Τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς πλάκας. Διατηρεῖ: τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Ἀθηνᾶς ποὺ ἀκουμπᾷ πίσω στὸν βράχο ὅπου εἶναι καθισμένη, καὶ τμήμα ρούχου, καθὼς καὶ τὸ ἀριστερὸ ἥμισυ τῆς ἀσπίδος.

β) Τὸ ἀπὸ τὰ γόνατα καὶ κάτω τμήμα τῶν σκελῶν τῆς Ἀθηνᾶς, ποὺ κάθεται πρὸς τὰ δεξιὰ (ἀρ. 991).

γ) Ἀρ. εὐρ. 1015. Τὸ γύρω ἀπὸ τὴν κοιλιά καὶ τὴν ἀρχὴ τῶν μηρῶν τμήμα.

Ἡ Ἀθηνᾶ κάθεται νωχελικά πρὸς τὰ δεξιὰ σὲ ἓναν βράχο, στὸν ὁποῖο στηρίζεται πίσω μὲ τὸ δεξιὸ τῆς χέρι. Φορεῖ: Λεπτὸ, ζωσμένο χιτῶνα καὶ ἱμάτιο ποὺ τῆς καλύπτει μόνο τοὺς μηρούς καὶ τὰ σκέλη. Τὰ πόδια τῆς εἶναι σταυρωμένα (τὸ δεξιὸ πάνω στὸ ἀριστερὸ) καὶ ἀκουμποῦν σὲ ἓναν ἐπιμήκη, χαμηλὸ βράχο (σώζεται καὶ τὸ σανδάλι τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ). Στὰ γόνατά τῆς ἀκουμπισμένο τὸ κράνος τῆς. Μεγάλον μέρος τῆς πρόσθιας ἐπιφάνειας τοῦ βράχου κρύβεται ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς, ποὺ εἶναι ἀκουμπισμένη ὀρθία κάτω, ἀπεικονισμένη σὲ βράχυνση (ἀνάγλυφο γοργόνειο). Λείπουν: Ὅλο τὸ ἀπὸ τῆς μέσης καὶ ἐπάνω τμήμα τῆς Ἀθηνᾶς, τὸ μεσαῖον τμήμα τοῦ βράχου μὲ τὸ δεξιὸ ἥμισυ τῆς ἀσπίδος, τὸ πλεῖστον τοῦ κράνους.

5. 991: Ύψ. 0.48 μ., συνολικό ύψ. 0.58 μ. Πλ. 0.68 μ. (μέ το μεσαίο κενό).

6. Ομάδα Β: Το πίσω και σέ ύψος 0.085 μ. από την κάτω επιφάνεια σχηματίζει σέ όλο το μήκος της πλάκας έσοχή 0.07 μ. (δουλεμένη με τή «θραπίνα») για το ταίριασμα της πλάκας στην εύθυντηρία του ναού (ό Kekulé εκ παραδρομής την ονόμαζε κορωνίδα, αλλά ήδη ό Petersen τόν διόρθωσε). Άριστερά, πέρας με αναθύρωση. Πάνω από την αναθύρωση όριζόντια γλωσσοειδής επιφάνεια, δουλεμένη με τό «λουχλούδικο». Το μεσαίο τμήμα του κράνους πού κρατάει στα πόδια της ή Άθηνά έχει κοιλανθεί με τό τρύπανο.

7. Κατά τόν Kekulé<sup>II</sup> ή Άθηνά 991, ένω είναι προς τα δεξιά καθισμένη, έστρεφε πίσω τό κεφάλι της (τό κομμάτι 1015 απέδιδε σέ μιá Νίκη καθιστή προς τα δεξιά), και την ίδια γνώμη είχε και ό Yorke (βλ. πκ. 8), ένω αντίθετα ό Casson είχε τή γνώμη ότι κοιτάζε μπροστά της τό στήσιμο ενός τροπαίου. Ό Heberdey συμπλήρωνε την Άθηνά με ένα δόρυ πού τό φανταζόταν νά άκουμπά στόν δεξιόν ώμο της. Κατά τόν Carpenter ή Άθηνά ή κοιτάζε προς τα έξω, προς τόν θεατή, ή πιθανότερο, έστρεφε πίσω τό κεφάλι της για νά παρακολουθήσει τή θυσία πού έπιτελούσε ή Νίκη 985+997, άποψη πού συμμερίστηκε και ό Kunisch. Κατά την άποψη μου ή προς τα πίσω στροφή του κεφαλιού συνέδεε την Άθηνά με τή σκηνή της προσαγωγής του ταύρου πού πιστεύω ότι βρισκόταν στην πλάκα ΧΙ.

8. Ό Ross, ό όποιος δέν είχε γνωρίσει παρά ένα μόνο κομμάτι της μορφής, τό τοποθετούσε λόγω της λάξευσης πού έχει τό πίσω μέρος της στη ΒΔ. γωνία του πύργου.

Ή λάξευση πού έχει στο πίσω μέρος τό κομμάτι ύπήρξε πράγματι αποφασιστική για την άπόδοση της πλάκας από την όποία προέρχεται ή μορφή σέ κάποια θέση: Έτσι από παλιά κιόλας ό Bötticher, ό Petersen, ό Loeschke (σε έπιστολή του προς Kekulé, όπως άναφέρει ό τελευταίος στη β' έκδοση, σ. 7), ό Körte (βλ. Kekulé<sup>II</sup> 7) κ.ά. την άπέδιδαν στη δυτική πλευρά, ό Michaelis πιό συγκεκριμένα στη ΒΔ. γωνία. Μόνος ό Kekulé<sup>I</sup> – κι αυτός μόνο στην άρχή – την τοποθέτησε στη ΒΑ. γωνία του θωρακίου, δίπλα στη σκαλίτσα, νομίζοντας ότι τό άριστερό πέρας της πλάκας ήταν λείο, ότι δηλαδή ή πλάκα ήταν άκραία. Άργότερα όμως άντελήφθη ότι τό πέρας ήταν δουλεμένο για την προσαρμογή της πλάκας σέ κάποια διπλανή, και συμφώνησε κι αυτός ότι ή πλάκα βρισκόταν στη δυτική πλευρά του θωρακίου. Οί Petersen, Yorke και Casson υπέθεταν ότι επρόκειτο για την πέμπτη μετά τή ΒΔ. γωνία πλάκα της δυτικής πλευράς. Ό Yorke σημείωνε έπίσης ότι ή Άθηνά έστρεφε πίσω τό κεφάλι της για νά παρακολουθήσει την 1004 πού κοσμούσε ένα τρόπαιο, ένω μπροστά της, δηλαδή δεξιά της, συνετελείτο ή θυσία από την 985+997. Στην τέταρτη πλάκα της δυτικής πλευράς (άριστερό ήμισυ) την άπέδιδε ό Heberdey, έτσι ώστε νά βρίσκεται στο κέντρο του ναού. Ό Picard τόνιζε τή σημασία πού είχε για την όλη σύνθεση του θωρακίου ή θέση της πλάκας αυτής στη δυτική πλευρά, ύπογραμμίζοντας ότι προς αυτήν συνέκλιναν οί πομπικές σειρές, με τόν ίδιο τρόπο όπως στόν Παρθενώνα συνέκλινε προς τούς θεούς της ανατολικής πλευράς ή πομπή των Παναθηναίων.

Ό Carpenter, με τόν συλλογισμό ότι ή πλάκα της Άθηνάς 991 είναι ή μόνη της δυτικής πλευράς με λάξευση στο πίσω μέρος πού έγινε από τόν καλλιτέχνη «D» (βλ. έδ. 9), την τοποθετούσε λίγο δεξιά από τό κέντρο της δυτικής πλευράς, όπου κατ' αυτόν άρχίζει τό έργο του «D», και συγκεκριμένα στη θέση 28.

Ό Dinsmoor την άπέδιδε στο κέντρο ακριβώς της δυτικής πλευράς, στη θέση 26, ύποστηρίζοντας ότι νοείται σαν προέκταση προς τα επάνω του τεκτονικού άξονος του πεσσού πού βρίσκεται στόν πύργο της Νίκης άνάμεσα στις κόγχες του ιερού του πύργου – με τόν ίδιο τρόπο, ύπεστήριζε, πού στη σύγχρονη ανατολική ζωφόρο του «Θησείου» οί ένθρονες θεότη-

τες συνεχίζουν πρὸς τὰ ἐπάνω τοὺς κίονες τοῦ προδόμου τοῦ ναοῦ. Καὶ κατὰ τὸν Mark ἡ Ἀθηνᾶ ἦταν κάπου στὸ μέσον τῆς δυτικῆς πλευρᾶς.

Κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ Ἀθηνᾶ βρισκόταν λίγο ἀριστερότερα ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς καὶ συγκεκριμένα στὴν πλάκα XII, στραμμένη πρὸς τὴ βουθυσία πὺν βρισκόταν στὴν πλάκα XIII, καὶ γυρίζοντας πίσω τὸ κεφάλι της γιὰ νὰ δεῖ τὴν προσαγωγή τοῦ ταύρου (βλ. ἐδ. 7).

9. Ὁ Blümel συνέκρινε τὸ κάτω τοῦ σώματος τῆς Ἀθηνᾶς μὲ τὴν Ἀφροδίτη (41) τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης.

Ὁ Carpenter ὑποστήριξε ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ 991 εἶναι ἔργο τοῦ κατ' αὐτὸν καλλιτέχνη «D», ὁ ὁποῖος, ὅπως πίστευε, δούλεψε τὸ νότιο ἥμισυ τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. «Τὸ σμίλημα τῶν μορφῶν τοῦ καλλιτέχνη αὐτοῦ», παρατηροῦσε ὁ Carpenter, «εἶναι ἐξαιρετικό, ἡ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴ χρήση τῆς σμίλης καὶ τοῦ τρυπάνου εἶναι θαυμαστή».

Στὸν «D» ἀπέδωσε καὶ ὁ Dinsmoor τὴν Ἀθηνᾶ 991.

Ἡ Schlörb βρίσκει νὰ ἔχει ὁμοιότητα μὲ τὴν καθιστὴ τοῦ ἀναγλύφου 1822 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου (Diepolder πίν. 21), ὁμοιότητα πὺν δὲν βλέπω (βλ. καὶ τὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες).

Ἡ Heres συγκρίνει τὶς πτυχὲς κάτω ἀπὸ τὸν θρόνο της μὲ τὶς ἀντίστοιχες τῆς Ἀθηνᾶς 991.

Τὴν ἀποψή μου γιὰ τὸν καλλιτέχνη της ἰδὲ στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες σ. 62 κέ.

10. Ἀπηχήσεις τῆς 991 ὑπάρχουν κίολας σὲ ἀνάγλυφα τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνος, λ.χ.:

α. Στὸ ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἀκροπόλεως (ἀρ. εὗρ. 4734+2605α+2447, Walter ἀρ. 76, ὅπου ἡ Ἀθηνᾶ, καθισμένη πρὸς τὰ δεξιὰ σὲ ἓνα βράχο, ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ λατρευτικὸ της ξόανο, στηρίζεται πίσω στὸν βράχο μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, μὲ παραπλήσιο ὅπως ἐδῶ τρόπο. Ἀσπίδα δὲν εἰκονίζεται.

β. Σὲ ἓνα ψηφισματικὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου EM 706 (Six, *Jdl* 1915, 88, εἰκ. 9) ὅπου ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι ἐπίσης καθισμένη πρὸς τὰ δεξιὰ σὲ ἓνα βράχο, μὲ τὸ χέρι ὅμως ὄχι πίσω στηριγμένο, ἀλλὰ χαλαρὰ κατεβασμένο ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν ἀσπίδα, ἡ ὁποία σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση εἶναι ὀρθία καὶ δοσμένη σὲ προοπτικὴ βράχυνση.

γ. Ὁ τύπος τῆς Ἀθηνᾶς μὲ τὸ κράνος ἀκουμπισμένο στοὺς μηροὺς ἐπαναλαμβάνεται στὸν Ἀπόλλωνα τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου ἀρ. 1293, ὅπου ἀντὶ γιὰ τὸ κράνος ἔχει ἀκουμπισμένο τὸν ὀμφαλὸ στοὺς μηροὺς (Boulter πίν. 30, εἰκ. 17, 18: ρωμαϊκὴ δουλειά, σ. 19). Πρβ. καὶ ἀνάγλυφη Ἀρτέμιδα καθιστὴ σὲ τραπεζοφόρο πὺν βρέθηκε στὴ Δῆλο (Hermay-Jockey-Queyrel, *Sculptures* ἀρ. 3, εἰκ. σ. 71).

11. *AE* 1843, 593 ὑπὸ τὸν ἀριθμὸ 1042 καὶ χωρὶς ἀριθμὸ εὗρετηρίου. Ross-Schaubert-Hansen, *Nike-Tempel* 18, πίν. XIII E. Heller 6-7, πίν. 5e (μόνο τὸ κομμάτι τῶν ποδιῶν). Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. VI (μόνο τὰ πόδια). Michaelis, *AZ* 1862, στ. 250E (μόνο τὰ πόδια) καὶ στ. 266. Beulé<sup>I</sup> 260. Kekulé<sup>I</sup> 21, ἀρ. 1, πίν. 1 A καὶ σ. 26, ἀρ. 25 (1015), 27. Bötticher, *Thymele* 30. Sybel 360, ἀρ. 7. Kekulé<sup>II</sup> 2-3, 7 (πίν. II E), 10 (πίν. VI BB-1015), 16, 18. Petersen 263, 267 κέ., 273 (ἀναφέρεται καὶ στὸ κομμάτι 1015). Friederichs-Wolters 286. Yorke, *JHS* 1892-3, 275-8. Petersen, *Athen* 86-7. Savignoni, *Ausonia* 1910, 69 κέ. Six, *Jdl* 1915, 88, σημ. 2. Blümel, *Fries* 26. Casson 171-2, ἀρ. 28. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 3, 14-15 (εἰκ. 10), 32 (BB-1015), 53, 57 (σημ. 20 τὸ BB), 58, 65, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 7 (σημ. 3), 8 (σημ. 3), 9 (σημ. 1, 2), 10 (σημ. 2), 19, 20 (καὶ σημ. 4), 21, 29 (σημ. 5), 30 (σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 475, 477, 481. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 28), 46 (πίν. XIX), 47 (ἀρ. 28), 50 (πίν. XXI, 3), 52 (πίν. XXII κάτω), 53, 76. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 284, 285, 295 (ὅπου

ἀναφέρει E+BB\* ἀντὶ τοῦ ὀρθοῦ E+BB). Picard<sup>II</sup> 776 κέ. καὶ Picard<sup>I</sup> 26, πίν. 43. Adam 54, 56. Kunisch, *Stiertötende Nike* 33 (σημ. 88, 89). Beschi, *ASAtene* 1967-68, 533. Μπούσκαρη, *Κατάλογος* 169, εἰκ. 335. Heres, *FuB* 1977, 12 καὶ σημ. 25. Mark, *Cult* 166 κέ. Gulaki, *Nikedarstellungen* 130, εἰκ. 89. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 72, σημ. 27. Harrison, *Πρακτικά* 104.

### Κεφάλι Νίκης (πίν. 34,1-3)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 992.  
Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ ἐκτὸς τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup> ἀρ. 20 [27]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: EE.
2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI.  
Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 33. Möbius, Beilage III. Carpenter 29, εἰκ. 2. DAI 2407, 2408, 2190 (φωτ. Czakó).
3. Ἄγνωστο ποῦ καὶ πότε βρέθηκε. Πάντως στὰ χρόνια τοῦ Kekulé<sup>I</sup> βρισκόταν στὴ «δεξαμενή».
4. Γυναικεῖο κεφάλι. Φορεῖ κεκρύφαλο πὺν ἀφήνει ἐλεύθερο μέρος τῶν μαλλιῶν ἐμπρός. Τὰ μαλλιά ἀποδίδονται περιληπτικά. Τὸ κεφάλι ἦταν ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ του στραμμένο. Στὴν κορυφὴ πίσω, δυσδιάγνωστο ὑπόλειμμα (Heberdey: κορύμβου; χεριοῦ; βραχίονος; "Attribut");. Τὸ δεξιὸν τοῦ προσώπου μαζὶ μὲ τὸ μάτι (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸ κανθὸ) κτυπημένο, ὅπως καὶ ἡ μύτη καὶ ὁλόκληρο τὸ κάτω τοῦ κεφαλιοῦ.
5. Ὑψ. 0.14-0.20 μ., ὕψ. προσώπου 0.135 μ., πλ. 0.13 μ.
7. Κεφάλι Νίκης. Φαίνεται ἀπὸ τὶς ἐλαφρὲς ἀσυμμετρίας ὅτι ἦταν στραμμένο πρὸς τὰ δεξιὰ του, ἐξ ἄλλου ἢ ἀριστερῇ του πλευρὰ παρουσιάζει ἐπαφὴ μὲ τὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος.
8. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἀποδοθεῖ σὲ κάποια θέση τοῦ θωρακίου, καθὼς δὲν σώζεται τίποτα ἀπὸ τὴν ἀναγλυφικὴ πλάκα.
9. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἔβλεπε συγγένεια μὲ τὸ κεφάλι τῆς «Πειθοῦς» (δηλαδὴ τῆς Ἀρτέμιδος) τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος (Brommer πίν. 178, 179, 182). Ὁ Casson ἔβρισκε ὁμοιότητα μὲ τὸ χαμένο σήμερα κεφάλι τῆς 1014. Καὶ ὁ Carpenter τὸ παραλλήλιζε μὲ τὴ Νίκη 1014 πὺν μοιάζει, ὅπως ἐπισημαίνει, μὲ τὴ Νίκη τοῦ Παιωνίου. Ὁ Dinsmoor δὲν τὸ ἀπέδιδε σὲ συγκεκριμένο καλλιτέχνη.
11. Kekulé<sup>I</sup> 25, ἀρ. 20 [27]. Kekulé<sup>II</sup> 11 (πίν. VI EE), 21. Petersen 26 (σημ. 1: λανθασμένα τὸ ἀναφέρει ὡς BB ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὸ EE). Casson 173. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 18 (παρὰ τῇ ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ τὸ κεφάλι τῆς 994), 33-34 (εἰκ. 33), 76. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19 (σημ. 3), 28. Carpenter, *Parapet* 9, 29 (εἰκ. 2). Dinsmoor<sup>II</sup> 282. Möbius, *AM* 1928, 7-8, Beil. III, 2, 3. Dontas, *ASAtene* 1959-60, 430.

### Τὸ ἐπάνω τμήμα φτερούγας (πίν. 35)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 993.



Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>II</sup> 12, Heberdey 41: ἀρ. 9 (ἀναφέρει καὶ τὸν ἀρ. εὐρ. 993). - Dinsmoor: JJ.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> 12, ἀρ. 9.

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 45. Carpenter εἰκ. 6.

3. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> περιλαμβάνει τὸ κομμάτι στὰ «ἐννέα καινούρια κομμάτια ποὺ ἔγιναν γνωστὰ κυρίως ἀπὸ τὰ σχέδια τῶν Bohn καὶ Gillieron».

4. Κορυφὴ φτερούγας, στὴν ὁποία ἔχει μπλεχτεῖ ἡ ἄκρη ρούχου. Ὁ Casson τὸ περιγράφει ὡς «μέρος ἀσπίδος ἢ φτερούγας μὲ ρούχο». Πρβ. καὶ τὴ Νίκη 995.

5. Ὑψ. 0.225 μ., πλ. 0.115 μ., πάχ. 0.20 μ. Γύρω γύρω σπασμένο. Ἀπὸ τὴν πίσω ἐπιφάνεια δὲν προκύπτει ἂν ἡ πλάκα ἀνῆκε στὴν ὁμάδα Α ἢ τὴν Β.

7. Ἀριστερὴ φτερούγα ἀπεικονισμένη ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τῆς ὄψης (δὲν δηλώνονται φτερά). Διατηρεῖται μόνον ἡ κορυφὴ τῆς, στὴν ὁποία ἔχει μπλεχτεῖ ἡ ἄκρη τοῦ ρούχου τῆς Νίκης. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> τὴν παραβάλλει ὡς πρὸς τὸ θέμα μὲ τὴν 995 καὶ τὴν 1002, ὁ Carpenter μόνον μὲ τὴν 995.

8. Κανένας ἀπὸ τοὺς μελετητὲς τοῦ θωρακίου δὲν ἔχει ἀποδώσει τὸ κομμάτι σὲ κάποια θέση.

9. Ὁ Carpenter παραλληλίζει στυλιστικά μὲ τὴ Νίκη 995, καὶ ἀποδίδει στὸν ἴδιο καλλιτέχνη, τὸν «C». Στὸν ἴδιον τὸ ἀποδίδει καὶ ὁ Dinsmoor.

10. Τὸ μοτίβο τοῦ μπλεγμένου στῆ φτερούγα ρούχου εἶχε ἀπήχηση στὴν τέχνη, τυπικὸ παράδειγμα ἡ «Ἰρις», ἀκρωτήριο τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τῆς Ἐπιδαύρου (Crome πίν. 11, ἀρ. 6, βλ. καὶ Yalouris, *AntPl* XXI, ἀρ. 2, πίν. 3-5, σ. 19-20).

11. Kekulé<sup>II</sup> 12, ἀρ. 9 (καὶ σχέδιο). Casson 173. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 41 (ἀρ. 9), 42 (εἰκ. 45), 76. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19 (καὶ σημ. 3), 28. Carpenter<sup>I</sup> 476. Carpenter, *Parapet* 9, 39 (εἰκ. 6). Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286.

#### Νίκες ποὺ κοσμοῦν τρόπαιο (πίν. 36-40 καὶ πίν. 76,2)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀρ. 994+1006+1009+1005+1012+1259+2617+χωρὶς ἀρ. εὐρ. (κομμάτι τροπαίου ποὺ κολλᾷ στὸ τρόπαιο 1259).

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως:

1) Τοῦ 994+1009: Kekulé<sup>I</sup>: ἀρ. 8 [15a, 14b].

2) Τοῦ 994+1006+1009: Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: H.

3) Τοῦ 1012: AE 1843: ἀρ. 1045. - Kekulé<sup>I</sup>: ἀρ. 2 [18]. - Kekulé<sup>II</sup>: U.

4) Τοῦ συνόλου, ἐκτὸς τοῦ νέου κομματιοῦ τοῦ τροπαίου, δηλαδὴ 994+1006+1005+1012+2617+1259+1009: Casson, Carpenter: ἀρ. 10.

5) Τοῦ 1009: Michaelis: H.

6) Τοῦ 1005: Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: Z. - Ἴσως στὸν Kekulé<sup>I</sup>, ἀρ. 27 [26].

7) Τοῦ 1012+2617+1259: Heberdey, Dinsmoor: U.

Ὁ Carpenter ἀπέδιδε στὴ Νίκη 1012 καὶ τὸ φτερὸ 978 (παλιότερα ὁ Heberdey ἀπέκλειε τὴν ἀπόδοση τοῦ 978 στὴ μορφὴ αὐτὴ) καὶ τὶς πτυχές 1010, ὁ Dinsmoor μόνον τὶς πτυχές.

Ὁ Μηλιάδης ἐξέθεσε στὴν ἴδια πλάκα καὶ τὸ 1008 καὶ τὸ 978, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη του συνανήκαν (ιδὲ πκ. ἐδ. 7).

2. Χαρακτικά: *AE* 1843 (μόνο τὸ 1012). *Le Bas* IV πίν. 11, ἀρ. X (μόνο τὸ 1012) (σχέδιο *E. Landron*). *Michaelis*: CLXII, 2 (1009). *Kekulé*<sup>I</sup> πίν. I B (1012), πίν. II G (994+1009). *Bötticher* εἰκ. 91 στὴ σ. 208. *Kekulé*<sup>II</sup> πίν. III H (994+1006+1009), πίν. VI U (1012). Σχέδιο *Reinach*, *RR* I 19 (994+1006+1005+1009). *Overbeck* I εἰκ. 125 (994+1009).

Φωτογραφίες: *Casson* ἀρ. 10 (σ. 153). *Heberdey*, *ÖJh* 1910, εἰκ. 25. *Heberdey*, *ÖJh* 1922-24, εἰκ. 14 (ἡ H χωρὶς τὴν U), πίν. I (τὸ σύνολο). *Carpenter* πίν. XI (τὸ σύνολο), εἰκ. 3 (τὸ χαμένο κεφάλι). *Picard*<sup>I</sup> πίν. 45. *Rodenwaldt-Hege*, *Akropolis* εἰκ. 75 ἀριστερὰ μόνον ἡ 994. *Thompson*, *Hesperia* 1944, εἰκ. 8. *Hofkes-Brukker*, *BABesch* 1963, 70-71, εἰκ. 17. *Μπρούσκαρη* εἰκ. 343 (τὸ σύνολο). *Simon* πίν. 11. *Raftopoulou* 264, εἰκ. 4 καὶ 5 (994-1006). *LIMC* VI, 2, εἰκ. στὴ σ. 575, ἀρ. 160. *Mark*, *Sanctuary* πίν. 21b. *DAI* 72/2983.

3. Τὰ πολυάριθμα κομμάτια ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν πλάκα αὐτὴ βρέθηκαν σὲ διάφορες χρονικὲς στιγμὲς καὶ εἶχαν πολλὲς περιπέτειες. Λόγω ἐλλειπῶν πληροφοριῶν ἡ σύνταξη ἑνὸς πλήρους χρονικοῦ τῆς εὐρέσεως καὶ τῶν περιπετειῶν ὅλων τῶν κομματιῶν εἶναι ἀδύνατη. Κατεβλήθη πάντως προσπάθεια νὰ συνταχθεῖ ἓνα ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερο χρονικό.

Ἦδη τὸ 1836 εἶχε βρεθεῖ στὶς ἀνασκαφὲς τοῦ *Ross* «μιά Νίκη ποὺ τοποθετεῖ ἓνα κράνος στὸ ἐπάνω μέρος τροπαίου (προφανῶς τὸ 1009)».

Στὰ 1862 ὁ *Michaelis* ἀναφέρει τὸ 1009 μὲ τὸ γράμμα H καὶ τὸ ἀπεικονίζει σχεδιαστικά στὸν πίνακα CLXII, 2.

Ὁ *Kekulé* στὴν πρώτη του ἔκδοση ἀπεικόνιζε κεφάλι, κορμὸ καὶ μηρούς, ποὺ ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὴν δεύτερη ἔκδοση εἶχαν βρεθεῖ μεταξὺ 1860-1867.

Στὴν πρώτη ἐπίσης ἔκδοση τοῦ *Kekulé* περιλαμβάνεται ἡ πολύτιμη πληροφορία ὅτι ὑπῆρχε ἓνα ἐκμαγεῖο τῆς μορφῆς στὸ «σπιτάκι» κοντὰ στὸ Ἑρέχθειο (χωρὶς πάντως νὰ σημειώνεται ἂν αὐτὸ περιελάμβανε τὸ κεφάλι – μᾶλλον ὅμως ναι) καὶ ἡ ἐξ ἴσου σημαντικὴ πληροφορία ὅτι τὸ πρωτότυπο δὲν ὑπῆρχε πιά τότε στὴν Ἀθήνα. Προφανῶς ἡ μορφὴ εἶχε προσωρινὰ χαθεῖ πρὸ τοῦ 1867/8. Πάντως εἶναι γνωστὸ (πληροφορία *Kekulé*<sup>II</sup>) ὅτι τὸ 1878 τὸ Μουσεῖο τῆς Βόννης κατεῖχε ἓνα ἐκμαγεῖο τῆς μορφῆς, ποὺ περιελάμβανε καὶ τὴν κνήμη (ἀρ. 1006).

Τὸ 1880 ὁ *Bohn* ξαναβρῆκε τὴ μορφὴ, καθαρίζοντας τὸν χώρο μεταξὺ τοῦ νοτίου τείχους τῆς Ἀκροπόλεως καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, χωρὶς ὅμως τὸ κεφάλι, ποὺ ἀπὸ τότε δὲν βρέθηκε ποτὲ πιά. Ὁ *Bohn* διατύπωνε ἀμφιβολία ἂν τὸ κεφάλι (ποὺ γνῶριζε μόνον ἀπὸ τὸ ἐκμαγεῖο) συνανήκε μὲ τὸν κορμὸ. Ὁ *Kekulé*<sup>II</sup>, ὁ ὁποῖος ἐπίσης ἀνέφερε τὰ παραπάνω, παρατηροῦσε ὅτι «ἡ μορφὴ εἶχε καταστραφεῖ καὶ καταχωθεῖ εἴτε σκόπιμα εἴτε ἀπὸ ἀμέλεια».

Ὁ *Casson* σημείωνε ὅτι «τὸ σχέδιο τοῦ *Kekulé* δίνει ἓνα κεφάλι καὶ ἓνα λαίμη στὸ κομμάτι 1 (ἐννοοῦσε τὴν 994+1009+1006), ποὺ ὅμως δὲν ὑπάρχουν στὸ πρωτότυπο». Δὲν ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὰ κομμάτια ποὺ βρῆκε ὁ *Bohn* καὶ ἐπομένως πρέπει νὰ βρέθηκε ἀργότερα. «Πάντως τώρα» – ἔλεγε – «ἔχουν χαθεῖ ὅλα τὰ ἴχνη του». Λίγα χρόνια ἀργότερα, καὶ πρὸ τοῦ τέλους τοῦ 1891, ὁ *Λεονάρδος* ἔγραφε δίπλα στὸν ἀριθμὸ 994 τοῦ εὐρετηρίου τῆς Ἀκροπόλεως ὅτι «ἐλλεῖπει ἡ κεφαλὴ».

Τὸ κομμάτι 1012, ποὺ ἀνήκει στὴ δεξιὰ τοῦ τροπαίου Νίκη, βρέθηκε στὴ «δεξαμενὴ» πρὶν ἀπὸ τὸ 1843, ἔτος κατὰ τὸ ὁποῖον ἀπεικονίζεται σὲ λιθογραφία τῆς *Ἀρχαιολογικῆς Ἐφημερίδος*. Στὴ Νίκη αὐτὴ ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν *Carpenter* (βλ. ἐδ. 1) τὸ ἐπάνω μέρος φτερούγας, ἀρ. 978.

Τὸ 1908 ὁ Heberdey ταίριαξε στὰ ἀριστερὰ τοῦ 1009 τὸ 1005 “im Bruche”. Τὴν ἴδια ἐπίσης χρονιά βρῆκε ὁ Heberdey στὸ Μικρὸ Μουσεῖο τὸ κάτω μέρος τοῦ κορμοῦ τοῦ τροπαίου (ἀρ. 1259) καὶ τὶς πτυχὲς ἀρ. 2617, οἱ ὁποῖες κόλλησαν στὸ δεξιὸ τοῦ 1012. Ὁ Heberdey ἀπὸ λάθος τὰ ἀνέφερε μὲ τοὺς ἀριθμοὺς ἀντίστροφα. Τὰ κομμάτια εἶχαν ἤδη καταγραφεῖ στὸ εὗρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως ἀπὸ τὸν Λεονάρδο, πρὶν ἀπὸ τὸ 1891, μὲ τοὺς ἀρ. 1259 καὶ 2617 ἀντίστοιχα.

Τὸ 1987 βρέθηκε μέσα σὲ σωρὸ μαρμάρων στὰ νότια τοῦ μουσείου τμῆμα τροπαίου ποὺ κόλλησε στὸ 1259.

4. Ὅλοι οἱ μελετητὲς ἀπὸ τὸν Heberdey καὶ ἔπειτα ἀναπαριστάνουν μὴ πλάκα θωρακίου μὲ δύο Νίκες ἐκατέρωθεν ἑνὸς τροπαίου. Τὸ χέρι ποὺ ἀγκαλιάζει τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ τροπαίου θεωρεῖται συνήθως ὅτι ἀνήκει στὴν ἀριστερὴ Νίκη (994). Τὸ κάτω μέρος τοῦ τροπαίου συνδέεται μὲ τὴ δεξιὰ Νίκη 1012 (ἡ ἄμεση σχέση τους ἀποδείχθηκε μὲ τὸ καινούριο κομμάτι ποὺ κόλλησε στὸ 1259). Ὁ Mark ὅμως (*Cult* 162, σημ. 160) ἀμφισβήτησε ὅτι τὸ χέρι μὲ τὸ κράνος (ἀρ. 1009) ἀνήκει στὴν 994. Παρατήρησε ὅτι ἐνῶ ὁ πῆχυς ἔχει ἀκουμπισμένο ἐπάνω του τμῆμα ἑνὸς ἱματίου, ἡ 994 δὲν φορεῖ ἱμάτιο. Καὶ ἐπισημαίνει ἐπίσης ὅτι τὸ ὑπόλειμμα προεξοχῆς στὸν ἀριστερὸ ὤμο τῆς 994 δὲν ταιριάζει μὲ τὴν ἀριστερὴ φτερούγα τοῦ κομματιοῦ ποὺ σώζει τὸν βραχίονα καὶ τὸ τρόπαιο. Στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς δύο παρατηρήσεις τοῦ Mark θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑπενθυμίσει ὅτι κιόλας ὁ Heberdey εἶχε ὑποθέσει ὅτι τὸ ἱμάτιο περνοῦσε πίσω ἀπὸ τὴ ράχη τῆς καὶ ἔπεφτε ἐλεύθερα ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς, μολονότι καὶ ὁ Heberdey ἀναγνώριζε ὅτι τὸ ἱμάτιο δὲν ἔχει ἀφήσει ἵχνη οὔτε στὸ φόντο οὔτε στὸ σῶμα. Ἐπειδὴ πάντως καὶ ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ στὸ κομμάτι 1009 ταιριάζει μὲ τὴν κίνηση τῆς 994 καὶ ἡ δουλειὰ εἶναι ἐξαιρετικὰ ὅμοια, δὲν νομίζω ὅτι ἡ 994 καὶ τὸ κομμάτι 1009 μὲ τὸ χέρι ποὺ κοσμεῖ τὸ τρόπαιο μὲ τὸ κράνος δὲν συνανήκουν. Πάντως παραμένει πρᾶγματι προβληματικὴ ἡ θέση τοῦ ἱματίου τῆς 994.

Τὸ κύριο πάντως πρόβλημα εἶναι ἂν ἡ 994 καὶ ἡ 1012 ἀνήκουν στὴν ἴδια πλάκα. Ἐπαφὴ μεταξὺ τῶν δύο Νικῶν δὲν ὑπάρχει. Ὅμως τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ τροπαίου εἶπαμε παραπάνω ὅτι μᾶλλον ἀνήκει στὴν ἀριστερὴ Νίκη 994 καὶ ὅτι τὸ κάτω μέρος τοῦ τροπαίου ἀνήκει στὴ δεξιὰ Νίκη (1012). Μεταξὺ τῶν δύο τμημάτων τοῦ τροπαίου ὑπάρχει ἓνα κενό, λείπει δηλαδὴ ἡ ἐπαφὴ ἐκείνη ποὺ θὰ βεβαίωνε ὅτι οἱ Νίκες ἀνήκουν στὸ ἴδιο σύνολο. Ὡστόσο, παρ' ὅλη τὴν ἔλλειψη ἐπαφῆς, εἶναι πιθανότατα ἡ συνήθης ἀποψη ὅτι οἱ δύο Νίκες ἀνήκουν στὴν ἴδια πλάκα.

Ἡ ἀριστερὴ Νίκη 994, πατώντας στὰ ἄκρα τῶν δακτύλων τῆς, προσπαθεῖ μὲ θεατρικὴ κίνηση νὰ φθάσει στὴν κορυφὴ τοῦ τροπαίου, περνώντας τὸ χέρι τῆς πίσω ἀπὸ αὐτό, γιὰ νὰ κρεμάσει ἐκεῖ ἓνα κορινθιακὸ κράνος. Φορεῖ ἀχειρίδωτο, ποδήρη, ζωσμένο χιτῶνα, ποὺ σχηματίζει κόλπο καὶ διπλοῖδιο. Στὸ στήθος σταυρωτοὶ ἱμάντες ποὺ συνδέονται μὲ τὴ ζώνη.

Δεξιὰ, ἄλλη Νίκη, ἡ 1012, στραμμένη πρὸς τὰ ἀριστερά, πατάει μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ τὸ δεξιὸ τῆς πόδι σὲ ὑψηλὸ βράχο. Στὸν μηρό τῆς ἀκουμπισμένο ἓνα δυσδιάγνωστο ἀντικείμενο, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἀκουμπᾷ τὸν δεξιὸ πῆχυ (ἰδὲ ἐδ. 7).

Λείπουν: Τῆς ἀριστερῆς Νίκης: Ἡ κεφαλὴ (ἔχει χαθεῖ μετὰ τὴν ἀνεύρεσή της – βλ. π. ἐδ. 3 – καὶ διατηρεῖται μόνο σὲ ἐκμαγεῖο), ὁ δεξιὸς πῆχυς, τὸ ἀριστερὸ τοῦ θώρακος μὲ τὸν ἀντίστοιχο βραχίονα, ἡ ἀριστερὴ κνήμη, οἱ φτεροῦγες πλὴν τῆς κορυφῆς τῆς ἀριστερῆς. Τῆς δεξιᾶς Νίκης σώζεται τὸ δεξιὸ σκέλος ποὺ ἀνεβαίνει στὸν βράχο, μὲ τὶς πτυχὲς ποὺ κρέμονται ἀπὸ τὸν μηρό, καθὼς καὶ μέρος τοῦ δεξιοῦ βραχίονος καὶ τοῦ ἐπιμήκους ἀντικειμένου ποὺ ἀκουμπᾷ στὸν μηρό, τέλος τὸ κάτω ἄκρο τῆς δεξιᾶς φτερούγας τῆς.

Ἡ σύνθεση ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἐξῆς κομμάτια:

- 1) 994+1006 (ἀριστερή Νίκη):
  - (α) 994: Τὸ ἀπὸ τὸν λαϊμὸ ἕως περὶπου τὰ γόνατα τμήμα.
  - (β) 1006: Ἡ δεξιὰ κνήμη τῆς καὶ τὸ ροῦχο ποὺ ἀνεμίζει πίσω τῆς. Τὰ δύο τμήματα κολλοῦν μεταξύ τους.
- 2) 1009+1005 (μεσαῖο πάνω τμήμα τῆς πλάκας):
  - (α) 1009: Τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς πλάκας, ὅπου διατηρεῖται τμήμα τοῦ ἄβακος τῆς πλάκας, τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς Νίκης ποὺ κρατᾷ τὸ κράνος, τμήμα ἀσπίδας καὶ ὑπόλειμμα ρούχου στὸν πῆχυ.
  - (β) 1005: Τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς πλάκας καὶ ἡ κορυφὴ φτερούγας. Τὰ δύο κομμάτια συνα- νήκουν, χωρὶς ὅμως νὰ κολλοῦν.
- 3) 1012+2617+1259+κομμάτι χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου:
  - (α) 1012: Δεξιὰ κνήμη πρὸς ἀριστερά, ποὺ ἀνεβαίνει σὲ ἓνα ψηλὸ βράχο καὶ τὸ κάτω ἄκρο φτερούγας. Ποδῆρης χιτώνας (καὶ ἱμάτιο;).
  - (β) 2617: Τὸ ἐπάνω τμήμα μηροῦ, ὅπου ἀκουμπᾷ ἐπίμηκες ἀντικείμενο καὶ πάνω του ὁ δεξιὸς πῆχυς. Πτυχὲς ρούχου, προφανῶς ἱματίου.
  - (γ) 1259: Τμήμα πλίνθου, ὅπου διατηρεῖται τὸ κάτω κάτω μέρος ἑνὸς κορμοῦ δένδρου (τροπαίου).
  - (δ) Χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου: Ἡ πρὸς τὰ ἐπάνω συνέχεια τοῦ στελέχους τροπαίου, ἀρ. 1259. Τὰ κομμάτια α-δ κολλοῦν μεταξύ τους.

5. 994: Ὑψ. 0.50 μ., πλ. 0.35 μ. περίπου.  
 1006: Ὑψ. 0.38 μ., πλ. 0.23 μ.  
 1009: Ὑψ. 0.44 μ., πλ. 0.22 μ., πάχ. 0.39 μ.  
 1005: Ὑψ. 0.40 μ., πλ. 0.11 μ., πάχ. 0.36 μ.  
 1012: Ὑψ. 0.52 μ., πλ. 0.22 μ.  
 2617: Ὑψ. 0.47 μ., πλ. 0.21 μ., πάχ. 0.10 μ.  
 1259: Ὑψ. 0.17 μ.

Χωρὶς ἀριθμὸ (τμήμα τροπαίου): ὕψ. 0.372 μ., πλ. 0.10 μ.

Ἐνῶ μὲ τις σωζόμενες μορφὲς ἔχουμε τὸ πλήρες ὕψος τῆς πλάκας, πουθενὰ δὲν ἔχουμε ὁλόκληρο τὸ πλάτος (αὐτὸ ποὺ σώζεται εἶναι 0.96 μ.). Ὁ Heberdey διατυπώνει τὴν ὑπόθεση ὅτι ἐὰν τὰ πέρατα τῆς πλάκας βρισκόνταν πολὺ κοντὰ στὶς μορφὲς ποὺ σώθηκαν, ἡ πλάκα θὰ εἶχε πλάτος περίπου 1.25 μ.

6. Ὁμάδα Α. Δύο ὁπὲς διατηροῦνται στὸ ἐπάνω μέρος (στὸ ἀρ. 1009) γιὰ τὴν ἔνθεση τῶν κιγκλίδων, σὲ ἀπόσταση 0.15 μ. ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη (Heberdey – κατὰ Dinsmoor ἢ ἀπόσταση εἶναι 0.1455 μ.). Στὸ κάτω μέρος τῆς πλάκας προστατευτικὴ ταινία ἐδράσεως (scamillus) ὕψ. 0.002-0.003 μ. κατὰ τὸν Heberdey.

Δουλειὰ τρυπάνου κατὰ μῆκος τῆς πλευρᾶς τοῦ τροπαίου, καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἐπίμηκες ἀντικείμενο ποὺ κρατᾷ ἡ 1012. Ὅπῃ τρυπάνου ὑπάρχει καὶ στὸ δεξιὸ τοῦ ἀντικειμένου.

7. Δύο Νίκες καταγίνονται ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς ἑνὸς τροπαίου μὲ τὴν κόσμησή του (βλ. ππ. 3 καὶ 4). Ἡ ἀριστερή, ἀκροπατώντας, ἀναρτᾷ στὴν κορυφὴ τοῦ ἓνα κορινθιακὸ κράνος, περνώντας τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι πίσω ἀπὸ τὸν κορμό. Στὸ χαμένο σήμερα, κατεβασμένο δεξιὸ χέρι μᾶλλον κρατοῦσε ἓνα σφυρὶ μὲ τὸ ὁποῖο θὰ στερέωνε τὸ κράνος στὸ τρόπαιο, δὲν ἔχει ὅμως σωθεῖ κανένα ἶχνος του. Μιὰ ἀσπίδα εἶναι κιόλας κρεμασμένη στὸ τρόπαιο. Τὸ χαμένο σήμερα κεφάλι τῆς Νίκης ἦταν, ὅπως δείχνουν οἱ φωτογραφίες τοῦ παλιοῦ ἐκμαγείου, ἀναση-



κωμένο πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ κράνους πού ἀναρτοῦσε ἡ Νίκη, καὶ ἡ κόμη σχημάτιζε «λαμπάδιον» (Carpenter, *Parapet* 31, εἰκ. 3), ὅπως συχνὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ (βλ. Dörig, *AntK* 9. Beiheft, πίν. 3 κέ. καὶ σ. 17).

Ἡ δεξιὰ Νίκη πλησιάζει τὸ τρόπαιο ἀνεβαίνοντας μὲ τὸ δεξιὸ πόδι σὲ ἓνα ὑψηλὸ βράχο. Στὸν μηρὸ τῆς εἶναι ἀκουμπισμένο κάτω ἀπὸ τὸν δεξιὸ τῆς πῆχυ ἓνα ἐπίμηκες, μαλακὸ, δυσδιάγνωστο ἀντικείμενο. Μερικοὶ ἐρευνητὲς νομίζουν ὅτι τὸ ἀντικείμενο πού ἀκουμπάει στὸν μηρὸ εἶναι ὁ πῆχυς τῆς Νίκης καὶ ὅτι αὐτὸ πού εἶναι ἀποπάνω εἶναι τὸ λείψανο τοῦ ἀντικειμένου πού κρατοῦσε (λ.χ. Kekulé, Heberdey). Ὁ πῆχυς ὅμως διακρίνεται καθαρά, ἀπὸ τὴ μέσα του μάλιστα μεριά, πάνω ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο. Πάντως καὶ γιὰ τὸ τί εἶναι τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ ἔχουν διατυπωθεῖ διαφορετικὲς προτάσεις: πότε νομίζεται ὅτι εἶναι κνημὶς (Heberdey, Carpenter), πότε ὅτι εἶναι φαρέτρα (Kekulé), πότε ὅτι εἶναι μαξιλάρι (Casson). Ἡ τελευταία αὐτὴ ὑπόθεση μοῦ φαίνεται καὶ ἡ πιθανότερη, λόγῳ τοῦ ἀκανόνιστου σχήματος, πού προδίδει ὅτι τὸ ἀντικείμενο ἦταν κάτι τὸ μαλακὸ. Ἄν ἦταν μαξιλάρι πρέπει πάντως νὰ ἐξηγηθεῖ ἡ παρουσία του.

Μιὰ ἀκόμη σύγχυση ἀναφορικὰ μὲ αὐτὴ τὴ μορφή εἶναι τὸ ποιὸς ἀπὸ τοὺς δύο πῆχεις ἀπεικονίζεται. Μερικοὶ (Heberdey, Carpenter) νόμιζαν ὅτι ἀπεικονίζεται ὁ ἀριστερός. Πρόκειται ὅμως σαφῶς γιὰ τὸν δεξιὸ, πού εἰκονίζεται, ὅπως λέχθηκε παραπάνω, ἀπὸ τὴ μέσα μεριά. Ἔτσι ἀποκλείεται καὶ ἡ ὑπόθεσή τους ὅτι μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἡ Νίκη 1012 κρατοῦσε ἀσπίδα πού θὰ ἀναρτοῦσε σὲ τρόπαιο (Carpenter) ἢ ὅτι τὴν ἀπέσυρε ἀπὸ τὸ τρόπαιο γιὰ νὰ βοηθήσει τὴν 994 στὴν ἀνάρτηση τοῦ κράνους (Heberdey).

Ἡ ἀπόδοση τοῦ 1008 στὴ 1012 ἀπὸ τὸν Μηλιάδη στὴν ἔκθεση τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκροπόλεως εἶναι ἐσφαλμένη. Ὅχι μόνο διότι εἶναι ἀπαράδεκτο ἓνα τόσο μεγάλο ἄνοιγμα σκελῶν, ἀλλὰ καὶ διότι τὸ πῶς περίπου πρέπει νὰ ἦταν ἡ Νίκη 1012 μᾶς τὸ δείχνουν μερικὲς χρονικὰ καὶ τυπολογικὰ συγγενικὲς μορφές, ὅπως ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ἡ Ἀφροδίτη τοῦ κρατήρα τῆς Βιέννης 1771 (Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1318: Painter of the Athens Wedding τοῦ κύκλου τοῦ Μειδία). Τὸ ὅτι τὸ ἓνα πόδι φορᾷ σανδάλι, ἐνῶ τὸ ἄλλο ὄχι, ὁ Μηλιάδης τὸ δικαιολογοῦσε ὑποθέτοντας ὅτι ἡ Νίκη εἶχε κιόλας βγάλει τὸ σανδάλι τῆς γιὰ νὰ πατήσει στὸ ἱερό.

8. Ὁ Kekulé τοποθετοῦσε τὴν παράσταση 994+1012 στὴ δυτικὴ πλευρὰ ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀθηνᾶ 991.

Ὁ Petersen πιθανολογοῦσε ὅτι ἡ θέση τῆς ἦταν στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, χωρὶς ὅμως νὰ ἀποκλείει μιὰ θέση στὴ δυτικὴ πλευρὰ.

Κατὰ τὸν Heberdey ἡ παράσταση βρισκόταν στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, συγκεκριμένα στὴν πλάκα VII.

Ὁ Dinsmoor συνδυάζοντας (α) τὴ μαρτυρία τῶν ὀπῶν τοῦ κιγκλιδώματος καὶ (β) τὴν πεποιθήσή του ὅτι ὁ κορμὸς τοῦ τροπαίου βρισκόταν στὸ κέντρο τῆς πλάκας, τοποθετοῦσε τὴν παράσταση στὴ βόρεια πλευρὰ, καὶ συγκεκριμένα τὴν 994 στὴ θέση 14 καὶ τὴν 1012 (+2617) στὴ θέση 15.

Τὴ γνώμη του συμμεριζόταν καὶ ὁ Carpenter, ὁ ὁποῖος ἐξ ἄλλου ἀπέδιδε καὶ τὶς δύο μορφές στὸν καλλιτέχνη «B», πού κατ' αὐτὸν ἐργάστηκε σὲ τοῦτο τὸ τμήμα τῆς βόρειας πλευρᾶς.

9. Κατὰ τὸν Kekulé ἡ Νίκη 994 ἔχει παρόμοια μὲ τὴ Νίκη τοῦ Παιωνίου διάταξη καὶ γραμμὲς πτυχῶν, καὶ ἰδιαίτερα στὸ δεξιὸ σκέλος. Ἐβλεπε ἐπίσης ὁμοιότητα στὸ χαμένο σήμερα κεφάλι τῆς 994 μὲ τὸ κεφάλι τῆς «Πειθοῦς» τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος (Ἀρτέμιδος).

Κατὰ τὸν Casson τὸ ροῦχο τῆς 994, πού εἶναι «ἐλαφρὸ, ἀλλὰ μᾶλλον ἐξεζητημένο», δια-

φέρει στυλιστικά από το ρούχο της 1012, που κατ' αὐτὸν ἔχει καλύτερο στυλ καὶ εἶναι μὲ ἀξιοσημείωτη ἐπιμέλεια δοσμένο, «ἐνῶ δίδονται ἀκόμη καὶ οἱ δευτερότερες πτυχές (ιδίως τοῦ λεπτοῦ χιτῶνα στὴ δεξιὰ κνήμη)».

Ὁ Blümel ὑπογράμμισε τὴ διαφορὰ τῶν «δρεπανοειδῶν» πτυχῶν στοῦ κάτω μέρους τοῦ ρούχου τῆς 994 ἀπὸ τοὺς μακροὺς κυματισμοὺς τοῦ ρούχου ποὺ συνοδεύουν ἁρμονικὰ τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος στὶς μορφές 4-6 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης. Ἀντίθετα, σημειώνει, μοιάζει – ἂν καὶ σὲ ρηγὴ διαμόρφωση – μὲ ἓνα ὅμοια δρεπανοειδὲς τμήμα ρούχου στὸν πολεμιστὴ, τοῦ ὁποῖου φεύγει τὸ κράνος, στὴ λιθόπλινθο m τῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ καὶ παρατηροῦσε ὅτι κάτι τέτοιο συναντοῦμε καὶ στὸ μνημεῖο τῶν Νηρηίδων. Ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor ἀπέδιδαν καὶ τὶς δύο μορφές στὸν ἴδιο καλλιτέχνη, τὸν «B» (ποὺ ὁ Carpenter ταύτιζε μὲ τὸν Παιώνιο), ὁ ὁποῖος «σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἀντικαθιστᾷ τὴ συνεχὴ καμπύλη μὲ σπασμένες γραμμές, ἓνα μανιερισμὸ ποὺ βλέπουμε καὶ στὴ δεξιὰ Νίκη τῆς 972».

Κατὰ τὸν Δεσπίνη οἱ 994 καὶ 1012 ἀκολουθοῦν τὴν παράδοση τῆς ζωφόρου τῆς Νίκης, δηλαδὴ τὴν ἀγορακρίτεια.

Ἡ Hofkes-Brukker (συγκρίνοντας τὴν 994 μὲ τὴ Λαπιθίδα τῆς πλάκας 530 τῆς Φιγάλειας) ὑπογραμμίζει ὅτι στὸ ἀττικὸ ἔργο τὸ ρούχο, παρὰ τὸ στυλιζάρισμά του, ἀποδίδεται ὡς πραγματικὸ ὕφασμα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ Λαπιθίδα, στὴν ὁποία «κυριαρχεῖ ἓνα γραμμικὸ παιχνίδι πτυχῶν, ιδίως μὲ τὴ διαγώνια πτυχή ποὺ χωρίζει στὰ δύο τὴ μορφή».

Ὁ Hiller πάλι ὑπογραμμίζει τὴ σημασία ποὺ ἔχουν οἱ ταινιωτὲς πτυχές «ἐμπρὸς ἀπὸ τὴ βασικὴ ἐπιφάνεια τοῦ σώματος», ὅπως καὶ στὴν 996, καὶ τὴν αὖξουσα σημασία ποὺ ἔχει τὸ ρούχο σὰν πραγματικὸ πλαστικὸ στοιχεῖο τοῦ σώματος.

Ἡ Harrison θεωρεῖ ὅτι ὁ καλλιτέχνης «B» δὲν ἔχει φθάσει στοῦ στυλιστικὸ ἐπίπεδο τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου καὶ ὑποστηρίζει ὅτι τὸ ἔργο του εἶναι προγενέστερο τοῦ 413 π.Χ.

10. Ἡ θεματικὴ ὁμοιότης ποὺ παρουσιάζουν πολλὲς, νεότερες παραστάσεις Νικῶν μὲ τὴν 994 δὲν σημαίνει ἀπαραιτήτως ὅτι τὴ μιμοῦνται συνειδητά. Στὶς πιὸ πολλὲς ἀπὸ τὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἡ ὁμοιότης δὲν προχωρεῖ πέρα ἀπὸ μιὰ γενικὴ θεματικὴ συγγένεια. Πλησιέστερα πρὸς τὴ στάση καὶ τὴν πράξη τῆς 994 εἶναι ἡ Νίκη τῶν ἀργυρῶν τετραδράχμων τοῦ Ἀγαθοκλέους τῶν Συρακουσῶν (Franke εἰκ. 48). Καὶ αὐτὴ ὅμως παρουσιάζει ἀρκετὲς διαφορές, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ σημαντικότερη εἶναι ὅτι ὅλο τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματός της εἶναι γυμνό. Καὶ τὰ ἀντικείμενα ποὺ κρατᾷ στὰ χέρια ἡ Νίκη τῶν νομισμάτων τοῦ Ἀγαθοκλέους εἶναι διαφορετικά. Τὸ ἀριστερὸ χεῖρ κρατᾷ ὄχι τὸ κράνος, ὅπως ἐδῶ, ἀλλὰ ἓνα καρφί ποὺ εἶναι κιόλας βαλμένο στὸ κρεμασμένο στὸ τρόπαιο κράνος, καὶ στὸ δεξιό, κατεβασμένο χεῖρ ἓνα σφυρὶ μὲ τὸ ὁποῖο ἐτοιμάζεται νὰ χτυπήσει τὸ καρφί. Τὸ πλαστικὸ πρότυπο τῆς νομισματικῆς παράστασης σώζεται κατὰ τὴν Isler Kerényi σὲ τέσσερα ἀντίγραφα μεγέθους 1/2 τοῦ φυσικοῦ.

Τὸ μοτίβο τῆς Νίκης 1012, ποὺ πατάει μὲ τὸ ἀνεβασμένο πόδι σὲ ἓνα ὑψηλὸ βραχάκι, εἶναι πολὺ συχνὸ στὴν τέχνη. Μιὰ χρονικὰ πολὺ κοντινὴ, παραπλήσια μορφή εἶναι ἡ Ἀθηνᾶ ἐνὸς κωδωνόσημου κρατήρα τῆς Βιέννης τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰῶνα (κρίση Πάριδος, LIMC II, 2, εἰκ. στὴ σ. 451, ἀρ. 416).

11. Ross, *Arch. Aufsätze* I 116, σημ. 2. Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. X (μόνο τὸ 1012). AE 1843, ἀρ. 1045 καὶ σχέδιο (μόνο τὸ 1012). Michaelis, AZ 1862 (ἀναφέρεται μόνο στὸ 1009 ὑπὸ τὸ στοιχεῖο H στὶς στήλες 251, 252, 257, 258). Kekulé<sup>I</sup> 23, ἀρ. 8 [15a, 15b], πίν. II G (ἀρ. 994 καὶ 1009), 26, ἀρ. 27 (1005), σ. 28. Sybel 359, ἀρ. 2 (1012) καὶ ἀρ. 3 (1006;), σ. 360, ἀρ. 16 (994), ἀρ. 36 (1009), ἀρ. 31 (1005;). Kekulé<sup>II</sup> 2 (1012), 3 (994, 1012, 1005;), 4, 8 H (994+1006+1009), πίν. III H, σ. 10

Z (1005), πίν. VI Z, σ. 16 (994), 17 (1012), 18 (994), 20, 21. Petersen 262 (σημ. 1=1005), 264, 272 (καὶ σημ. 12). Bohn, *AM* 1880, 263. Overbeck I 486, εἰκ. 125. Friederichs-Wolters 288. Petersen, *Athen* 88. Heberdey, *ÖJh* 1910, Beibl., στ. 88, εἰκ. 25. Casson 152-5 (ἀρ. 10). Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 1, 2, 17-20 (εἰκ. 14), 30 (ὅπου ὁμως παραπέμπει στὸ H), 63, 64, 65, 66, 81. Blümel, *Fries* 23, 37. Dinsmoor<sup>I</sup> 8 (σημ. 2), 9 (σημ. 1), 12 (σημ. 4), 13 (σημ. 5), 17, 18 (καὶ σημ. 8), 19 (καὶ σημ. 1), 20, 23, 24 (σημ. 1), 25, 26, 29 (σημ. 1, 2, 3), 30 (σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 473, 476, 483 (στὴν ὑποσημείωση γιὰ τὸ 1012). Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 10), 30 (πίν. XI), ἀρ. 31 (ἀρ. 10 καὶ εἰκ. 3), σ. 32 (πίν. XII), 33 (ἀρ. 10). Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 283, 295. Rodenwaldt-Hege, *Akropolis* 50, εἰκ. 75a. Picard<sup>I</sup> 27, πίν. 45, 1. Hiller 54 (καὶ σημ. 118). Thompson, *Hesperia* 1944, 190, εἰκ. 8. Hofkes-Brukker, *BABesch* 1963, 70-71, εἰκ. 17. Adam 55. Isler-Kerényi, *AntPl* X 59. Δεσπίνης, *Ἀγορά-κριτος* 173, εἰκ. 343. Delivorrias, *Giebelskulpturen* 139-40. Pemberton, *AJA* 1972, 303, σημ. 12. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 173, εἰκ. 343. Jung, *JdI* 1976, 116, σημ. 86. Mark, *Cult* 162 (σημ. 160), 174. Harrison, *Πρακτικά* 104. Hofkes-Brukker, *Bassai-Fries* 129-30. Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 11, σ. 22. Giuliani, *AntK* 1986, 47. Raftopoulou, *BCH* 1991, 259, εἰκ. 5. *LIMC* VI, 1, 865, ἀρ. 160 καὶ VI, 2, εἰκ. στή σ. 575.

#### Νίκη σὲ κίνηση πρὸς τὰ δεξιὰ (πίν. 41-42 καὶ πίν. 77,3)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 995.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup> ἀρ. 12 [22]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: D. - Casson (σ. 147), Carpenter: ἀρ. 6.

2. Χαρακτικά: Heller πίν. 5a (τὸ ἐπάνω τμήμα). Kekulé<sup>II</sup> πίν. II D. Σχέδιο Reinach, *RR* I σ. 19.

Φωτογραφίες: Casson ἀρ. 6 (σ. 148). Heberdey εἰκ. 9. Carpenter πίν. XV. Picard<sup>I</sup> πίν. 45. Schlörb, *Timotheos* πίν. 13. Μπρούσκαρη εἰκ. 340. *LIMC* VI, 2, ἀρ. 118, εἰκ. στή σ. 571. - DAI: Hege 902.

3. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κομμάτια. Τὸ ἐπάνω βρέθηκε στὶς ἀνασκαφές τοῦ 1835. Κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Kekulé<sup>II</sup> ὁ Welcker τὸ εἶδε τὸ 1842 στὸ «φυλάκιο» μαζὶ μὲ ἄλλα κομμάτια τοῦ θωρακίου τῆς Νίκης. Τὸ κάτω κομμάτι κατὰ τὸν Kekulé προστέθηκε ἴσως μετὰ τὴν ἀναχώρησή του ἀπὸ τὴν Ἀθήνα τὸ 1868. Πάντως ὁ Λεονάρδος στὸ εὐρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως (ποὺ ἔγραψε ὡς τὸ 1891) περιγράφει τὴ Νίκη ὅπως εἶναι σήμερα, δηλαδή καὶ μὲ τὰ δύο κομμάτια κολλημένα.

4. Νίκη ἀπὸ τὸν λαμὸ ἕως τὰ γόνατα περίπου, στραμμένη πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κομμάτια, κολλημένα ὀριζοντίως στὴ μέση τῆς μορφῆς. Φορεῖ: α) Ζωσμένο διάφανο καὶ ὀλιγόπτυχο πέπλο μὲ ἀπόπτυγμα. β) Ἰμάτιο, τοῦ ὁποίου σώζεται μονάχα ἓνα κομμάτι μπλεγμένο στὴ δεξιὰ φτερούγα. Λεῖπουν: Τὸ δεξιὸ χέρι ἀπὸ τὴ μέση τοῦ ἄνω βραχίονος καὶ κάτω, ὁλόκληρος ὁ ἀριστερὸς βραχίονας, οἱ φτεροῦγες ἐκτὸς τῆς κορυφῆς τῆς δεξιᾶς. Ἀποκεκρουμένη ἢ ἐπιφάνεια στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ δεξιοῦ ἄνω βραχίονος, φθορές στὰ δύο στήθη, στίς πτυχές κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη καὶ στὸν χώρο τῆς κοιλιᾶς.

5. Συνολικὸ ὕψος: 0.52 μ., πλ. 0.34 μ.

6. Ἄγνωστο σὲ ποιὰν ομάδα πλακῶν ἀνήκε. Πάντως ὁ Heberdey θεωροῦσε ἀπίθανο νὰ ἀνήκει στὴν ομάδα Β. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> εἶχε ἐκλάβει τὴν πλάκα ὡς γωνιαία ἐξ αἰτίας τῆς ἰσχυρῆς

πρὸς τὰ πίσω φορᾶς τῶν περυγῶν, πού τοῦ θύμιζε Νίκες αἰωρούμενες στὶς γωνίες σαρκοφάγων τῆς αὐτοκρατορικῆς περιόδου. Ὁ Heberdey, ὁ Petersen καὶ ὁ Casson ἀπέρριψαν τὴ γνώμη αὐτή – καὶ δικαίως.

7. Νίκη σὲ ζωερὴ πρὸς τὰ δεξιὰ κίνηση. Τὸ κεφάλι (σήμερα λείπει) φαίνεται πὼς ἔβλεπε πρὸς τὰ δεξιὰ (τοῦ θεατῆ), ὅχι ὅπως τὸ ἀναπαρίστανε ὁ Otto πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, πρὸς τὰ ἀριστερά (τοῦ θεατῆ). Τὸ σῶμα ἀπεικονίζεται σὲ στροφή 3/4. Ὁ δεξιὸς βραχίονας εἶναι κατεβασμένος καὶ ἀπομακρυσμένος ἀπὸ τὸ σῶμα, ὁ ἀριστερὸς εἶναι ἐπίσης κατεβασμένος ἀλλὰ πιὸ κοντὰ στὸ σῶμα, καὶ καμπτόταν (βλ. καὶ Heberdey), ὅχι ὅμως κρατώντας ἀσπίδα, ὅπως νόμιζε ὁ Otto (Kekulé<sup>II</sup> 6). Κατὰ τὸν Heberdey ἡ 995 εἶναι “Spiegelbild” τῆς 1014, ἔτσι πού, κατ’ αὐτόν, καὶ ἡ 995 φαίνεται πὼς κρατοῦσε κνημίδα στὸ δεξιὸ χέρι. Οἱ φτεροῦγες τῆς ἦσαν ὁλόνοιχτες (τὰ φτερά ἀναγλυφικά), χωρὶς ὅμως αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι ἦσαν τόσο πολὺ ἀπλωμένες ὅσο τὸ δείχνει ἡ σχεδιαστικὴ ἀποκατάσταση τοῦ Otto (βλ. π. ἐδ. 6). Τέλος, πάντα κατὰ τὸν Heberdey, ὁλόκληρο τὸ ἐπάνω ἀπὸ τὸν βραχίονα μέρος εἶναι τόσο παραμελημένο ὥστε νὰ κινεῖ τὴν ὑποψία ὅτι σκεπαζόταν ἀπὸ κάποιο ἀντικείμενο.

8. Ὁ Kekulé πίστευε ἐσφαλμένα ὅτι ἡ Νίκη αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ γωνιαία πλάκα (βλ. π. ἐδ. 6 καὶ 7), ἐπειδὴ οἱ φτεροῦγες τῆς εἶναι ἀπλωμένες πρὸς τὰ πλάγια. Ὅμως ἡ ἐκδοχὴ αὐτὴ ἀπορρίφθηκε (ἰδὲ ἐδ. 6) πολὺ νωρὶς, ἐπειδὴ τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου εἶναι ἐπίπεδο καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς τῆς μορφῆς, καὶ ἐπειδὴ ἡ δεξιὰ φτερούγα δὲν ἀπλώνεται πρὸς τὰ πίσω περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι στὴν 976 ἢ στὴν 1014. Κατὰ τὸν Heberdey ἡ Νίκη ἀνῆκε στὴ νότια πλευρά, πιθανότατα στὴν πλάκα XX (θέση 41), ἀριστερὰ τῆς πλάκας XXI ἡ ὁποία ἀπεικόνιζε ὀπλιτικὸ τρόπαιο, πρὸς τὸ ὁποῖο ἐκινεῖτο ἡ Νίκη. Ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor βασιζόμενοι μόνον στὸ στυλ (καλλιτέχνης «C») τὴν τοποθετοῦσαν στὴ δυτικὴ πλευρά (ὁ Dinsmoor μὲ κάποιο δισταγμὸ), στὴ θέση 22.

9. Ὁ Kekulé ἔβρισκε στυλιστικὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν 994, τὴν 1004 καὶ τὴν 1012, καθὼς καὶ μὲ τὴ Νίκη τοῦ Παιωνίου, χωρὶς ὅμως νὰ παραλείπει νὰ ὑπογραμμίζει καὶ τὶς διαφορὲς τῶν μορφῶν τοῦ θωρακίου ἀπὸ τὴ Νίκη τοῦ Παιωνίου καὶ τὴν ὑπεροχὴ τους ἔναντι αὐτῆς, τὴν ὁποία θεωροῦσε ὅχι μόνον νεότερη ἀλλὰ καὶ ἐξηρητημένη ἀπὸ τὸ θωράκιο.

Ὁ Casson συγκρίνοντας τὴν 995 μὲ τὴν 974 καὶ τὴν 976 ἔβλεπε τόση διαφορὰ στὴν ἐργασία τους ὥστε ὑπέθετε ὅτι ἡ πρόκειται γιὰ ἔργα δύο διαφορετικῶν καλλιτεχνῶν ἢ ὅτι ὁ ἴδιος καλλιτέχνης προσπάθησε νὰ παραστήσει δύο διαφορετικὰ εἶδη λεπτοῦ ρούχου. «Ἡ λεπτότης τῶν πτυχῶν κάτω ἀπὸ τὴ μέση» τῆς 995, συνέχιζε, «εἶναι ἀνυπέρβλητη καὶ ἐλάχιστη εἶναι τὰ ἴχνη τῆς ὑπερβολῆς στὴν ἐργασία. Ὡστόσο οἱ πτυχὲς εἶναι κατὰ τόπους σκαλισμένες καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπιφάνειας τῆς σάρκας, μιὰ ἰδιορρυθμία πού δὲν συναντᾷ κανεὶς ἄλλου, παρὰ μόνον στὴν 985+997» (κατὰ τὴν ἀποψή μας, πού διατυπώνουμε στὴν 985+997 εἶναι πράγματι ἰδιόρρυθμη ἡ δουλειὰ τῆς αὐτῆς γιὰ τὸν 5ον αἰῶνα, πού ἐξηγεῖται μόνον μὲ τὴν ἐκδοχὴ ὅτι ἡ 985+997 εἶναι νεότερη, ἐνῶ ἡ 995 εἶναι σαφῶς αὐθεντικὸ ἔργο τοῦ 5ου αἰῶνα). Ὁ Casson παρατηροῦσε ἐπίσης ὅτι ἡ ἀπόδοση τῶν φτερῶν εἶναι ἑνὸς εἶδους πού δὲν ἀπαντᾷ ἄλλου στὸ θωράκιο.

Ὁ Carpenter διετύπωσε μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ κρίση γιὰ τὴ δουλειὰ τῆς 995. «Στὴν ἀρχή», ἔγραφε, «ἡ μορφὴ εἶναι πολὺ ἐλκυστικὴ καὶ προκαλεῖ τὸ βλέμμα. Καθὼς ὅμως τὸ μάτι ἀρχίζει νὰ εἰσδύει στὴν ἐπιφάνεια, στὸν βαθύτερο κόσμος τῶν στέρεων μορφῶν, ἡ εὐχαρίστηση αὐτὴ ἐξαφανίζεται, ἀφήνοντας τὴ δυσάρεστη ἐντύπωση ἑνὸς ἔργου κακοκαμωμένου». Καὶ ἄλλου: «παρὰ τὴν ἡρεμὴ στάση τὸ ρούχο εἶναι ἀνήσυχο καὶ γεμάτο δράση. Αὐτὴ ἡ χωρὶς λόγο ἀσυμφωνία εἶναι σίγουρα μιὰ συμβατικότης τοῦ γλύπτη». Τὸ ἔργο ἀπέδιδε ὁ Carpenter



στὸν καλλιτέχνη πού ἀποκαλοῦσε «C» – τὸν κατώτερο, ἔγραφε, ἀπὸ ὅλους τοὺς γλύπτες πού πῆραν μέρος στὴ διακόσμηση τοῦ θωρακίου. Κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ κρίση τοῦ Carpenter εἶναι πολὺ αὐστηρὴ καὶ ἐν πολλοῖς ἄδικη.

Ἡ Boulter βλέπει ὁμοιότητα τῆς 995 μὲ τὴ δουλειὰ τοῦ κομματιοῦ ἀρ. 1209 τῆς ζωφόρου τοῦ Ἑρεχθείου (Boulter εἰκ. 2) καὶ συνδέει ἀκόμη τὸ 1209 μὲ τὴ δουλειὰ τοῦ κορμοῦ 284 τῆς ζωφόρου τοῦ Ἑρεχθείου (πίν. 5α) τοῦ καλλιτέχνη I (στὴ σ. 10), ὁμοιότητα πού ἐμεῖς δὲν βλέπουμε.

Ἡ Schlörb θεωρεῖ τὴν 995 ὡς μιὰ ἀπὸ τὶς στυλιστικὰ νεότερες μορφές τοῦ θωρακίου, γιὰ τὴ σφικτὴ πλαστικὴ φόρμα της, καὶ ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀποψη προόδρομο τῆς Ἡπιόνης τοῦ ναοῦ τῆς Ἐπιδαύρου.

Κατὰ τὸν Linfert οἱ ἐγγαράξεις στὸ ροῦχο της μοιάζουν μὲ τὶς ἐγγαράξεις στὸ ροῦχο τῆς μορφῆς ἀρ. εὐρ. 3043 τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου (Linfert π.κ. εἰκ. 1-5).

11. Heller 6-7, πίν. 5α. Kekulé<sup>I</sup> 24, ἀρ. 12 [22] (μόνο τὸ ἐπάνω). Kekulé<sup>II</sup> 2, 3, 6-7, 17, 19, 21, πίν. II D. Petersen 262 (σημ. 1), 265. Casson 147-8, ἀρ. 6. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 13-4, εἰκ. 9, 53, 54 (σημ. 16), 74, 76, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 16 (σημ. 2), 19 (σημ. 3), 28, 29 (σημ. 1), 30 (καὶ σημ. 1, 8). Carpenter<sup>I</sup> 468, 470, 476. Carpenter, *Parapet* 9, 38 (πίν. XV), 39 (ἀρ. 6), 44 (πίν. XVIII, 2), 45, 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286, 295. Picard<sup>I</sup> πίν. 45. Schlörb, *Timotheos* 26, 41 καὶ πίν. 13. Linfert, *AA* 1968, 432, σημ. 9. Boulter, *AntPl* X 10. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 172-3, εἰκ. 340. Ridgway, *Fifth Century Styles* 111, εἰκ. 79. Harrison, *Πρακτικά* 104. *LIMC* VI, 1, 861, ἀρ. 118 καὶ VI, 2 εἰκ. στὴ σ. 571.

### Νίκη μετωπικὴ μὲ σταυρωτοὺς ἱμάντες (πίν. 43)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀαρ. 996.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Ross, Michaelis: D. - Kekulé<sup>I</sup>: K. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: J. - Casson (σ. 161), Carpenter: ἀρ. 15.

2. Χαρακτικά: Ross πίν. XIII D. Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. V (σχέδ. E. Landron). *AE* 1843 στὸν ἀρ. 1044. Kekulé<sup>I</sup> πίν. III K. Kekulé<sup>II</sup> πίν. III J. Σχέδιο Reinach, *RR* I 19.

Φωτογραφίες: Ἡ παλιότερη εἶναι τοῦ Ἀμερικανοῦ φωτογράφου καὶ ζωγράφου J. Stillmann, 1869, στὸ λεύκωμά του *The Acropolis of Athens, Illustrated Picturesquely and Architecturally in Photography*, βλ. *GettyMusJ* 1987, 138, εἰκ. 20. Casson (σ. 161), ἀρ. 15. Heberdey εἰκ. 15. Carpenter πίν. VIII. Picard<sup>I</sup> πίν. 47. Ridgway εἰκ. 68. *DAI* 80/1.

3. Βρέθηκε τὸν χειμῶνα τοῦ 1835 κατὰ τὴν κατεδάφιση τοῦ προμαχώνος. Ὁ Michaelis τὸ 1859/60 δὲν τὸ βρῆκε ἀνάμεσα στὰ κομμάτια πού βρίσκονταν στὸν ναὸ τῆς Νίκης καὶ ἐξέφραζε τὸν φόβο ὅτι «θα ἦταν χωμένο στὸ σωρὸ τῶν ἐρειπίων τῆς δεξαμενῆς ἀνατολικά τοῦ Ἑρεχθείου, μαζὶ μὲ κομμάτια τῆς ζωφόρου τοῦ Ἑρεχθείου». Πάντως τὸ 1862 τὸ ἀναφέρει στὴν ἐργασία του ὑπὸ τὸ γράμμα D. Τὸν χειμῶνα τοῦ 1867/8 τὸ βρῆκε ὁ Kekulé στὴ δεξαμενὴ καὶ τὸ μετέφερε στὸν σηκὸ τῆς Νίκης μαζὶ μὲ ἄλλα κομμάτια τοῦ θωρακίου πού βρίσκονταν στὴ δεξαμενὴ καὶ στὸν ὑπαιθρο χώρῳ τῆς Ἀκροπόλεως.

4. Νίκη ὄρθια, μετωπικὴ, διατηρούμενη ἀπὸ τὸν λαϊμὸ ἕως τὴν ἀρχὴ τῶν μηρῶν. Τὸ ἀριστερὸ της σκέλος προβαλλόταν, ὅπως δείχνουν οἱ πτυχές τοῦ ἀποπτύγματος πού ἀνεμίζουν στὸν μηρὸ, ἐνῶ ὁ κορμὸς της στρέφει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ της. Ὁ δεξιὸς της βρα-

χίονας ήταν ανασηκωμένος, ό άριστερός είναι κατεβασμένος. Τό ροϋχο της είναι πέπλος με ζωσμένο απόπτυγμα. Ή ζώνη συνδέεται στο στήθος με σταυρωτούς ίμάντες, στο σημείο όπου διασταυρώνονται δισκάριο (ό Casson άρνιόταν ότι ύπήρχε). Δεξιά, ανάμεσα στο σώμα και στον άριστερό βραχίονα πτυχές ίματίου, που έρχόμενο από την πλάτη συγκρατιόταν στον άριστερό πήχυ και χέρι. Στόν δεξιόν ώμο σώζεται ή άρχή της φτερούγας. Λείπουν: Τό κεφάλι με τόν λαμό, όλόκληρος ό δεξιός βραχίονας από τόν ώμο, ό άριστερός από τη μέση περίπου, τό δεξιό τμήμα του σώματος. Ό άριστερός πήχυς με τό ροϋχο και τό άριστερό χέρι είναι αποκεκρουμένα και διατηρείται μόνον τό περίγραμμά τους. Διατηρείται άκόμα τό περίγραμμα κάποιου άντικειμένου που βρισκόταν κάτω από τό άριστερό χέρι. Άποκεκρουμένος και ό άριστερός ώμος.

5. Ύψ. 0.47 μ., πλ. 0.29 μ.

6. Άβέβαιο σέ ποιά ομάδα ανήκει. Πέρας της πλάκας δέν σώζεται πουθενά.

7. Στο σχέδιο του Otto (Kekulé<sup>II</sup>) ή άρχική μορφή αποκαθίσταται με τις φτεροϋγες άπλωμένες πίσω όριζόντια. Ό Petersen όμως παρατήρησε ότι δέν έχουμε καμιά ένδειξη για τέτοια διαμόρφωση σέ άλλη Νίκη του θωρακίου, που θά ήταν έξ άλλου και άταιρίαστη σέ μιá ήρεμη μορφή σάν αυτή. Την ίδια γνώμη είχε και ό Heberdey. Ό Heberdey (ό όποιος κατέτασσε τη Νίκη 996 στις βοηθούς θυσίας) πίστευε ότι τό άντικείμενο κάτω από τό άριστερό χέρι της ήταν βωμός, έν μέρει σκεπασμένος από τό ίμάτιό της. Με τό δεξιό χέρι, που κατά τόν Heberdey κρατούσε μαχαίρι, προέβαινε σέ χειρονομία που θά προκαλούσε τόν τρόμο του ταύρου της πλάκας 972 στα άριστερά της (βλ. έδ. 8).

Ό Casson νόμιζε άπλως ότι πρόκειται για μιá Νίκη που κινείται προς τά δεξιά.

Ό Carpenter δέχθηκε την άποψη του Heberdey, την όποία χαρακτηριζε λαμπρή, καθώς μάλιστα, όπως έλεγε, είχε διατυπωθεί σέ μιάν έποχή κατά την όποία δέν είχαν άκόμη ληφθεί ύπ' όψη στην έρευνα τά στυλιστικά και τεχνικά δεδομένα.

8. Ό Kekulé<sup>I</sup> τοποθετούσε ύποθετικά την 996 στα δεξιά της 972. Στόν Kekulé<sup>II</sup> ό Otto σχεδίαζε την 996 στη μέση μιās χαλαρής σύνθεσης Νικων της βόρειας πλευράς.

Ό Heberdey την τοποθετούσε στη νότια πλευρά, στο άριστερό τμήμα της πλάκας XXIII, στα δεξιά της XXII (όπου τοποθετούσε την 972). Την ύπόθεσή του στηριζε στην έρμηνεία του άντικειμένου που βρίσκεται κάτω από τόν άριστερό βραχίονα ως βωμού (βλ. έδ. 7). Έπειδή πίστευε ότι ύπήρχε ένας βωμός σέ κάθε πλευρά και ότι στη δυτική πλευρά ή παρουσία του έξυπακούετο από τη σκηνή της θυσίας 985+997, ό βωμός της 996 θά βρισκόταν σέ μιá από τις άλλες δύο πλευρές. Και έπειδή κατ' αυτόν ή 996 ύποδεχόταν την προσαγωγή του ζώου θυσίας, θά πρέπει νά ήταν στα δεξιά της 972, την όποία τοποθετούσε, όπως λέχθηκε, στη νότια πλευρά.

Ό Carpenter όμως, ό όποιος απέδωσε την 972 στη βόρεια πλευρά, τοποθετούσε και την 996 στη βόρεια πλευρά, στη θέση 12, στα δεξιά της 972.

Ό Dinsmoor βασιζόμενος μόνο στο στίλ τοποθέτησε και πάλι την 996 στη νότια πλευρά, στη θέση 58 (βλ. έδ. 9) άν και με επιφύλαξη.

9. Ό Kekulé έβρισκε ότι ή 996 έχει στυλιστική όμοιότητα με την 994. Ό Casson συγκρίνοντας την με την 985+997, που έχει επίσης όπως ή 996 σταυρωτούς ίμάντες στο στήθος, παρατηρούσε ότι πρόκειται για έργα δύο διαφορετικών καλλιτεχνών.

Κατά τόν Carpenter ή πτυχολογία της 996 μοιάζει με της 972 δεξιά και συνεπώς ή 996 θά πρέπει κι αυτή νά είναι έργο του καλλιτέχνη «Β». Ό Dinsmoor όμως δέν συμφώνησε με αυτή

τῇ γνώμῃ καὶ ἀποχώρισε τὴν 996 ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ «Β». Ἡ μορφή αὐτὴ δὲν ἔχει τίποτε, σημειώνει, ἀπὸ τὸν «λαμπρό, καλλιγραφικὸ παλμὸ» τῆς 972 δεξιᾶ (Carpenter 472). Τὴν ἀπέδιδε, ὅπως καὶ τὴν 1014, σὲ ἓνα ξεχωριστὸ καλλιτέχνη, «ψευδο-Β» ἢ «G», στὸν ὅποιον ἀπέδιδε τὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου (βλ. ἐδ. 8).

Ὁ Hiller ὑπογράμμιζε τὴ σημασίᾳ πού ἔχουν οἱ ταινιωτὲς πτυχὲς πού ἐξέχουν ἔντονα ἐμπρὸς ἀπὸ τὴ «βασικὴ ἐπιφάνεια τοῦ γλυπτοῦ», διότι ὁ τρόπος αὐτὸς προαναγγέλλει, ὅπως τόνιζε, μιὰ καινούρια «δυσικότητα» σώματος καὶ ρούχου, τῆς ὁποίας δίνει καὶ ἄλλα παραδείγματα ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς: Τιμαρίστα Ρόδου (Lullies - Hirmer<sup>4</sup> εἰκ. 183), ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο Βραυρῶνος (*AJA* 1959, πίν. 73), Ἀρτεμὴ ἀναθηματικοῦ ἀναγλύφου Βερολίνου (Blümel, *Katalog* ἀρ. 82, εἰκ. 117).

Κατὰ τὴν Harrison ὁ καλλιτέχνης δὲν ἔχει φθάσει ἀκόμη στὸ στάδιο τῆς τέχνης τῆς ζωφύρου τοῦ Ἐρεχθείου καὶ γι' αὐτὸ χρονολογεῖ τὸ ἔργο πρὶν ἀπὸ τὸ 413 π.Χ.

Σχετικὰ μὲ τὸν καλλιτέχνη βλ. στὸ κεφάλαιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ θωρακίου.

11. Ross-Schaubert-Hansen, *Nike-Tempel* 17, πίν. XIII D. Heller 7, πίν. 5 B. Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. V. *AE* 1843: ἀπεικονίζεται σὲ λιθογραφία στὸν ἀρ. 1044. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 249, 250 D. Kekulé<sup>I</sup> 24, ἀρ. 15 [14], πίν. III K, σ. 30. Sybel 360, ἀρ. 12. Kekulé<sup>II</sup> 2, 3, 8 (πίν. III J). Petersen 265. Le Bas-Reinach 128. Casson 161-2, ἀρ. 15. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 20 (εἰκ. 15), 54 (σημ. 16), 62, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19 (σημ. 3), 28, 29 (καὶ σημ. 1, 2, 6), 30 (σημ. 8). Carpenter<sup>I</sup> 473, 476. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 15), 24 (πίν. VIII), 25 (ἀρ. 15), 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 283, 293, 294, 295. Picard<sup>I</sup> πίν. 47. Linfert, *AA* 1968, 432, σημ. 9. Hiller 54, σημ. 119. Ridgway, *Fifth Century Styles* εἰκ. 68. Harrison, *Πρακτικά* 104. *LIMC* II, 2, 499, ἀρ. 671.

### Νίκη ἀσπιδοφόρος (πίν. 44-45)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 998.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Michaelis: K. - Kekulé<sup>I</sup>: 7 [16]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: P. - Casson (σ. 163), Carpenter: ἀρ. 17.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>I</sup> πίν. II F. Kekulé<sup>II</sup> πίν. V P. Σχέδιο Reinach, *RR* I 20.

Φωτογραφίες: Casson (σ. 163) εἰκ. 17. Carpenter πίν. XXXI ἀριστ. Picard<sup>I</sup> πίν. 47. DAI: Hege 1918. DAI 80/2, 3.

3. Κατὰ μαρτυρία τοῦ Kekulé<sup>II</sup> τὸ κομμάτι αὐτὸ εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα πού ἐγνώριζε ὁ Michaelis τὸν χειμῶνα τοῦ 1859/60 καὶ δημοσίευσε τὸ 1862 μὲ τὸ σύμβολο K. Βλ. καὶ Kekulé<sup>II</sup> 3. Τὸν χειμῶνα τοῦ 1867/8 ὁ Kekulé τὸ μετέφερε μαζὶ μὲ ἄλλα πού βρισκόνταν σὲ διάφορα σημεία τῆς Ἀκροπόλεως στὸν σηκὸ τῆς Νίκης. Ὁ Casson ἐντελῶς ἀβασάνιστα ἀνέφερε ὅτι βρέθηκε τὸ 1880.

4. Τμῆμα Νίκης (ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῶν μηρῶν ἕως περίπου τὰ σφυρά). Μὲ τὸ ἀριστερὸ χεῖρ κρατᾷ ἀσπίδα καὶ κινεῖται γοργὰ πρὸς τὰ δεξιὰ. Φορεῖ ποδῆρη, λεπτὸ πέπλο μὲ ἀπόπτυγμα. Κάτω ἀπὸ τὴν ἀσπίδα ὑπάρχει μιὰ ρηχὴ στρογγυλὴ κοιλότης, ἴσως ὀφειλόμενη σὲ βλῆμα. Λείπουν: Τὸ ἀπὸ τὸ γόνατο καὶ κάτω τμῆμα τοῦ δεξιοῦ σκέλους, τμῆμα τῆς ἀσπίδας, μὲ τὸ ἀντίστοιχο τμῆμα τοῦ πήχεος καὶ τῆς παλάμης τῆς μορφῆς. Ἀποκεκρουμένη ὁλόκληρη σχεδὸν ἡ δεξιὰ πλευρὰ τῆς σωζόμενης μορφῆς καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ.

5. Ὑψ. 0.48 μ., πλ. 0.38 μ., πλ. γλυπτῆς ἐπιφάνειας 0.315 μ., πάχ. 0.24 μ.

6. Όμάδα Α. Δεν σώζεται πέρας.

7. Νίκη που σπεύδει προς τα δεξιά για να στολίσει ένα τρόπαιο με την ασπίδα που κρατά. Παλιότερα ο Kekulé<sup>II</sup> (σ. 9) απέδιδε σ' αυτήν τη Νίκη ένα χέρι που κρατά ασπίδα. Ο Heberdey όμως κόλλησε το χέρι αυτό στην 1004.

8. Ο Heberdey τοποθετούσε το κομμάτι στη νότια πλευρά, πλάκα XX (αριστερά). Ο Carpenter επίσης πίστευε ότι ανήκει στη νότια πλευρά, ή όποια κατ' αυτόν άπετελείτο από 8 μόνο πλάκες και ότι η 998 ήταν στη θέση 45, στην έκτη πλάκα, αριστερά ενός τροπαίου με την 987 στα δεξιά του. Ο Dinsmoor απέκλεισε αυτόν τον συνδυασμό έπειδή οι Νίκες διαφέρουν, κατ' αυτόν, στυλιστικά και έπειδή ακόμη η 998 προτίθεται, όπως μαρτυρεί η ασπίδα, να στολίσει ένα όπλιτικό τρόπαιο, ενώ η 987 κοσμεί ένα περσικό τρόπαιο. Πάντως και ο Dinsmoor απέδιδε την 998 στη νότια πλευρά. Για την ακριβέστερη τοποθέτησή της έκανε τον έξης συλλογισμό: Η νότια πλευρά άπετελείτο κατ' αυτόν από 16 πλάκες. Αν ακολουθήσει κανείς την άρχή της αναλογίας με τη βόρεια και τη δυτική πλευρά, και τοποθετήσει τις σκηνές προσαγωγής ζώου σε θυσία στις πλάκες XXIV και XXV της νότιας πλευράς, οι όποιες είναι οι πιο κατάλληλες για μιá τέτοια παράσταση – έγραφε ο Dinsmoor – τότε τα τρόπαια της νότιας πλευράς θα πρέπει να βρίσκονταν στις πλάκες XXIII και XXVI. Από αυτές ή μία είχε όπλιτικό τρόπαιο, ή άλλη περσικό. Όποιαδήποτε από τις δύο περιπτώσεις και αν δεχθεί κανείς, η 998 πρέπει να βρισκόταν άμέσως προς τα αριστερά του όπλιτικού τροπαίου.

9. Ο Carpenter χαρακτήριζε το στυλ της 998 ως κάθε άλλο παρά «λαμπερό». Κατ' αυτόν οι άκύμαντες άκμές του ρούχου, άραιά τοποθετημένες, συνδέουν την 998 με τη Νίκη 7098 και με την 1011. Κατά τον Carpenter και τον Dinsmoor<sup>II</sup> η 998 είναι έργο του καλλιτέχνη «F».

11. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 251 K, 254. Kekulé<sup>I</sup> 23, άρ. 7 [16], 29, πίν. II F. Sybel 360, άρ. 13. Kekulé<sup>I</sup> 3, 9, πίν. V P. Casson 163-4, άρ. 17. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 25 (είκ. 21), 63, 64, 65, 66, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19, 20, 23, 24 (σημ. 1), 25, 26 (σημ. 2), 28 (σημ. 3, 6), 30 (σημ. 1, 4). Carpenter<sup>I</sup> 467, 480. Carpenter, *Parapet* 9 (άρ. 17), 69 (πίν. XXXI άριστ.), 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 292, 293, 294, 295. Picard<sup>I</sup> πίν. 47. Mark, *Cult* 174. Harrison, *Πρακτικά* 104-5.

#### Νίκη μετωπική (πίν. 46-47 και πίν. 77,5)

1. Άρ. εύρ. Άκρ. 999.

Σύμβολα και άριθμοί πλὴν του άριθμού εύρετηρίου Άκροπόλεως: Kekulé<sup>II</sup> (σ. 11): άρ. 1 (μόνο το κάτω). - Heberdey (σ. 36): άρ. 1. - Casson (σ. 169), Carpenter: άρ. 25. - Dinsmoor: I\*.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> 12 (άρ. 1: μόνο το κάτω). Yorke πίν. X (μόνο το δεξιό στήθος).

Φωτογραφίες: Heberdey είκ. 36 (χωρίς το δεξιό στήθος). Carpenter πίν. XVI (άριστ.) χωρίς το δεξιό στήθος. Welter είκ. 8 (μόνο το δεξιό στήθος). Picard<sup>I</sup> πίν. 48. Μπρούσκαρη είκ. 337. DAI: Hege 900 (ή 901), 914. Τομπάζης: L-3671.

3. Άποτελείται από τρία συγκολλημένα κομμάτια:

α) Άρ. 999: Το άπο την όσφύ ως την άρχή των μηρών και τμήμα της άριστερης φτερούγας μέρος. Βρέθηκε κατὰ τον Bohn το 1880 στις άνασκαφές μεταξὺ του ναού της Νίκης και της ΝΔ. γωνίας των Προπυλαίων. Στη συνέχεια ο Kekulé<sup>II</sup> το άπεικόνισε στη σ. 12 και άνέφερε ότι είναι ένα άπο τα έννέα εκείνα κομμάτια που σχεδιάστηκαν άπο τον Bohn και τον Gilliéron ("das Bohnsche Stück", σ. 21).



β) Χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου: Τὸ ἀριστερὸ στήθος, τμήμα τοῦ ἀναγλυφικοῦ ἐδάφους καὶ ἡ θέσις τοῦ ἀποσπασμένου σήμερα κεφαλιοῦ, ὁ ἀριστερὸς βραχίονας μὲ τμήμα τῆς φτερούγας. Βρέθηκε ἀπὸ τὸν Yorke τὸ 1892-3 σὲ ἓνα μικρὸ σωρὸ κομματιῶν, 14 μ. περίπου ἀνατολικά ἀπὸ τὸν ναὸ τῆς Νίκης. Τὴν ἐποχὴ πού βρέθηκε δὲν κολλήθηκε ἀπὸ τὸν Yorke, ὁ ὁποῖος μάλιστα, ἀντίθετα, ἀνέφερε (σ. 274): «Δυστυχῶς κανένα ἀπὸ τὰ κομμάτια (ἐνν. πού δημοσίευε) δὲν κολλάει στὰ γλυπτὰ πού βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως». Τὸ κομμάτι αὐτὸ κολλήθηκε στὸ 999 τὸ καλοκαίρι τοῦ 1908 ἀπὸ τὸν Heberdey.

γ) Χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου: Τὸ δεξιὸ στήθος καὶ ὁ ἀντίστοιχος βραχίονας καὶ πῆχυς. Βρέθηκε στὶς ἐργασίαις ἀποκαταστάσεως τοῦ πύργου καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, πού ἔγιναν ἀπὸ τὸ 1936 καὶ ἔπειτα, καὶ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Welter τὸ 1939 ὡς ἀνήκον στὴν 999 (σήμερα λείπει ὁ ἀγκῶνας). Ἴσως εἶναι τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο κομμάτια πού ἀναφέρει ὁ Μπαλάνος (ΑΕ 1937 Γ, 794-5) ὅτι βρέθηκαν κατὰ τὴ διάλυση τοῦ πύργου τῆς Νίκης καὶ ὅτι λόγω τῶν πίσω ἀπολαξεύσεων (ἰδὲ καὶ ἐδ. 6) προέρχονταν ἀπὸ τὸ δυτικὸ θωράκιο.

4. Νίκη ὄρθια, ἥρεμη, μετωπική, στραμμένη ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ (τοῦ θεατῆ). Διατηρεῖται ἀπὸ τὸν λαμὸ ὡς τὴν ἀρχὴ τοῦ δεξιοῦ μηροῦ καὶ ὡς τὸ μέσον τοῦ ἀριστεροῦ. Σώζεται ἐπίσης τμήμα τῆς ἀριστερῆς φτερούγας. Φορεῖ πέπλο, πού πορπώνεται στοὺς ὤμους καὶ σχηματίζει διπλὸ κόλπο (ἓνα ἐξ αἰτίας τῆς ἀφανοῦς κάτω ἀπὸ τὸ ροῦχο ζώνης καὶ ἓνα ἐξ αἰτίας δεύτερης ἀπὸ πάνω ζώνης). Σταθερὸ σκέλος τὸ δεξιό. Τὸ δεξιὸ χέρι, λυγισμένο στὸν ἀγκῶνα, φερόταν ἐγκάρσια στὸν κορμό, στὸ ὕψος τῆς μέσης. Πρέπει νὰ κρατοῦσε κάποιο ἀντικείμενο, πού σήμερα εἶναι σπασμένο. Τὸ ἀριστερὸ χέρι ἦταν ἐπίσης λυγισμένο στὸν ἀγκῶνα, ἀλλὰ ὁ πῆχυς προβαλλόταν ἔξω ἀπὸ τὴ μορφὴ πρὸς τὰ δεξιὰ, σὰν νὰ κρατοῦσε κάτι. Ἀποκεκρουμένα τὰ δύο χέρια ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα καὶ κάτω.

5. Ὑψ. 0.70 μ., πλ. 0.30 μ.

6. Ὁμάδα Β: Πίσω, μικρὸ μέρος τῆς ὀριζόντιας καὶ τῆς κάθετης ἐπιφάνειας μιᾶς ἀπολάξευσης, ἡ ὁποία, ἀπὸ τὴ θέσις πού τὸ κομμάτι πρέπει νὰ εἶχε στὴν ὅλη πλάκα, δείχνει ὅτι χρησίμευε γιὰ τὴν προσαρμογὴ τοῦ σωζόμενου κομματιοῦ στὴ βαθμίδα τοῦ ναοῦ, ὅχι στὴν εὐθυνηρία του. Ἐπάνω, ὅπῃ γιὰ τὴν ἐνθεση τῆς κιγκλίδος. Δὲν διατηρεῖται πέρας.

7. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> (σχέδιο Otto) ἀποκαθιστοῦσε τὴ Νίκη μὲ φιάλη στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ πρόχουν στὸ δεξιό. Μὲ τὴν ἀποκατάσταση συμφωνοῦσε καὶ ὁ Heberdey. Ὁ Petersen προβληματιζόταν ἂν ἡ Νίκη ἦταν ἀπασχολημένη μὲ θυσία ἢ μὲ διακόσμηση τροπαίου. Κατὰ τὸν Heberdey ἴσως ἡ μορφὴ κάλυπτε λίγο τὸ βόδι καὶ τὸν βωμὸ τῆς πλάκας XI (βλ. ἐδ. 8).

Ὁ Carpenter χαρακτήριζε τὴ Νίκη αὐτὴ ὡς «βοηθό». Τὸ ἀντικείμενο πού κρατοῦσε μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι πρέπει, κατ' αὐτόν, νὰ ἦταν κάποιο ἐλαφρὸ σκεῦος, ἀπὸ αὐτὰ πού ἦσαν σὲ χρῆσις στὶς θυσίαις, ὁ βραχίονας δὲν μοιάζει, παρατηροῦσε, νὰ καταβάλλει καμιά προσπάθεια, ὅπως στὴν περίπτωση πού θὰ κρατοῦσε κάτι βαρὺ.

8. Ἦδη ὁ Petersen εἶχε ἀναγνωρίσει ὅτι πρόκειται γιὰ πλάκα μὲ λάξευση στὸ πίσω μέρος καὶ ἔτσι συμπέρανε ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου.

Ὁ Yorke ὅμως, κρίνοντας ἀπὸ τὴν ἐξαιρετικὰ λεπτὴ, ὅπως ἔλεγε, δουλειὰ της, εἶχε τὴ γνώμη ὅτι ἡ Νίκη αὐτὴ ἔπρεπε νὰ βρίσκεται σὲ κάποιο σημεῖο ὅπου εὐκόλα μποροῦσε κανεὶς νὰ παρατηρήσει ἀπὸ κοντὰ τὶς λεπτομέρειές της, λ.χ. στὴ μικρὴ σκαλίτσα.

Ὁ Casson ὅμως ἀπέρριψε τὸν συλλογισμό μὲ τὸ εὐλόγο ἐπιχείρημα ὅτι αὐτὸ ἰσχύει γιὰ πολὺ μεγαλύτερο ἀριθμὸ πλακῶν ἀπὸ αὐτὸν πού χρειαζόταν τὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ θωρακίου!

Ὁ Heberdey τὴν τοποθετοῦσε στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου, δεξιὰ τῆς βουθυτοῦσης, στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς πλάκας XI.

Κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>I</sup> ἡ ἔλλειψη πέρατος τῆς πλάκας καὶ ἡ ἄγνοια τῆς ἀπόστασης τῆς ὀπῆς κιγκλιδώματος ἀπὸ τὸ πέρας καθιστᾷ τὴ μαρτυρία τῆς σωζόμενης ὀπῆς κιγκλιδώματος ἄχρηστη γιὰ τὴν τοποθέτηση τῆς πλάκας σὲ κάποια θέση ἀνάμεσα στὶς πλάκες τῆς δυτικῆς πλευρᾶς.

Καὶ ὁ Carpenter τὴν ἀπέδιδε φυσικὰ στὴ δυτικὴ πλευρὰ καὶ τὴ συνέδεε κι αὐτὸς στενὰ μὲ τὴ σκηνὴ τῆς θυσίας, τὴν τοποθετοῦσε ὅμως στὴ θέση 25, στὰ ἀριστερὰ τῆς βουθυτούσης.

9. Ὁ Kekulé τὴ συνέδεε στυλιστικὰ μὲ τὴν 1003 καὶ τὴν 1014.

Ὁ Casson παρομοίαζε τὴ στάση τῆς μὲ τὴ στάση τῆς 1003 καὶ τῆς 983, καὶ ἰδιαίτερα τὴν τεχνικὴ τῶν πτυχῶν κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς 1003.

Κατὰ τὸν Carpenter εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «C». Θεωροῦσε ψυχρὴ τὴν ἐργασία τοῦ γυμνοῦ, δίχως εὐαισθησία τὸ σκάλισμα τῶν λεπτῶν πτυχῶν καὶ ὑπερβολικὴ τὴ χρῆση τρυπάνου στὶς μακρὲς σωληνωτὲς αὐλακιές τῶν πτυχῶν, τὰ δικαιολογοῦσε ὅμως ἀπὸ τὴ θέση τῆς πλάκας ψηλὰ στὴ δυτικὴ πλευρὰ. Παρομοίαζε τὴ διάταξη τοῦ ρούχου μὲ τὴ διάταξη στὴν 1004, καὶ τὶς ἀνάγλυφες κεντρικὲς ἀκμὲς τῶν φτερῶν στὸ πάνω τμήμα καὶ τὶς ἀραιὲς ἐγχαραῖξεις στὸ κάτω τοὺς μέρος μὲ παρόμοιους σχηματισμοὺς στὴν 980. Παρόμοιους θυλάκους ζώνης ἔβλεπε ἀκόμη πιὸ ἔντονους στὴν 985+997. Μὲ τὸν Carpenter συμφωνοῦσε καὶ ὁ Dinsmoor.

Κατὰ τὸν Hiller οἱ πτυχὲς θυμίζουν τὸ στυλ τῶν πτυχῶν τῆς 1014 καὶ τῆς 1003, ποὺ θεωροῦσε παλιότερο ἀπὸ τὸ στυλ τῶν Καρυατίδων καὶ κοντινὸ μὲ αὐτὸ τοῦ κορμοῦ τῆς Ἀθηνᾶς ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ S 654.

Ὁ Δεσπίνης εἶχε τὴ γνώμη ὅτι ἡ 999, μαζὶ μὲ τὴν 1004, τὴν 1003, καὶ κυρίως τὴν Ἀθηνᾶ 991, ἀντιπροσωπεύει τὸ στυλ τῶν παλιότερων ἔργων τοῦ Ἀγορακρίτου. Ἡ διαμόρφωση τῶν πλούσιων καὶ ἔντονα φωτοσκιασμένων κόλπων, ἡ πτύχωση τῶν χιτῶνων, ἡ πτύχωση τῶν ἱματίων μὲ τὶς διχαλωτὲς πτυχές, τὴ διπλὴ ράχη καὶ τέλος ἡ ἐγχάραξη, ποὺ βρῖσκουμε κυρίως στὴν Ἀθηνᾶ 991 καὶ τὴ Νίκη 1013 (πρβ. ἀκόμη τὶς ἐγχαραῖξεις στὴ Νίκη 995) σχετίζονται, ἔλεγε, τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου τῶν καλλιτεχνῶν «C» καὶ «D» τοῦ Carpenter μὲ τὸ ἀγορακρίτειο στυλ.

Ἡ Vierneisel-Schlörb βρῖσκει στὸν «σωληνοειδῆ» τρόπο ποὺ εἶναι σκαμμένες ἀπὸ κάτω οἱ πτυχὲς ὁμοιότητες μὲ ἀνάλογες διαμορφώσεις στὴ μορφὴ τοῦ Ἐρεχθείου 1077 (Boulter πίν. 3) καὶ τὸν κορμὸ τῆς μετόπης τοῦ Ἡραίου τοῦ Ἀργεῦς στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο (Eichler εἰκ. 35 καὶ Vierneisel-Schlörb πίν. 11, 1), παρατηρεῖ ὅμως καὶ ἄλλοι στὸ θωράκιο ἀνάλογες διαμορφώσεις ὅπως στὴν 996, τὴν 994 καὶ τὴν 1014.

11. Bohn, *AM* 1880, 261 (μόνο τὸ 999, ἀπὸ τὴν ὀσφὺ καὶ κάτω). Kekulé<sup>II</sup> 11, σχέδιο στὴ σ. 12, ἀρ. 1 μόνο τὸ κάτω (ἀρ. 999). Petersen 269, 274-5. Yorke, *JHS* 1892-3, 272, 274, πίν. X, τὸ ἐπάνω κομμάτι (χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου, τὸ ἀριστερὸ στήθος μὲ μικρὸ τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα καὶ τῶν φτερῶν). Casson 169, ἀρ. 25. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 3, 35 (εἰκ. 36), 36 (ἀρ. 1), 62, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 8 (σημ. 2), 9 (σημ. 1, 2), 12 (σημ. 4), 13 (σημ. 5), 19, 26, 29 (καὶ σημ. 1, 2, 5), 30 (σημ. 5). Carpenter<sup>I</sup> 470, 476, 481, 482. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 25), 40 (πίν. XVI, 1), 41 (ἀρ. 25), 76. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286, 295. Welter στ. 16, ἀρ. 2. Picard<sup>I</sup> πίν. 48. Hiller 50 (καὶ σημ. 107). Δεσπίνης, *Ἀγορακρίτος* 173 κέ. Μπούσκαρη, *Κατάλογος* 170, εἰκ. 337. Mark, *Cult* 159. Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner* 70, σημ. 22. Harrison, *Πρακτικά* 104. Boulter, *AntPl* X πίν. 3. Eichler, *ÖJh* 1919, εἰκ. 35.

**Στήθος Νίκης** (πίν. 48,1)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1000.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup>: 24 [24]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: FF.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI FF.

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 34. Carpenter πίν. XXXIII. DAI 80/11, 12.

3. Τόπος εὐρέσεως ἄγνωστος.

4. Ἀριστερὸ στήθος (ὁ Kekulé λανθασμένα τὸ ἀναφέρει ὡς δεξιὸ στήθος – τὸν διόρθωσε ὁ Petersen) μᾶς πεπλοφόρου γυναικείας μορφῆς μὲ γυμνὴ τὴ μασχάλη.

5. Ὑψος γλυπτῆς ἐπιφάνειας στὸ πρόσθιο μέρος 0.115 μ. Μέγ. ὕψ. 0.20 μ., πλ. 0.14 μ., πάχ. 0.08 μ.

6. Γύρω γύρω σπασμένο. Δὲν διατηρεῖται καμιὰ ἔνδειξη ποὺ θὰ ὀδηγοῦσε στὴν ἀπόδοσή του σὲ κάποια θέση στὸ θωράκιο.

7. Κατὰ τὸν Heberdey τὸ σπάσιμο στὸ δεξιὸ μέρος δείχνει ὅτι ὁ ἀριστερὸς ἄνω βραχίονας ἦταν κολλημένος στὸ σῶμα καὶ ὅτι ὁ πῆχυς ἦταν λυγισμένος καὶ ἐπίσης ἀκουμπισμένος στὸ σῶμα.

8. Ὁ Dinsmoor δὲν τὸ τοποθετοῦσε πουθενά, γιὰ λόγους ὅμως στυλιστικούς τὸ ἀπέδιδε στὸν καλλιτέχνη «C», ποὺ ἐργάστηκε, ὅπως πίστευε καὶ ὁ Carpenter, στὸ βόρειο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς.

9. Κατὰ τὸν Dinsmoor καλλιτέχνης τοῦ ἦταν ὁ «C», ἐνῶ ὁ Carpenter τὸ ἀπεικόνιζε στὸ τμήμα ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὸν «C» χωρὶς νὰ τὸ ἀποδίδει σὲ καλλιτέχνη.

11. Kekulé<sup>I</sup> 26, ἀρ. 24 [24]. Sybel 360, 33; Kekulé<sup>II</sup> 11, πίν. VI FF. Petersen 262 (σημ. 1), 265. Casson 173. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 34 (εἰκ. 34), 76. Dinsmoor<sup>I</sup> 8 (σημ. 2), 9 (σημ. 1), 19 (σημ. 3), 28 (καὶ σημ. 4). Carpenter<sup>I</sup> 482 (σημ. 1). Carpenter, *Parapet* 9, 72 (πίν. XXXIII, 1). Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286.

**Χέρι ποὺ κρατᾷ κρᾶνος** (πίν. 48,2)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1001.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>II</sup>: ἀρ. 5 (στὴ σ. 12). - Heberdey: ἀρ. 5, 1001. - Dinsmoor: BB.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> 12 (ἀρ. 5).

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 41. Carpenter πίν. XXXIII, 4. Μπούσκαρη εἰκ. 336. Ridgway εἰκ. 81.

3. Ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τὸν Petersen τὸ 1880 στὴν ἀποθήκη ἀρχαίων τοῦ Ἀσκληπείου, στὴ νότια κλιτὺ τῆς Ἀκροπόλεως. Γ' αὐτὸν τὸν λόγο ὁ Kekulé ὑπέθετε ὅτι θὰ εἶχε βρεθεῖ στὶς ἀνασκαφὲς τῆς νότιας κλιτύος. Ἀναρωτιόταν πάντως ἀκόμη μήπως εἶχε ριχτεῖ ἐκεῖ ἀπὸ τὴν

Ἀκρόπολη κατὰ τὶς ἀνασκαφές τοῦ Ross (ἐπειδὴ τὸ κομμάτι ἦταν πολὺ μικρὸ) ἢ μήπως βρισκόταν ἐκεῖ ἀπὸ παλιότερα.

4. Δεξιὸ ἄκρο χέρι πὺν κρατᾷ ἓνα ἀθηναϊκὸ κράνος. Γύρω γύρω σπασμένο.

5. Τὸ ὕψος καὶ τὸ πλάτος τοῦ κομματιοῦ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴ θέση πὺν εἶχε στὴν πλάκα (βλ. πκ.). Ἔτσι θὰ εἶχαμε ὕψ. 0.26 μ. καὶ πλ. 0.14 μ. ἂν τὸ κομμάτι ἀνῆκε σὲ μιὰ μορφή πὺν κρατοῦσε τὸ κράνος μὲ τὸ χέρι πρὸς τὰ κάτω, ἐνῶ θὰ εἶχαμε ὕψ. 0.14 μ. καὶ πλ. 0.26 μ. ἂν τὸ κομμάτι ἀνῆκε σὲ μιὰ μορφή πὺν κρατοῦσε τὸ κράνος μὲ τὸ χέρι πρὸς τὰ ἐπάνω, ὅπως τὸ ἤθελε ὁ Heberdey.

6. Ὁμάδα Β (:): Στὸ πίσω μέρος σώζονται ἀπολαξεύσεις: α) Τμήμα κάθετης καὶ β) ἀρχὴ ὀριζόντιας. Παρουσιάζονται ὅμως οἱ ἐξῆς ιδιορρυθμίες: (α) Ἡ πλάκα ἔχει πᾶχ. 0.085 μ. ἀντὶ 0.111 μ. πὺν θὰ εἶχε ἔαν τὸ κομμάτι προσαρμοζόταν στὴ βαθμίδα τοῦ ναοῦ ἢ 0.043 μ. ἂν προσαρμοζόταν στὴν εὐθυνητρία τοῦ ναοῦ καὶ (β) σώζονται ἴχνη γωνίας. Τὴν ἀπολάξευση ὁ Heberdey ἐρμήνευε ὡς παρειὰ μοχλοβοθρίου. Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κράνους ἐργασία μὲ τὸ τρυπάνι.

7-8. Τὸ κομμάτι παρουσίασε σοβαρὰ προβλήματα σχετικὰ ὅχι μόνον μὲ τὴν ἐρμηνεία τῆς μορφῆς καὶ τοῦ τρόπου πὺν κρατοῦσε τὸ κράνος, ἀλλὰ καὶ τὴν ἴδια τὴ θέση τοῦ κομματιοῦ στὴν ἀρχικὴ πλάκα. Ἄραγε τὸ κομμάτι βρισκόταν στὸ κάτω μέρος τῆς πλάκας, ὅπως πιστεύεται ἀπὸ τοὺς πιὸ πολλοὺς μελετητές, ἢ μήπως στὸ ἐπάνω μέρος τῆς πλάκας, ὅπως νόμιζε ὁ Heberdey; Ἡ θέση πὺν τὸ κομμάτι εἶχε στὴν πλάκα καθορίζει ὡς ἓνα σημεῖο τὴν ἐρμηνεία τοῦ θέματος. Οἱ ὑποθέσεις πὺν ἔχουν διατυπωθεῖ ὡς σήμερα εἶναι τέσσερις:

α) Τὸ κράνος τὸ κρατοῦσε τὸ κατεβασμένο χέρι μιᾶς ὄρθιας, πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένης Νίκης (Kekulé), περίπου ὅπως στὴν ἐκθεση τοῦ Μηλιάδη στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως (Μπρούσαρη εἰκ. 336). Βλ. σχόλια στὸ τέλος.

β) Τὸ κράνος τὸ κρατοῦσε μιὰ γονατιστὴ πρὸς τὰ ἀριστερὰ Νίκη, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὅπως στὴν περίπτωση (α). Μὲ τὴν ὑπόθεση αὕτη ἐρμηνεύονται τὰ λαξεύματα τῆς πίσω πλευρᾶς: ἐξυπηρετοῦσαν τὴν προσαρμογὴ τῆς πλάκας στὸ κάτω μέρος τοῦ κρηπιδώματος τοῦ ναοῦ. Διότι μόνον στὴν περίπτωση πὺν ἦταν γονατιστὴ ἡ Νίκη καὶ τὸ χέρι εἶχε μιὰ θέση χαμηλὰ στὴν πλάκα ἦταν δυνατό νὰ ἀντιστοιχοῦν οἱ πίσω λαξεύσεις στὸ ὕψος τῆς εὐθυνητρίας ἢ τῆς κάτω βαθμίδος (ὁ Petersen τοποθετοῦσε τὸ κομμάτι σὲ ὕψ. 0.30-0.35 μ. πάνω ἀπὸ τὸ δάπεδο τοῦ πύργου). Ὅπως ὅμως παρατηροῦσε ὁ Heberdey, μιὰ γονατιστὴ Νίκη θὰ ἦταν μοναδικὴ στὸ θωράκιο.

γ) Κατὰ τὸν Heberdey ἡ Νίκη κοσμοῦσε ἓνα ὀπλιτικὸ τρόπαιο ἐρχόμενη ἀπὸ τὰ δεξιὰ του σὲ μιὰ κίνηση παραπλήσια ἀλλὰ ἀντίστροφη τῆς Νίκης 994 (βλ. καὶ ππ.). Ἡ θέση τῆς Νίκης αὐτῆς ἦταν στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου, καὶ συγκεκριμένα στὸ δεξιὸ ἥμισυ τῆς πλάκας XII, τῆς ὁποίας τὸ ἀριστερὸ ἥμισυ, πάντα κατ' αὐτόν, καταλαμβάνόταν ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ 991.

Ἡ ὑπόθεση αὕτη σκοντάφτει στὸν τρόπο πὺν τὰ δάκτυλα κρατοῦν τὸ κράνος πὺν δύσκολα συμβιβάζεται μὲ τὴν κίνηση ἀνάρτησής του, ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ ὅ,τι στὴν 994. Ἡ κίνηση στὸ κομμάτι 1001 μᾶλλον προσφορὰ δηλώνει παρὰ ἀνάρτησή του.

δ) Τὸ κράνος τὸ κρατᾷ στὰ γόνατά της μιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ καθισμένη Ἀθηνᾶ. Τὴν ἀποψη αὕτη διετύπωσε ὁ Dinsmoor, καὶ υἱοθέτησε καὶ ὁ Carpenter. Ὁ Dinsmoor, πιστεύοντας ὅτι ἡ ἐγκοπὴ στὸ πίσω μέρος τοῦ κομματιοῦ προέρχεται ἀπὸ τὴ λάξευση τῆς πλάκας γιὰ τὴν τοποθέτησή της σὲ βαθμίδα τοῦ ναοῦ, κι ἀκόμη ὅτι τὸ κομμάτι διατηρεῖ καὶ ἴχνος δηλωτικὸ γωνίας, ἀπέδιδε τὸ 1001 στὴν Ἀθηνᾶ τῆς ΒΔ. γωνίας τοῦ πύργου, στὴ βόρεια πλευρὰ, στὴν



ὅποια ἀπέδιδε ἐπίσης τὰ πόδια 986 καὶ τὸ κομμάτι Z\* (τὸ ὁποῖον ὅμως ἀργότερα μετέφερε στὴ θέση 34 τῆς δυτικῆς πλευρᾶς).

Οὕτε ὅμως καὶ ἡ ὑπόθεση (δ) εἶναι ἱκανοποιητική: Πρῶτον διότι τὸ κράνος μοιάζει νὰ στέκει μετέωρο, πιασμένο ἀπὸ τὸ χέρι, σὰν νὰ προβάλλεται καὶ ὄχι σὰν νὰ εἶναι ἀκουμπισμένο. Ἀλλὰ καὶ ἂν πάλι δεχθεῖ κανεὶς ὅτι τὸ κράνος βρισκόταν στοὺς μηρούς τῆς Ἀθηνᾶς 986, τὸ κομμάτι 1001 θὰ πρέπει νὰ μὴν εἶχε ἀπολάξευση πίσω, διότι ἡ θέση του στὴν πλάκα ἀναγκαστικά θὰ ἦταν ψηλότερα ἀπὸ τὴ θέση τῶν βαθμίδων. Ἔτσι στὶς ἀπολαξεύσεις πρέπει νὰ δοθεῖ ἄλλη ἐρμηνεία.

Ἐπομένως τὸ χέρι ἀνῆκε σὲ μιὰ Νίκη περίπου ὅπως στὴν περίπτωση (α), ἂν καὶ ὄχι στὴ συγκεκριμένη 1013, τῆς ὁποίας τὸ κατεβασμένο χέρι κρατοῦσε φιάλη σπονδῆς.

9. Ὁ Carpenter ἀπέδωσε τὸ κομμάτι στὸν καλλιτέχνη «B». Στὸν ἴδιο καλλιτέχνη τὸ ἀπέδιδε καὶ ὁ Dinsmoor. Ὅμως δὲν νομίζω ὅτι εἶναι δυνατὴ ἡ ἀπόδοση σὲ κάποιον ἀπὸ τὰ γνωστὰ καλλιτεχνικά χέρια.

11. Kekulé<sup>II</sup> 4, 12 (ἀρ. 5) καὶ σχέδιο στὴν ἴδια σελίδα. Petersen 270, 272 (καὶ σημ. 12). Yorke, *JHS* 1892-93, 277 (τὸ ἀναφέρει ἀπλῶς). Casson 173. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 39-40 (ἀρ. 5, εἰκ. 41-2), 63, 64-5, 66, 81 (πίνακας). Dinsmoor<sup>I</sup> 8 (σημ. 2), 9 (καὶ σημ. 1, 2), 14 (σημ. 1), 17 (σημ. 1), 18 (καὶ σημ. 2), 21 (καὶ σημ. 2), 26, 29 (σημ. 3), 30 (σημ. 3). Carpenter, *Parapet* 9, 72 (πίν. XXXIII, 4), 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 283, 295. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 159, εἰκ. 336. Mark, *Cult* 159, 177-8, 185 (σημ. 216). Ridgway, *Fifth Century Styles* εἰκ. 81.

#### Φτερούγα (πίν. 48,3)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1002.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Michaelis: P. - Kekulé<sup>I</sup> 11 [20]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: X. - Casson (σ. 166), Carpenter: ἀρ. 21.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI (X).

Φωτογραφίες: Casson ἀρ. 21 (σ. 166). Heberdey εἰκ. 29. Carpenter πίν. XXIII, 2. Picard<sup>I</sup> πίν. 45. Μπρούσκαρη εἰκ. 347.

3. Τὸ ἐπάνω κομμάτι (ἀρ. εὐρ. 1002) εἶναι αὐτὸ ποὺ εἶχε καταγράψει ὁ Welcker στὸ ἡμερολόγιό του τὸ 1842. Τὸ κάτω (χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου) κατὰ τὸν Kekulé<sup>II</sup> τὸ βρῆκε ὁ Heberdey τὸ 1908 στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως ἀνάμεσα σὲ κομμάτια τοῦ Παρθενῶνος καὶ τὸ κόλλησε στὸ ἐπάνω.

4. Ἀριστερὸ τμήμα πλάκας ἀποτελούμενο ἀπὸ δύο συγκολλημένα κομμάτια. Διατηρεῖται τὸ μεγαλύτερο μέρος δεξιᾶς φτερούγας ἀπλωμένης στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος καὶ ἰδωμένης ἀπὸ τὴ μέσα μεριά, καὶ ὄχι ἀριστερῆς φτερούγας ἰδωμένης ἀπ' ἔξω, ὅπως περιέγραφε ὁ Kekulé. Φτερὰ καὶ νευρώσεις ἀποδίδονται πλαστικά. Στὸ ἐπάνω μέρος κινημένες πτυχές τῆς ἄκρης ἱματίου, τοῦ ὁποῖου ἡ παρυφή δηλώνεται μὲ κάθετες, ἐγκάρσιες γραμμώσεις. Στὴ μέση περίπου τῆς φτερούγας «ἀγκῶνας». Στὸ κάτω κομμάτι κινημένες πτυχές τῆς ἄκρης λεπτοῦ ρούχου (χιτῶνος). Ἡ μορφή φαίνεται ὅτι ἐκινεῖτο πρὸς τὰ δεξιά.

5. Καὶ τὰ δύο κομμάτια: ὕψ. 0.89 μ., πλ. 0.205 μ.

6. Όμάδα Α. Άριστερά σώζεται τὸ πέρας τῆς πλάκας. Γόμφος δὲν ὑπάρχει στὸ κάτω ἀριστερὸ πέρας, ποὺ σημαίνει ὅτι ὑπῆρχε στὸ κάτω δεξιό, συνεπῶς ἡ πλάκα τοποθετήθηκε ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά (Dinsmoor, βλ. ἐδ. 8).

7. Κατὰ Heberdey δεξιὰ φτερούγα Νίκης, ἡ ὁποία, ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὰ ὑπολείμματα ἱματίου καὶ χιτῶνος, ποὺ ἀνεμίζουν πρὸς τὰ ἀριστερά, πρέπει νὰ ἐκινεῖτο πρὸς τὰ δεξιὰ. Κατὰ Heberdey καὶ Carpenter ἡ Νίκη κοσμοῦσε κάποιο τρόπαιο, καὶ οἱ φτεροῦγες τῆς, ποὺ ἦσαν διπλωμένες πίσω, ἰσορροποῦσαν τὰ πρὸς τὰ ἐμπρὸς ἀπλωμένα χέρια τῆς. Ἀντίθετα ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> δὲν συµμεριζόταν τὴν ἄποψη αὐτή, διότι εἶναι φανερό, ἔγραφε, ὅτι ἡ Νίκη εἶχε γρήγορη κίνηση ποὺ δὲν συμβιβάζεται μὲ Νίκη ποὺ στέκει δίπλα σὲ τρόπαιο.

8. Ἡ θέση τοῦ γόμφου φανερῶνει ὅτι ἡ πλάκα βρισκόταν εἴτε στὴ δυτικὴ εἴτε στὴ νότια πλευρὰ τοῦ θωρακίου. Καθὼς ἡ πίσω ἐπιφάνεια εἶναι ἰσοπαχὴς ἕως κάτω, εἶναι ἐπίσης φανερό ὅτι ἡ πλάκα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀνῆκε στὸ βόρειο τμῆμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, ἀλλὰ εἴτε στὸ νότιο τμῆμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς εἴτε στὴ νότια πλευρά. Κατὰ τὸν Heberdey ἀνῆκε στὴ νότια πλευρά, πλάκα XVIII, ἀριστερὰ τῆς XIX, ὅπου ἀπεικονιζόταν τὸ περσικὸ τρόπαιο 981. Κατὰ τὸν ἴδιον ἡ Νίκη θὰ κρατοῦσε στὸ δεξιὸ χέρι τόξο ἢ λόγχη. Κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>I</sup> θὰ μποροῦσε νὰ ἀνῆκει εἴτε στὶς πλάκες XV ἢ XVI τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, εἴτε σὲ ὁποιαδήποτε ἀπὸ τὶς ἐλεύθερες θέσεις τῆς νότιας πλευρᾶς, ἐπειδὴ ἡ γόμφωση βρισκόταν στὸ κάτω ἄκρο τοῦ ἐλλείποντος σήμερα δεξιοῦ πέρατος (βλ. ἐδ. 6). Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, λόγω τῆς γοργῆς κίνησης ποὺ φανερῶνεται στὶς πτυχές (καὶ ποὺ ἀποκλείουν τὴν περίπτωση νὰ ἔστεκε ἡ Νίκη δίπλα σὲ τρόπαιο), οἱ πιθανότερες θέσεις γιὰ τὸν Dinsmoor εἶναι ἡ 50, ἡ 56, ἢ μᾶλλον ἡ 62 στὴ νότια πλευρά. Ἀργότερα ὅμως ὁ ἴδιος (Dinsmoor<sup>II</sup>) μετέβαλε γνώμη καὶ θεώρησε πιθανότερη τὴ θέση 32 στὴ δυτικὴ πλευρά. Ὁ Carpenter γιὰ στυλιστικούς λόγους (βλ. πκ.) τοποθετοῦσε καὶ αὐτὸς τὴν 1002 στὸ νότιο τμῆμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, στὴ θέση 30.

9. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἔβλεπε στυλιστικὴ σχέση τῆς παρυφῆς τοῦ ἱματίου μὲ ἀντίστοιχες διαμορφώσεις σὲ μορφές τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος καὶ συγκεκριμένα στὸ ροῦχο τοῦ γενειοφόρου τῆς πλάκας VIII τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (βλ. Brommer, *Fries* πίν. 24, 26).

Ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor ἀπέδιδαν τὴ μορφή στὸν καλλιτέχνη «D» καὶ ἐξ αὐτοῦ τοῦ λόγου, ὅπως ἐλέχθη παραπάνω, ὁ Carpenter τοποθετοῦσε τὴ μορφή στὸ νότιο τμῆμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, ὅπως καὶ ὁ Dinsmoor<sup>II</sup>, ὁ ὁποῖος ἄλλαξε τὴν ἀρχικὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς στὴ νότια πλευρά.

11. Beulé<sup>I</sup> 253. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 252 P καὶ 258. Petersen 265. Kekulé<sup>I</sup> 24, 11 [20]. Kekulé<sup>II</sup> 2, 10, πίν. VI (X). Sybel 360, ἀρ. 19. Casson 166-7, ἀρ. 21. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 31 (εἰκ. 29), 32. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 2), 10 (σημ. 2, 5), 19, 22 (σημ. 4), 27, 28, 30 (καὶ σημ. 2, 5). Carpenter<sup>I</sup> 477. Carpenter, *Parapet* 9, 54 (ἀρ. 21, πίν. XXIII, 2), 55, 73, 75, 76. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 285, 293. Picard<sup>I</sup> πίν. 45. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 163, εἰκ. 347. Harrison, *Πρακτικά* 104.

#### Νίκη μετωπική (πίν. 49 καὶ πίν. 78,5)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1003.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Ross, Heller, Michaelis: C. - Kekulé<sup>I</sup>: ἀρ. 16 [1]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: Q. - Casson (σ. 150), Carpenter: ἀρ. 7.

2. Χαρακτικά: Ross πίν. XIII C. Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. IV (σχέδ. E. Landron). Kekulé<sup>I</sup> πίν. III L. Kekulé<sup>II</sup> πίν. V Q. Σχέδιο Reinach, RR I 20.

Φωτογραφίες: Ἀπὸ ὅσο γνωρίζω ἡ παλιότερη εἶναι τοῦ Ἀμερικανοῦ φωτογράφου καὶ ζωγράφου J. Stillmann (1869). Ἀπεικονίζεται μαζί με τὶς 973 καὶ 996 στὸ λεύκωμα του: *The Acropolis of Athens: Illustrated Picturesquely and Architecturally in Photography* βλ. *GettyMusJ* 1987, 138, εἰκ. 20. Βλ. ἐπίσης Casson εἰκ. 7 (σ. 149). Heberdey εἰκ. 22. Carpenter πίν. XX, 2 καὶ XXI, 1. Picard<sup>I</sup> 45. Μπρούσκαρη εἰκ. 338. Ridgway εἰκ. 72 (λεπτομέρεια). DAI: Hege 912.

3. Κατὰ πληροφορία τοῦ Ross καὶ ἀργότερα τοῦ Le Bas βρέθηκε μαζί με ἄλλα κομμάτια κατὰ τὴν κατεδάφιση τοῦ προμαχῶνα τὸν χειμῶνα τοῦ 1835. Τὸ 1859/60 ὁ Michaelis μελετώντας τὰ κομμάτια τοῦ θωρακίου ποὺ ἦσαν ἀποθηκευμένα στὸν ναὸ τῆς Νίκης ἀναζήτησε καὶ τὸ 1003, ποὺ τοῦ ἦταν γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ross, ἀλλὰ δὲν τὸ βρῆκε καί, ὅπως ἔγραφε, φοβόταν ὅτι θὰ βρισκόταν μέσα σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς σωροὺς μαρμάρων, στὴ «δεξαμενὴ», ἀνατολικά τοῦ Ἐρεχθείου, μαζί με κομμάτια τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου.

Ὅμως ὁ Kekulé<sup>I</sup> ἀνέφερε ὅτι βρισκόταν στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ Παρθενῶνος καὶ παρατηροῦσε ὅτι παρουσίαζε κάποια διάβρωση ποὺ ὀφειλόταν στὴ βροχὴ στὴν ὁποία φαίνεται ὅτι εἶχε ἐκτεθεῖ ἐπὶ μακρόν. Τὸν χειμῶνα 1867/68 τὸ κομμάτι αὐτό, μαζί με ἄλλα προερχόμενα ἀπὸ τὴ «δεξαμενὴ» καὶ ἄλλα σημεῖα τῆς Ἀκροπόλεως, προστέθηκε στὰ ἤδη συγκεντρωμένα στὸν σηκὸ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης.

4. Τὸ ἀπὸ τὸν λαμὸ μέχρι τὴ μέση τῶν μηρῶν τμήμα Νίκης, ποὺ στέκει κατὰ μέτωπον. Στάσιμο σκέλος τῆς τὸ δεξιό, τὸ ἀριστερὸ ἐλαφρὰ λυγισμένο. Ὀλόγυρα σπασμένο. Λέπουν: Τὸ δεξιὸ στῆθος μετὰ τὸ ἀντίστοιχο χέρι, τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ τὴ μέση τοῦ ἄνω βραχίονος. Ἀριστερὸ στῆθος φθαρμένο. Φορεῖ πέπλο ποὺ σχηματίζει ἀπόπτωμα ζωμένο καὶ διπλὸ κόλπο. Στὴ μέση τῆς ζώνης ὅπῃ γιὰ τὴ στερέωση μεταλλικῆς πόρπης. Ἡ ἀβαθὴς ἐσοχὴ φαίνεται νὰ σημαίνει τὴν παρουσία μεταλλικῆς ζώνης. Στὸν ὦμο ἡ ἀρχὴ φτερούγας.

5. Ύψ. 0.43 μ., πλ. 0.25 μ.

6. Τὸ πίσω δὲν διατηρεῖται ὥστε εἶναι ἀδύνατη ἡ ἐξακριβωσιμὴ ἂν ἡ πλάκα ἀνῆκε στὴν Α ἢ τὴν Β ὁμάδα. Κατὰ τὸν Heberdey μᾶλλον δὲν εἶχε πίσω λάξευση γιὰ τὴν προσαρμογὴ στὶς βαθμίδες τοῦ ναοῦ. Μεμονωμένες ὁπὲς τρυπάνου στὸ ροῦχο γύρω ἀπὸ τὴ μέση.

7. Ὁ Otto στὸν Kekulé<sup>II</sup> σχεδίασε τὴ Νίκη μετωπικῇ, μετὰ ὀριζόντια ἀπλωμένες τὶς φτεροῦγες, πράγμα ποὺ ὁ Petersen ἔβρισκε ἀδικοιολόγητο, ἀφοῦ δὲν εἶναι ἀρκετὰ τὰ ἴχνη γιὰ μιὰ τέτοια ἀποκατάσταση. Ὁ Heberdey καὶ ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> πίστευαν ὅτι ἡ Νίκη στρεφόταν ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ. Κατὰ τὸν Heberdey αὐτὴ ἡ στροφὴ καθιστᾷ πιθανὴ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ Νίκη συνδεόταν μετὰ κάποιο τρόπαιο. Ἀβεβαιότης ὑπάρχει ἐπίσης καὶ γιὰ τὰ ἀντικείμενα ποὺ κρατοῦσε στὰ χέρια. Κατὰ τὴ γνώμη μου, τὸ κάτω μέρος τῆς μορφῆς ἔχει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ στροφὴ, τὸ ἐπάνω ὅμως ἔχει ἀντίθετη, πρὸς τὰ ἀριστερά.

8. Ὁ Heberdey θεωροῦσε ὅτι ἡ Νίκη αὐτὴ βρισκόταν μαζί με τὴν 996 στὴν πλάκα XXIII τῆς νότιας πλευρᾶς, ὅπου, κατ' αὐτόν, ἀπεικονίζοταν βωμὸς θυσίας.

Γιὰ στυλιστικούς λόγους ὁ Carpenter (βλ. ἐδ. 9) τὴν τοποθέτησε στὸ νότιο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, ὅπου ἐργάστηκε κατ' αὐτόν ὁ καλλιτέχνης «D», στὸν ὁποῖον καὶ ἀπέδιδε τὴ Νίκη αὐτή, καὶ πιθανολογοῦσε ὅτι κατεῖχε τὴ θέση 33, χωρὶς ὅμως νὰ ἀποκλείει καὶ τὴν περίπτωση ἄλλης θέσης.

Ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> τὴν τοποθετοῦσε στὴ νότια πλευρὰ διότι τὴν ἀπέδιδε ὅχι στὸν καλλιτέχνη

«D», όπως ο Carpenter, αλλά σ' αὐτὸν ποὺ ἀποκάλεσε καλλιτέχνη «G» (βλ. ἐδ. 9), τοῦ ὁποίου τὸ ἔργο πίστευε ὅτι κατελάμβανε τὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου. Ὡς πιθανότερη θέση τῆς 1003 θεωροῦσε ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> τὴν 61.

9. Ὁ Michaelis παρέβαλλε τὴ μορφὴ μὲ τὸν νέο τῆς πλάκας XXV τῆς νότιας ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, μορφὴ 62 (βλ. Brommer, *Fries* πίν. 144-5) καὶ τὸν ἡνίοχο τῆς βόρειας ζωφόρου, μορφὴ 67 στὴν πλάκα XXIII (βλ. αὐτόθι πίν. 82).

Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ὑπάγοντας τὴ Νίκη σὲ μία στυλιστικὴ ὁμάδα μὲ τὶς Νίκες 1014 καὶ 999, ἔβρισκε ὁμοιότητες μὲ τὴν Ἰριδα τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, τὸν νέο τῆς δυτικῆς ζωφόρου ποὺ στέκει δίπλα στὸ ἄλλογο μὲ τὸ σκυμμένο κεφάλι, πλάκα XII (βλ. Brommer, *Fries* πίν. 36-7), τὸν νέο ποὺ κρατᾷ τὴν ἀσπίδα στὴ νότια ζωφόρο, πλάκα XXV (βλ. αὐτόθι πίν. 144-5), τὸν ἡνίοχο στὴ βόρεια ζωφόρο, πλάκα XXIII (αὐτόθι πίν. 82).

Ὁ Carpenter ἀπέδιδε τὴν 1003 στὸν καλλιτέχνη «D», ὁ ὁποῖος ἐπιδιώκει, ὅπως παρατηροῦσε χαρακτηριστικά, «σκιαφωτισμοὺς μὲ τὴν ἄφθονη χρῆση τοῦ τρυπάνου στὴν ἐπιφάνεια τῆς μορφῆς καὶ ὅχι μὲ τὴν ἀνάδειξη τοῦ γυμνοῦ ἢ τὸ πλάσιμό του μὲ τὸ ροῦχο», καὶ καταλήγει «ἡ ἀπόδοση στὸν «D» θὰ πρέπει νὰ παραμείνει θέμα προσωπικῆς κρίσης». Σὲ μένα ἡ ἀπόδοση στὸν «D» φαίνεται δικαιολογημένα βέβαιη.

Ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> δὲν ἔβρισκε νὰ ὑπάρχει σχέση ἀνάμεσα στὰ ἔργα ποὺ ἀποδίδονται στὸν «D» (λ.χ. 991, 1013) καὶ στὴν 1003. Κατ' αὐτὸν ἡ 1003 εἶναι ἔργο ἄλλου καλλιτέχνη, ἐνός «ψευδο-D», τὸν ὁποῖο ἀποκάλεσε συμβατικά «G», καὶ τοῦ ἀπέδιδε ἐπίσης τὴν 996 καὶ τὴν 1014, ποὺ ὁ Carpenter ἀπέδιδε στὸν «B» (Dinsmoor: «ψευδο-B»).

Ἡ Ridgway ὑπογραμμίζει ἰδιαίτερα τοὺς σχηματισμοὺς τοῦ ρούχου σὲ Ω.

Ὁ Hiller θεωρεῖ ὅτι τὸ στυλ τῶν πτυχῶν εἶναι παλιότερο ἀπὸ τὸ στυλ τῶν Κορῶν τοῦ Ἐρεχθείου καὶ συγγενικὸ μὲ τὸ στυλ τοῦ κορμοῦ τῆς Ἀθηνᾶς ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἀγορὰ S 2070 (Harrison, *Hesperia* 1960, πίν. 81 C). Παρόμοιο εἶναι κατ' αὐτὸν καὶ τὸ στυλ τῶν Νικῶν 1014 καὶ 999.

Κατὰ τὸν Δεσπίνη οἱ μορφές 1004, 999 καὶ 991 ἀνήκουν στὴν ἴδια ὁμάδα, καὶ ἔχουν σχέση μὲ τὸ ἀγορακρίτειο στυλ στὴ διαμόρφωση τῶν πλούσιων καὶ ἔντονα σκιαφωτισμένων κόλπων, στὴν πτύχωση τῶν χιτῶνων καὶ ἱματίων μὲ τὶς διχαλωτὲς πτυχές, τὶς πτυχές μὲ τὴ διπλὴ ράχη καὶ τὰ σπασίματα, καὶ τέλος τὴν ἐγγάραξη. Κατ' αὐτὸν ὁ κορμός (1003) ἔχει σχέση μὲ τὸ στυλ τῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης καὶ μὲ τὰ παλιότερα ἔργα τοῦ Ἀγορακρίτου.

11. Heller 6-7, πίν. 5 C. Ross-Schaubert-Hansen, *Nike-Tempel* 17-8, πίν. XXII C. Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. IV. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 250 (C), 258 καὶ 266. Kekulé<sup>I</sup> 24, ἀρ. 16 [13], πίν. III L. Kekulé<sup>II</sup> 2, 3, 10, 21, πίν. V Q. Sybel 360, ἀρ. 8. Petersen 265. Le Bas-Reinach 128. Casson 148 (ἀρ. 7) κέ. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 26 (εἰκ. 22), 54 (σημ. 16), 75, 76, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19 (σημ. 3), 28, 29 (καὶ σημ. 2, 5), 30 (σημ. 8). Carpenter<sup>I</sup> 475, 477, 482. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 7), 48 (πίν. XX, 2), 50 (πίν. XXI, 1) καὶ 51 (ἀρ. 7). Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286, 293, 294, 295. Picard<sup>I</sup> πίν. 45. Adam 58. Hiller 50. Δεσπίνης, *Ἀγοράκριτος* 173. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 160, εἰκ. 338. Ridgway, *Fifth Century Styles* 98 (εἰκ. 72).

**Νίκη ἀσπιδοφόρος** (πίν. 50-52 καὶ πίν. 77,6, σχ. 6, παρ. πίν.)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1004+979+4611.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τῶν ἀριθμῶν εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως:



Τὸ 1004: Michaelis: L. - Kekulé<sup>I</sup>: ἀρ. 6 [6a, 6b, 6c (?)]. - Kekulé<sup>II</sup>: G.

Τὸ 1004+979 + τὸ στήθος + τὸ χέρι πού κρατάει τὴν ἀσπίδα: Heberdey, Dinsmoor: G. - Cas-son (σ. 168), Carpenter: ἀρ. 24.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. III G (τὸ 1004), στή σ. 9 τὸ χέρι πού κρατάει τὴν ἀσπίδα. Yorke εἰκ. 2.

Σχέδιο Reinach, *RR* I 19 (λείπει τὸ χέρι, τὸ 979).

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 13. Carpenter πίν. XIV (δεξιά). Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Μπρούσκαρη εἰκ. 339. DAI: Hege 900 (ἢ 901), 913, 1036.

3. (1) 1004 ἀπὸ δύο συγκολλημένα κομμάτια:

α) Τὸ ἐπάνω: Ἀριστερὸς βραχίονας μὲ τμήμα ἀσπίδας. Τὸ βρῆκε ὁ Beulé τὸ 1852 καὶ τὸ ἀναφέρουν οἱ Michaelis καὶ Kekulé<sup>II</sup>.

β) Τὸ κάτω: Ἀριστερὸς μηρός. Κατὰ τὸν Kekulé<sup>I</sup> βρισκόταν στὸ Ἐρέχθειο καὶ προστέθηκε στὸ προηγούμενο κομμάτι (α) τὸ 1867/8.

(2) Χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου: Τὸ ἄκρο ἀριστερὸ χέρι μὲ ὄχανον καὶ μικρὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας. Βρέθηκε στὶς ἀνασκαφὲς τοῦ 1880. Ἐσφαλμένα ὁ Kekulé<sup>II</sup> τὸ εἶχε ἀποδώσει στὴν 998.

(3) 979: Κορυφὴ φτερούγας. Τὴν βρῆκε ὁ Bohn τὸ 1880 στὶς ἀνασκαφὲς μεταξὺ τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης καὶ τῆς ΝΔ. γωνίας τῶν Προπυλαίων. Ἀπεικονίζεται στὸν Kekulé<sup>II</sup> (σ. 12, ἀρ. 8) χωρὶς νὰ ἀποδίδεται σὲ κάποια μορφή.

(4) Χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου: Ἀριστερὸ στήθος. Βρέθηκε ἀπὸ τὸν Yorke τὸ 1893 μέσα στὸ «φυλάκιο», κάτω ἀπὸ τὸν πύργο, ἀλλὰ δὲν κολλήθηκε στὸ 1004. Ἀντίθετα ὁ Yorke ἀνέφερε ὅτι κανένα ἀπὸ τὰ καινούρια κομμάτια πού βρῆκε δὲν κολλάει σ' αὐτὰ πού ὑπῆρχαν στὸ Μουσεῖο. Ὁ Heberdey τὸ ἀνέφερε μὲ τὸν ἀριθμὸ 4925 (ὁ ἀριθμὸς ὅμως αὐτὸς εἶναι λανθασμένος, δὲν συμφωνεῖ μὲ τὴν περιγραφὴ τοῦ εὐρετηρίου) καὶ ἀκόμη ὅτι κολλάει στὰ κομμάτια 1004 καὶ 979.

(5) 4611: Ἄκρο ἀριστερὸ πόδι. Ἄγνωστο πότε βρέθηκε. Δὲν κολλάει στὰ προηγούμενα. Πρῶτος τὸ ἀπέδωσε στὴ μορφή ὁ Heberdey, πού τὸ βρῆκε στὸ Μικρὸ Μουσεῖο τὸ 1908.

Ἴσως στὴν ἴδια μορφή νὰ ἀνήκει καὶ ἡ δεξιὰ φτερούγα 980 (βλ. ἀρ. 980, ὑπόθεση Heberdey, Dinsmoor, Carpenter).

Ἡ πλάκα πρωτοσυντέθηκε τὸ 1868 χωρὶς τὸ ἄκρο χέρι μὲ τὸ ὄχανο καὶ χωρὶς φυσικὰ τὸ στήθος (καὶ τὰ δύο χωρὶς ἀρ. εὐρ.), χωρὶς τὴν ἄκρη τοῦ φτεροῦ (ἀρ. 979) καὶ τὸ ἄκρο πόδι (ἀρ. 4611). Ἡ μορφή ὅπως εἶναι σήμερὰ ἀπεικονίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸν Heberdey.

4. Δεξιὸ τμήμα πλάκας. Πέρας τῆς σώζεται στὸ κομμάτι 1004 καὶ στὸ 979. Διατηρεῖται τὸ ἀπὸ τὸν ὦμο ἕως τὸ γόνατο ἀριστερὸ τμήμα ἀσπιδοφόρου Νίκης, κινημένη ζωερὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνῶ ἀπεικονίζεται κατὰ μέτωπο. Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα συνανήκει, χωρὶς ὅμως νὰ κολλάει, τὸ κάτω ἀριστερὸ πόδι ἀρ. 4611. Ἡ Νίκη φορεῖ ζωσμένο πέπλο (πόρπη στὸν ὦμο) μὲ ἀπόπτυγμα ζωσμένο καὶ ἱμάτιο πού ἔρχεται ἀπὸ πίσω, τυλίγεται στὸν ἀριστερὸν ἄνω βραχίονα καὶ πέφτει σὲ ἀνεμίζουσες πτυχές (παρυφὴ γραμμωτὰ ἐγχάρακτη). Τῆς ἀριστερῆς φτερούγας, ἰδωμένης ἀπὸ μέσα, σώζονται ἡ λεῖα κορυφὴ καὶ ἡ παρυφὴ μὲ ἀνάγλυφη καὶ ἐγχάρακτη δῆλωση τῶν φτερῶν. Λεῖπει τμήμα τῆς μέσης.

5. 1004: Ὑψ. 0.52-0.66 μ., πᾶχ. 0.25 μ.

979: Ὑψ. 0.24-0.30 μ., πλ. 0.22 μ., πᾶχ. 0.24 μ.

4611: Ὑψ. 0.13 μ., πλ. 0.21 μ., πᾶχ. 0.10 μ.

Στήθος: Ύψ. 0.21 μ., πλ. 0.09 μ.

6. Ομάδα Β. Πίσω, απολαξεύσεις για την προσαρμογή της πλάκας στις βαθμίδες του ναού: Πίσω από το κομμάτι 1004 «πάτημα» βαθμίδας (όπου και όπη γόμφου) και τμήμα του «μετώπου». Στο κομμάτι 4611 σώζεται το «πάτημα» της ευθυνητηρίας και τμήμα του «μετώπου» της. Δεξιά, πέρας.

Έπάνω (στο κομμάτι 979) διατηρούνται: α) Όπη κιγκλιδώματος, σε απόσταση 0.05 μ. από το πέρας της πλάκας. β) Κοίτη ἐγκάρσιου σκέλους συνδέσμου σε απόσταση 0.16 μ. από το πέρας της πλάκας.

7. Νίκη κατά μέτωπο, που κινείται γοργά προς τα αριστερά. Κρατά ασπίδα στο αριστερό της χέρι, σε ανοικτή κίνηση. Ήδη ο Otto (στον Kekulé<sup>II</sup>), παρ' όλο που τότε ακόμη δεν είχε αποδοθεί στη μορφή το άκρο αριστερό χέρι που κρατά το όχανο της ασπίδας, αποκαθιστούσε τη Νίκη όπως είναι σήμερα. Ο Kekulé διέτυπωνε και την εναλλακτική (άλλα εσφαλμένη όπως αποδεικνύεται σήμερα) πρόταση, ότι είχε περασμένη στον βραχίονα την ασπίδα της και ριγμένη πίσω στην πλάτη, όπως ο πολεμιστής στο ανάγλυφο Stackelberg, πίν. III.

Και ο Yorke αποκαθιστούσε μια μορφή που κινείται γοργά προς τα αριστερά. Ο Casson και ο Carpenter υπέθεταν ότι στόλιζε κάποιο τρόπαιο. Και ο Dinsmoor συμφωνούσε ότι η Νίκη προχωρούσε βιαστικά για να κοσμήσει ένα τρόπαιο όπλιτικού τύπου, που βρισκόταν στην αριστερή άκρη της δυτικής πλευράς του θωρακίου.

8. Ο Kekulé είχε αποδώσει την πλάκα στη βόρεια πλευρά, κοντά στην πλάκα της 989. Όμως ο Heberdey, λαμβάνοντας υπ' όψη τις απολαξεύσεις της πίσω πλευράς, απέδωσε σωστά την 1004 στο βόρειο τμήμα της δυτικής πλευράς του θωρακίου. Για μια ακριβέστερη τοποθέτησή της έκανε τους εξής συλλογισμούς: Η προς τα αριστερά κίνησή της δηλώνει ότι η Νίκη βρισκόταν δεξιά της Αθηνάς 991. Δεν θεωρούσε όμως δυνατό να βρισκόταν στην ίδια πλάκα (XII) με την 991, διότι με τη σύνδεσή τους και με την παρεμβολή του απαραίτητου τροπαίου ή πλάκα που θα προέκυπτε θα είχε πλάτος 1.32 μ., ενώ η XII δεν πρέπει να είχε πλάτος μεγαλύτερο των 1.24 μ. που αποκλείει τη δυνατότητα της απεικόνισης και τροπαίου. Από τις άλλες δύο πλάκες δεξιότερα, που είναι και οι μόνες δυνατές για την ένταξη της 1004, την XIII και την XIV, απέκλειε τη δεύτερη επειδή βρίσκεται εν μέρει έξω από τις βαθμίδες του ναού, ενώ στην 1004 οι λαξεύσεις δείχνουν ότι έφθαναν έως την άκρη της πλάκας. Έτσι ο Heberdey κατέληγε στην πλάκα XIII για την 1004. Ο Heberdey απέδιδε επίσης στην ίδια Νίκη τη φτερούγα 980 (ιδε άρ. 980) στηριζόμενος στους εξής συλλογισμούς: α) Η φτερούγα ανήκει σε μια όρθια Νίκη. β) Η φορά των σπασμάτων συμφωνεί και στα δύο κομμάτια. γ) Η φτερούγα ενώ δεν συμπληρώνει κανένα από τα άλλα γνωστά κομμάτια με απολάξευση στο πίσω μέρος, αντίθετα ταιριάζει στο έλλειπον κενό του αριστερού ήμισους της 1004.

Ο Dinsmoor<sup>I</sup> τοποθετούσε τη Νίκη αριστερότερα, στην πλάκα X (μορφή 21), διότι από τις πιθανές πλάκες του τμήματος αυτού της δυτικής πλευράς του θωρακίου (IX-XIII) καμιά άλλη δεν έχει τις όπες του κιγκλιδώματος σε θέσεις που να ταιριάζουν με τις όπες στο κομμάτι 979 (δεξιό φτερό).

Στο δεξιό ήμισυ της πλάκας X την τοποθετούσε και ο Carpenter.

Στην ίδια μορφή απέδιδαν τη φτερούγα 980, εκτός από τον Heberdey, ο Carpenter και ο Dinsmoor.

9. Ο Kekulé έβρισκε στυλιστική όμοιότητα με τη Νίκη του Παιωνίου (με την όποια συσχέτιζε ακόμη και τη Νίκη 994) υπογραμμίζοντας πάντως την ποιοτική άνωτερότητα των μορφών του θωρακίου.

Ὁ Casson ἔβλεπε ὁμοιότητα στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν μὲ τὶς πτυχές τῆς 989, 972 καὶ 973. Κατ' αὐτὸν οἱ πτυχές στὸν μῆρὸ τῆς 1004 εἶναι ἀπολύτως ὅμοιες μὲ τὶς πτυχές τῆς 974 καὶ τῆς 973.

Ὁ Carpenter<sup>I</sup> ἔβρισκε μακρινὴ στυλιστικὴ ὁμοιότητα μὲ τὸ στυλ τῶν πτυχῶν στὸ στήθος τῆς 995. Ἀργότερα ὁ ἴδιος (Parapet) ἀπέδωσε τὴ μορφὴ στὸν καλλιτέχνη «C», ὁ ὁποῖος δίνει, κατὰ τὴ διατύπωσή του, «τὴν ψευδαίσθηση διαφάνειας». «Τὸ σχέδιό του εἶναι περισσότερο ζωντανό», ὑπεστήριζε, «παρὰ ἐπιδέξιο, τὸ σμίλημα εἶναι μέτριο, καθὼς τὸ τρύπανο ἔχει χρησιμοποιηθεῖ πολὺ καὶ τραχιά».

Παρ' ὅλα αὐτὰ νομίζω ὅτι σὲ σύγκριση μὲ ἄλλες μορφές τοῦ κατὰ Carpenter καλλιτέχνη «C», λ.χ. τὴν 995, ἡ 1004 χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἔντονα μπαρόκ στοιχεῖα, βαθιὰ σκαψίματα πτυχῶν, τονισμὸ τοῦ βάθους (βλ. τὴν προβολὴ τοῦ ἀριστεροῦ πήχεος) καὶ μιὰ γενικότερη ταραχὴ στὴν πτυχολογία, ποὺ δὲν συμφωνοῦν μὲ τὶς παρατηρήσεις τοῦ Carpenter.

Ὁ Linfert βλέπει ὁμοιότητα στὶς ἀνταλλαγές τοῦ ρούχου μὲ τὴ μορφὴ 3043 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου. (Βλ. ἀρ. εὗρ. 995, ἐδ. 9.)

Καὶ ὁ Hiller ὑπογραμμίζει τὴ μείωση τῆς «περιγραφικῆς» σημασίας ποὺ ἔχουν οἱ πτυχές στὸ προβαλλόμενο σκέλος, καὶ τὶς παραβάλλει μὲ τὶς ἀνάλογες πτυχές στὸ στάσιμο σκέλος τῆς Ἀφροδίτης Fréjus καὶ τοῦ νέου τῆς στήλης τῆς Σαλαμίνας (ΕΜ ἀρ. εὗρ. 715). Τὴν ὁμοιότητα μὲ τὸν νέο τῆς στήλης τῆς Σαλαμίνας ὑπογραμμίζει καὶ ἡ Adam.

Κατὰ τὸν Δεσπίνη ἡ 1004 εἶναι μία ἀπὸ τὶς ἀντιπροσωπευτικότερες μορφές τοῦ στυλ τοῦ Ἀγορακρίτου στὸ θωράκιο.

11. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 251-2: L (χέρι μὲ ἀσπίδα, ροῦχο καὶ φτερό), στ. 258 (ἡ ἀριστερὴ φτερούγα). Beulé<sup>I</sup> 253 (τὸ χέρι μὲ τὴν ἀσπίδα, καὶ ἴσως καὶ τὸ κομμάτι τῆς φτερούγας). Beulé<sup>II</sup> 137, Bohn, *AM* 1880, 261. Kekulé<sup>I</sup> 23, ἀρ. 6 [6a, 6b, 6c?], 29. Kekulé<sup>II</sup> 2, 3, 8, 12 (ἀρ. 8 - ἀρ. 979), πίν. III C. Στὴ σ. 9 τὸ κομμάτι μὲ τὸ χέρι ποὺ κρατᾷ ἀσπίδα, τὸ ὁποῖο ἀπέδιδε στὴ μορφὴ P (998). Petersen 266. Le Bas - Reinach 128 (τὸ χέρι ποὺ κρατᾷ ἀσπίδα). Yorke, *JHS* 1892-93, 274-8, εἰκ. 2 (ἡ εἰκ. 2 ἀναφέρεται μόνο στὸ στήθος, στὴ σ. 277 ἀναφέρεται σὲ ὁλόκληρη τὴ μορφὴ). Casson 168, ἀρ. 24. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 1, 3, 16, 17 (ἡ εἰκ. 12 ἀναφέρεται λανθασμένα στὸ 1004, ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὸ 1002, εἰκ. 13), 53, 56, 63, 64, 65, 66, 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 1 (σημ. 4), 8 (σημ. 2), 9 (σημ. 1, 2), 10 (σημ. 1, 5), 12 (σημ. 3, 4), 13 (σημ. 3, 5), 17, 18, 20 (καὶ σημ. 4), 22, 23, 25, 26, 29 (σημ. 1, 2, 3), 30 (σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 470, 476, 481. Carpenter, *Parapet* 9, 36 (πίν. XVI, 2 δεξιὰ), 37 (ἀρ. 24), 73, 76. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 284 (καὶ σημ. 2), 285, 286, 295. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Adam 111, σημ. 8. Hiller 71 (σημ. 167). Linfert, *AA* 1968, 432, σημ. 9. Δεσπίνης, *Ἀγορακρίτος* 173. Μπροῦσκαρη, *Κατάλογος* 171, εἰκ. 339. Mark, *Cult* 159 (σημ. 155-6), 174. Harrison, *Πρακτικά* 104.

### Στήθος (ἀπὸ τὸ θωράκιο;) (πίν. 53)

1. Ἀρ. εὗρ. Ἀκρ. 1007.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὗρετηρίου Ἀκροπόλεως: Heberdey: 16 (1007). - Dinsmoor: QQ.

2. Φωτογραφίες: Carpenter, *Parapet* 41, εἰκ. 7.

3. Ὁ Casson, βασιζόμενος προφανῶς σὲ πληροφορία τοῦ Yorke, ἀναφέρει ὅτι τὸ κομμάτι αὐτὸ προστέθηκε στὰ κομμάτια τῆς Νίκης τὸ 1893. Πλὴν ὅμως ὁ ἀριθμὸς μὲ τὸν ὁποῖο εἶναι καταχωρημένο στὸ εὗρετήριο φανερῶνει ὅτι εἶχε βρεθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1891.

4. Ἀριστερὸ στήθος μὲ τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου γυναικείας μορφῆς, μετωπικὰ ἀπεικονισμένης. Ὁ πέπλος πορπώνεται στὸν ὦμο. Λείπει ὅλο τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ στήθους. Κατὰ τὸν Yorke τὸ κομμάτι εἶναι «σὲ κακὴ κατάσταση καὶ ὄχι μεγάλης σημασίας».

5. Ὑψ. 0.17 μ., πλ. 0.16 μ., πχ. 0.05 μ.

6. Ὅλες οἱ ἐπιφάνειες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πρόσθια, εἶναι σπασμένες καὶ ἔτσι εἶναι ἀδύνατη ἡ ἀπόδοση στὴν Α ἢ Β ομάδα πλακῶν τοῦ θωρακίου – ἂν πράγματι ἀνῆκε σ' αὐτό, βλ. καὶ ἐδ. 7.

7. Κατὰ τὸν Heberdey δὲν προέρχεται ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ θωρακίου, ἐπειδὴ ἡ ἐργασία εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη του, ρηχὴ καὶ ἀδέξια, ἀλλὰ ἀπὸ ἀναθηματικὸ ἢ ψηφισματικὸ ἀνάγλυφο. Σημειωτέον ὅτι ἀπὸ τὸν ὦμο λείπει ἡ ἔνδειξη παρουσίας φτερούγας.

8. Ὁ Dinsmoor ἀδυνατοῦσε νὰ τοποθετήσῃ τὸ κομμάτι σὲ κάποιο σημεῖο τοῦ θωρακίου ἐξ αἰτίας τῆς ἑλλειψῆς ὁποιασδήποτε ἔνδειξης καὶ δὲν τὸ κατέτασσε σὲ καμιά κατηγορία.

9. Οἱ Carpenter καὶ Dinsmoor ἀπέδιδαν τὸ κομμάτι στὸν καλλιτέχνη «C».

11. Yorke, *JHS* 1892-93, 279. Casson 174. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 45, εἰκ. 48, ἀρ. 16. Dinsmoor<sup>I</sup> 8 (σημ. 2), 9 (σημ. 1), 19 (σημ. 3), 28. Carpenter<sup>I</sup> 476, 482 (σημ. 1). Carpenter, *Parapet* 9, 41 (εἰκ. 7). Dinsmoor<sup>II</sup> 282. Harrison, *Πρακτικά* 104.

#### Σκέλος Νίκης (πίν. 54)

1. Ἀρ. εὗρ. Ἀαρ. 1008.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὗρετηρίου Ἀκροπόλεως: Michaelis: O. - Kekulé<sup>I</sup>: 21 [17a]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: V. - Casson (σ. 160), Carpenter: ἀρ. 14.

2. Χαρακτικά: Kekulé<sup>II</sup> πίν. VI, V.

Φωτογραφίες: Casson 160. Heberdey εἰκ. 27. Carpenter πίν. XXVI. Μπρούσκαρη εἰκ. 343. DAI: Hege 919. *LIMC* VI, 2, λ. Nike 160, στὴ σ. 575 μαζί μὲ τὴν 994 κλπ.

3. Φαίνεται ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Beulé τὸ 1853.

4. Κάτω δεξιὸ τμήμα πλάκας. Διατηρεῖται τὸ κάτω μέρος ἀριστεροῦ σκέλους μετωπικῆς Νίκης, ποὺ φορεῖ ποδηρὸς ἔνδυμα (χιτῶνα καὶ ἱμάτιο;). Δεξιά, τὸ ἄκρο τῆς ἀριστερῆς φτερούγας τῆς. Ὁ Kekulé ἀρχικὰ νόμιζε ὅτι συνανήκει ἡ ἐπάνω ἄκρη τῆς φτερούγας 978. Ἀργότερα ὁμως<sup>II</sup> δὲν ἐπέμεινε πιά στὴν ἄποψη αὐτή, τὴν ὁποία ἀπέρριψε καὶ ὁ Heberdey. Ὁ Μηλιάδης συνέθεσε στὴν ἔκθεση τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως τὸ κομμάτι 1008 μὲ τὴν 1012 στὴν πλάκα 994, νομίζοντας ὅτι ἀποτελεῖ τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους τῆς Νίκης 1012 (βλ. σχετικὰ τὸν ἀριθμὸ 994).

5. Ὑψ. 0.44 μ., πλ. 0.15 μ.

6. Ὁμάδα Α. Κάτω ἀριστερά, στὸ σπάσιμο, ὅπῃ γιὰ τὴν ἀπορροή τῶν ὀμβρίων ὑδάτων. Στὴν ἐπιφάνεια ἐδράσεως προστατευτικὴ ταινία (scamillus), ὕψ. 0.002-0.003 μ., ποὺ ἀρχίζει σὲ ἀπόσταση 0.265 μ. ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν πίσω ἐπιφάνεια καὶ 0.02 μ. ἀπὸ τὸ δεξιὸ πέρασ τῆς πλάκας.



7. Ἀριστερὸ σκέλος Νίκης καὶ κάτω ἄκρο τῆς ἀριστερῆς φτερούγας τῆς (βλ. ἐδ. 4). Τὴ στάση μποροῦμε, κατὰ τὴ γνώμη μου, νὰ ἀναπαραστήσουμε μὲ βάση τὴ Νίκη νομισμάτων τοῦ Σελεύκου Α' (*BMC, Seleucidae*, πίν. I, ἀρ. 1 καὶ 2).

8. Κατὰ τὸν Heberdey λόγω τῆς ἐλαφρᾶς πρὸς τὰ ἀριστερὰ στροφῆς τοῦ ποδιοῦ τῆς, θὰ ἀνῆκε σὲ μιὰ ομάδα μορφῶν ποὺ στρέφονταν πρὸς τὰ ἀριστερά. Πιθανὲς κατὰ τὸν Heberdey θέσεις εἶναι ἡ σκιανὴ θυσίας ποὺ τοποθετοῦσε στὴ βόρεια πλευρὰ, κοντὰ στὸ ὀπλιτικὸ τρόπαιο, ἢ κοντὰ στὸ περσικὸ τρόπαιο τῆς δυτικῆς πλευρᾶς ἢ κοντὰ σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ θαλάσσια τρόπαια τῆς βόρειας ἢ τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Λαμβάνοντας ὅμως ὑπ' ὄψιν τὴν ὑπαρξὴ ὀπῆς ἀπορροῆς γιὰ τὰ ὄμβρια ὕδατα, κατέληγε νὰ τοποθετήσῃ – ὑποθετικὰ – τὴ μορφὴ στὴν κύρια πλάκα τοῦ περσικοῦ τροπαίου τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, πλάκα XIV.

Ὁ Carpenter<sup>I</sup> ἀπέδιδε τὸ κομμάτι αὐτὸ στὴ δεύτερη πλάκα τῆς νότιας πλευρᾶς, μορφὴ 38. Γιὰ τὴν ἀπόδοση αὐτὴ βασιζόταν: (α) στὸν καλλιτέχνη, (β) στὴν ὀπὴ ἀπορροῆς. Ἔτσι: (α) ἐπειδὴ ἡ μορφὴ εἶναι, κατ' αὐτόν, ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «Ε» πρέπει νὰ βρισκόταν στὴ νότια πλευρὰ, εἴτε δεξιὰ εἴτε ἀριστερὰ τῆς «σανδαλιζομένης», δηλαδή εἴτε στὴ δεύτερη πλάκα τῆς νότιας πλευρᾶς εἴτε στὴν τέταρτη πλάκα. (β) Κρίνοντας ἀπὸ τὸ ὅτι στὴ βόρεια πλευρὰ οἱ ὀπὲς ἀπορροῆς βρισκόνταν στὶς πλάκες I, IV καὶ VIII (μετρώντας ἀπὸ Ἀ.) τοποθετοῦσε τὸ κομμάτι 1008 στὴ δεύτερη πλάκα τῆς νότιας πλευρᾶς, ἢ ὁποῖα ἀντιστοιχεῖ στὴν VIII τῆς βόρειας πλευρᾶς. Ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> ὅμως ἀμφισβήτησε τὸν συλλογισμό τοῦ Carpenter. Οἱ συνθηκὲς κατ' αὐτόν ἦσαν διαφορετικὲς στὴ βόρεια καὶ τὴ νότια πλευρὰ, καὶ δὲν ὑπῆρχε αὐστηρὴ ἐπανάληψη στὴ διάταξη τῶν ὀπῶν ἀπορροῆς τῶν ὀμβρίων ὑδάτων. Κατὰ τὸν Dinsmoor ἡ 1008 ἀποτελοῦσε τὸ ἄκρο δεξιὸ τμήμα τῆς πλάκας XXI, στὴ νότια πλευρὰ, θέση 43. Ἰδὲ ὅμως καὶ τὸ κεφάλαιο τῶν θεμάτων.

9. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἔβλεπε στυλιστικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴν 994. Ὁ Carpenter (*Parapet*) ἀπέδιδε τὴ μορφὴ στὸν καλλιτέχνη «Ε» καὶ τὴ θεωροῦσε σὰν τὸ καλὺτερο κομμάτι τοῦ θωρακίου. Στὸν τρόπο ἐπίσης ποὺ κολλοῦν οἱ πτυχὲς στὰ σφυρὰ ἔβλεπε συγγένεια μὲ τὴ σανδαλιζομένη. Καθὼς ἔχει ἄριστα διατηρηθεῖ ἡ ἀρχικὴ ἐπιφάνεια, ὁ Carpenter ὑπογράμμισε πόσο διαφορετικὴ εἶναι ἡ θαμπὴ ἐπεξεργασία τῆς ἐπιφάνειάς τῆς ἀπὸ τὴν στιλπνὰ γυαλισμένη ἐπιφάνεια ποὺ ἦταν τοῦ συρμοῦ στὰ ἔργα τῶν χρόνων τοῦ Αὐγούστου καὶ τοῦ Ἀδριανοῦ.

Ὁ Καροῦζος ἔβλεπε ὁμοιότητα στὶς πτυχὲς τοῦ ἱματίου μὲ τὶς πτυχὲς τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα τῆς ὄρθιας θεραπαινίδας στὸ «τηλαυγὲς μνήμα», ὁ καλλιτέχνης τοῦ ὁποῖου «ἔμαθε», κατὰ τὸν Καροῦζο, «τὴν τέχνην τοῦ ἐργαστήριου τοῦ θωρακίου» («Ἀγοράκριτος»).

Ἡ Harrison συνδέει τὸν καλλιτέχνη τοῦ ὡς πρὸς τὴ γραμμὴ καὶ τὴν πλαστικὴ φόρμα μὲ τὴν τέχνη τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθεῖου καὶ πιστεύει ὅτι τὸ ἔργο του μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὴν ἴδια δεκαετία.

11. Beulé<sup>I</sup> 253. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 252, O. Kekulé<sup>I</sup> 25, ἀρ. 21 [17a]. Kekulé<sup>II</sup> 10, 21, πίν. VI, V. Petersen 266. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 2, 4, 30-1 (εἰκ. 27), 53, 75, 76, 81. Casson 160 (ἀρ. 14). Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 10 (σημ. 2, 5), 12 (σημ. 1), 14 (σημ. 2), 19, 27, 29 (σημ. 1), 30 (καὶ σημ. 2, 5). Carpenter<sup>I</sup> 475, 477, 479, 480. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 14), 60 (πίν. XXVI), 74. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 294, 295. Καροῦζος, *Χαριστήριον εἰς Ὁρλάνδον* Γ, 261, βλ. καὶ σημ. 8. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 173, εἰκ. 343. Mark, *Cult* 174. Harrison, *Πρακτικά* 104.

#### Κράσπεδο ρούχου (πίν. 63,2)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1010.

Σύμβολα και αριθμοί πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Heberdey: ἀρ. 13 (1010). - Dinsmoor: NN.

2. Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 46 c. Carpenter εἰκ. 5 στὴ σ. 33. Μπρούσκαρη εἰκ. 334 (μαζὶ μὲ τὴν πλάκα 7098).

3. Ἦδη τὸ 1880 τὸ κομμάτι βρισκόταν κατὰ τὸν Heberdey στοὺς σωροὺς τοῦ Μικροῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως. Κατ' αὐτὸν εἶναι ἴσως ἓνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ κομμάτια ποὺ εἶχε καταγράψει ὁ Bohn κατὰ τὶς ἀνασκαφὰς τοῦ 1880 ἀλλὰ ποὺ ὁ Kekulé<sup>II</sup> (σ. 12) θεωρώντας τα ἀσήμαντα δὲν εἶχε περιγράψει.

4. Κάτω δεξιὸ τμήμα πλάκας (μὲ τὴν πλίνθο) ποὺ διατηρεῖ κράσπεδο ποδήρους ρούχου ποὺ ἀνεμίζει πρὸς τὰ δεξιὰ. Ὁ Heberdey διέκρινε ὑπολείμματα δακτύλων τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ, ποὺ πατοῦσε μόνο στίς μύτες.

5. Ὑψ. 0.22-0.23 μ., πλ. 0.18 μ., πάχ. 0.09 μ.

6. Ὁμάδα Α. Κάτω, στὴν ἐπιφάνεια ἐδράσεως διατηρεῖται προστατευτικὴ ταινία (scamillus) ὕψ. 0.002-0.003 μ.

7. Ἡ μικρότητα τοῦ κομματιοῦ τὸ μόνο ποὺ ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσει κανεὶς εἶναι ὅτι ἡ Νίκη εἶχε ζωνηρὴ πρὸς τὰ ἀριστερὰ κίνηση.

8. Κατὰ τὸν Heberdey δὲν ἀποκλείεται ἡ μορφὴ αὐτὴ νὰ ἀνῆκε στὸ δυτικὸ σκέλος τῆς ΝΔ. πλάκας 989.

Οἱ Dinsmoor καὶ Carpenter τοποθετοῦσαν τὸ κομμάτι στὸ κάτω δεξιὸ μέρος τῆς 994+1012, ποὺ ἀπέδιδαν στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου.

Ὁ Μηλιάδης, ἐντελῶς αὐθαίρετα, τοποθέτησε τὸ κομμάτι στὸ κάτω δεξιὸ μέρος τῆς πλάκας 7098, κατὰ τὴν ἔκθεση τῶν ἀρχαίων στὸ Μουσεῖο Ἀκροπόλεως. Πλὴν ὅμως οἱ πτυχές τοῦ ρούχου τῆς μορφῆς 7098 δὲν φαίνεται νὰ συνεχίζουν στὸ κομμάτι 1010. Καὶ ἀκόμη ἐὰν πράγματι ὑπάρχουν ὑπολείμματα δακτύλων (τὰ ὅποια ἐγὼ δὲν μπόρεσα νὰ διακρίνω), τότε ἀσφαλῶς τὸ κομμάτι δὲν ἔχει καμία θέση στὴν πλάκα 7098.

9. Ὁ Heberdey (ιδὲ πλ. ἐδ. 8) συσχέτιζε στυλιστικά τὸ κομμάτι μὲ τὴν 989. Ὁ Carpenter καὶ ὁ Dinsmoor τὸ κατέτασσαν στὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «B».

11. Kekulé<sup>II</sup> 12 (ιδὲ ἐδ. 3). Casson 174 - ἐσφαλμένα ἀναφέρει ὅτι τὸ 1010 εἶναι τὸ FF τοῦ Kekulé<sup>II</sup>. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 2, 44 (εἰκ. 46 c), ἀρ. 13, σ. 81. Dinsmoor<sup>I</sup> 1 (σημ. 4), 9 (σημ. 1), 19, 27, 28 (καὶ σημ. 4, 5). Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 293, 295. Carpenter<sup>I</sup> 476. Carpenter, *Parapet* 9, 33 (εἰκ. 5). Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 169, εἰκ. 334.

### Σκέλος Νίκης σὲ γρήγορη κίνηση (πίν. 55)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1011.

Ἀριθμοὶ καὶ σύμβολα πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup> 17 [9]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: K. - Casson (σ. 162), Carpenter: ἀρ. 16.

2. Χαρακτικὰ καὶ σχέδια: Kekulé<sup>II</sup> πίν. III K. Σχέδιο Reinach, *RR* I 19.

Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 16. Casson (σ. 162), ἀρ. 16. Carpenter<sup>I</sup> εἰκ. 1. Carpenter, *Parapet* πίν. XXX καὶ XXXIV, 2 (λεπτομέρεια). Picard<sup>I</sup> πίν. 47. Μπρούσκαρη εἰκ. 346. DAI, Hege 917.

3. Ὁ Kekulé<sup>I</sup> ἀναφέρει ὅτι τὸ κομμάτι βρισκόταν στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ Παρθενῶνος. Ἀπὸ τὴν περιγραφὴ ὅμως καὶ τὶς διαστάσεις ποὺ ἔδινε γίνεται φανερό ὅτι ἐπρόκειτο μόνο γιὰ τὸ ἐπάνω τμήμα του. Ἀργότερα ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἀπεικόνισε καὶ τὰ δύο κομμάτια, καὶ ἀνέφερε ὅτι ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Welcker μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ἤδη τὸ 1842 τὸ εἶχε ἰδεῖ ὁ Welcker, ἄγνωστο πάντως ἂν καὶ τὰ δύο τμήματα ἢ μόνον τὸ ἓνα. Στὸ εὐρετήριο τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως, στὸ τμήμα ἐκείνο ποὺ γράφηκε ἕως τὸ 1891, ἔχει καταγραφεῖ τὸ 1011 ὁλόκληρο, δηλαδὴ καὶ τὰ δύο του τμήματα.

4. Νίκη ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω, ποὺ κινεῖται μὲ ἀνοικτὸ δρασκελισμὸ πρὸς τὰ ἀριστερά, λυγίζοντας ἰσχυρὰ στὸ γόνατο τὸ προβαλλόμενο σκέλος. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο συγκολλημένα στὸ ὕψος τοῦ γονάτου τμήματα. Διατηρεῖται ὅλο τὸ προβαλλόμενο σκέλος (ἐκτὸς ἀπὸ μικρὸ τμήμα κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο). Λεῖπει καὶ ὅλο τὸ ἀριστερὸ σκέλος ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἔσω περίγραμμα τοῦ μηροῦ (βλ. ἐδ. 7).

5. Ὑψ. 0.67 μ., πλ. 0.33 μ. (συνολικά).

6. Ὁμάδα Α. Κατὰ μήκος τοῦ κρασπέδου τοῦ ρούχου σειρὰ ὀπῶν ποὺ ἔγιναν μὲ τὸ τρυπάνι. Κάτω, προστατευτικὴ ταινία (scamillus) ὕψ. 0.002-0.003 μ.

7. Νίκη ποὺ τρέχει μὲ εὐρὺ δρασκελισμὸ πρὸς τὰ ἀριστερά, λυγίζοντας δυνατὰ στὸ γόνατο τὸ δεξιὸ σκέλος. Ἦδη ὁ Kekulé<sup>I</sup> (ἀναφερόμενος στὸ ἐπάνω κομμάτι) ἀνεγνώριζε ὅτι τὸ προβαλλόμενο σκέλος εἶναι τὸ δεξιό. Ἀργότερα ὅμως, στὴ β' ἔκδοση (στὴν ἀποκατάσταση τοῦ Otto), ἀπεικονίζοντας ὁλόκληρο τὸ σκέλος ἄλλαξε τὴν προηγούμενη γνώμη του, ὑποστηρίζοντας ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ τὸ ἀριστερό. Διεφώνησε ὅμως ὁ Petersen διότι: α) Ἄν ἐπρόκειτο, ἔλεγε, γιὰ τὸ ἀριστερὸ σκέλος, θὰ ἔπρεπε νὰ φαίνεται ἡ ἀρχὴ τοῦ γλουτοῦ, β) ὁ τρόπος αὐτὸς θὰ ἦταν ἀντίθετος, ὑπεστήριζε, μὲ τὸν κανόνα ποὺ ἀκολουθεῖται στὸ θωράκιο, νὰ ἀναπτύσσεται ἡ πρὸς τὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος εἰκονιζόμενη πλευρά, ἔτσι ὥστε ἡ πλάγια ὄψη νὰ μετατρέπεται σχεδὸν σὲ πρόσθια. Ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Petersen ἰσχύει μόνον τὸ α. Τὸ ἐπιχείρημα β δὲν εἶναι ἀπόλυτο, ὅπως δείχνει ἡ κίνηση τῆς 976.

Καὶ κατὰ τὸν Casson πρόκειται γιὰ τὸ δεξιὸ σκέλος, στὸ σπάσιμο ἔβλεπε τὴν ἀρχὴ τοῦ ἀριστεροῦ. Τὸ ἴδιο καὶ ὁ Heberdey, ὁ ὁποῖος σημείωνε ὅτι ἡ συνολικὴ ἐντύπωση πρέπει νὰ ἦταν ἴδια (ἀντίστροφη ὅμως) μὲ τῆς Νίκης 972 δεξιά, ὁ κορμὸς ἦταν περίπου μετωπικὸς καὶ τὸ ἀριστερὸ σκέλος ἐκτεινόταν, ὅπως στὴν 972 δεξιά, πρὸς τὰ πίσω.

Πὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς μορφῆς πρέπει νὰ ξεκινήσει κανεὶς ἀπὸ τὴ βιαιότητα τῆς κίνησης, ποὺ τὴ δείχνουν ἡ πολὺ δυνατὴ γωνία ποὺ σχηματίζει στὸ γόνατο τὸ προβαλλόμενο σκέλος (τὸ δεξιὸ ἀσφαλῶς), οἱ πτυχὲς ποὺ ξεφεύγουν ἀπότομα ἀπὸ τὸ γόνατο πρὸς τὰ πίσω, καὶ ἀκόμα καὶ ἡ πρὸς τὰ πίσω δυνατὴ φορὰ τῶν πτυχῶν στὴν περιοχὴ τῆς μέσης. Μόνο οἱ Νίκες ποὺ σύρουν ταῦρο στὴ θυσία ἔχουν τόσο δυνατὴ κίνηση, καὶ αὐτὸ εἶναι ποὺ παλιότερα (Carpenter, Dinsmoor) διευκόλυνε τὴ σύνδεση τῆς 1011 μὲ τὴν 7098, πρὶν δηλαδὴ βρεθεῖ ἡ ὀρθία μετωπικὴ Νίκη ἀπὸ τὸν Welter. Ἀκόμα καὶ ἡ ζωερὴ κίνηση τῆς 975 εἶναι ἡρεμότερη. Ἡ ὑπόθεση τῶν Heberdey, Carpenter καὶ Dinsmoor εἶναι ἀξιοπρόσεκτη. Τώρα ποὺ ξέρουμε ὅτι ἡ 1011 δὲν συνδέεται μὲ τὴν 7098 στὴν ἴδια πλάκα, θὰ μπορούσαμε νὰ τολμήσουμε τὴν ὑπόθεση τῆς ὑπαρξῆς μιᾶς ἀκόμη σκηνῆς προσαγωγῆς ταύρου σὲ θυσία, ὅπου ἡ 1011 θὰ μετεῖχε στὴν πράξη.

8. Μόνο γιὰ ἱστορικοὺς λόγους ἀναφέρονται ἐδῶ οἱ ἀπόψεις τῶν παλιότερων μελετητῶν ὡς πρὸς τὴ θέση τῆς Νίκης αὐτῆς ἕως τὸ 1939, ποὺ ὁ Welter δημοσίευσε τὴν – χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου – Νίκη ποὺ κόλλησε στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς 7098. Ἔτσι πρὶν ἀπὸ τὸ 1939 οἱ Heberdey,

Dinsmoor και Carpenter νόμιζαν, όπως λέχθηκε παραπάνω, ότι η 1011 ανήκε στο αριστερό μέρος της πλάκας 7098. Ένώ όμως ο Heberdey τοποθετούσε την πλάκα στη βόρεια πλευρά (IV), οι Dinsmoor και Carpenter την τοποθετούσαν στη νότια και μάλιστα στο κέντρο της (κατ' ανάλογα της βόρειας πλευράς), διότι εκεί λογικά έπρεπε να βρίσκεται η σκηνή θυσίας. Έτσι ο Dinsmoor πρότεινε την πλάκα XXIV ή την XXV (μᾶλλον αυτήν), ενώ ο Carpenter την πλάκα XXIV (μορφή 43). Η σύνδεση της 1011 με την 7098 κατέρρευσε, όπως λέχθηκε ήδη, όταν βρέθηκε η Νίκη που κόλλησε στο αριστερό της 7098, και μένει έτσι ακόμα ανοικτό το θέμα της απόδοσης της 1011 σε κάποια θέση του θωρακίου (βλ. κεφάλαιο για τη σύνθεση, σ. 93).

9. Ο Kekulé παρομοίαζε το στυλ της 1011 με αυτό του ήνιόχου της βορείας ζωφόρου του Παρθενώνος (Brommer, *Fries* πίν. 67) και πιο πολύ ακόμα της Ίριδας του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνος (αυτόθι πίν. 34 κέ.), αλλά και της 994 του θωρακίου. Ο Heberdey παρομοίαζε τη δουλειά της 1011 με της 972. Ο Blümel υπογράμμιζε τη στυλιστική διαφορά από τη θεματικά όμοια μορφή 22 της ανατολικής ζωφόρου του ναού. Ο Dinsmoor<sup>I</sup> την παραλλήλιζε με τη δουλειά της 996. Ο Carpenter έγραφε: «Οι μονότονες πτυχές με τις ρηχές αυλακώσεις δημιουργούν μια ύψη επιφάνειας, που δεν έχει φανερή σχέση με τη μορφή που κρύβουν» και απέδιδε τη Νίκη αυτή σ' ένα νέο, κάπως αδέξιο καλλιτέχνη, τον «F», στον οποίο επίσης απέδιδε τις 987 και 998.

Ο Brommer έβρισκε στυλιστική ομοιότητα – όπως άλλοτε ο Kekulé – με την Ίριδα του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνος. Προβαθμίδες του στυλ αυτού έβλεπε στη νότια μετόπη VII του Παρθενώνος και στις μορφές 46 (XII) και 130 (XLII) της βόρειας ζωφόρου. Το ίδιο στυλ έβλεπε και στη μετόπη Albani (Brommer, *Parthenon-Kongress* πίν. 30, 2), καθώς και στο ανάγλυφο της Αρτέμιδος που βρίσκεται στο Μουσείο του Kassel (αυτόθι 30, 3). Κατ' αυτόν, επίσης, ο καλλιτέχνης του πρέπει να καταγόταν από την «Ανατολή», διότι έβλεπε ανάλογο στυλ στο μνημείο των Νηρηϊδων. Κατά την Harrison ο καλλιτέχνης του (F) αντιπροσωπεύει μια μεταγενέστερη φάση συγκριτικά με τους καλλιτέχνες του θωρακίου.

Για το στυλ της πτυχολογίας βλ. στο κεφάλαιο για τη χρονολογία, σ. 45.

10. Απήχηση της 1011 δεν αποκλείεται να έχουμε στην «Ίφιγένεια» του αναθηματικού αναγλύφου του 4ου αιώνα από τη Βραυρώνα στο Έθνικό Μουσείο (*LIMC* II, 2, εικ. στη σ. 545, αρ. 1225a). Η Ίφιγένεια έχει την ίδια κίνηση και πτυχολογία και προσάγει έλαφι που ανασκιρτά (σώζονται μόνον τα πρόσθια σκέλη του), προς το οποίο γυρίζει πίσω το κεφάλι της. Οι διαφορές (μεγαλύτερη πλαστικότητα, ψηλόλιγνες αναλογίες, λιγότερη ένταση στην κίνηση) οφείλονται στη νεότερη χρονολογία του αναθηματικού αναγλύφου.

11. Kekulé<sup>I</sup>, κατά πάσαν πιθανότητα το αρ. 17 [9]. Sybel 360, αρ. 20. Kekulé<sup>II</sup> 2, 8, πίν. III K (ή παραπομπή στον Kekulé<sup>I</sup>, αρ. VI, δεν ανταποκρίνεται, όπως το παρετήρησε άλλωστε και ο Petersen 262 (σημ. 1), 265. Casson 162-3, αρ. 16. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 1, 2, 21 (εικ. 16), 43, 54 (σημ. 16), 55, 56, 81. Blümel, *Fries* 23. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19, 27, 28, 29 (και σημ. 1), 30 (σημ. 8). Carpenter<sup>I</sup> 467, 468 (εικ. 1), 469, αρ. 16 (K), 477, 480. Carpenter, *Parapet* 9 (αρ. 16), 66 (πίν. XXX αριστερά), 67 (αρ. 16), 69, 78, 79 (πίν. XXXIV, 2). Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 292, 295. Picard<sup>I</sup> 47. Adam 58. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 173-4, εικ. 346. Brommer, *Parthenon-Kongress* 286. Harrison, *Πρακτικά* 104-5.

**Νίκη στηριζόμενη** (πίν. 56-57 και πίν. 78,4)

1. Άρ. εύρ. Άκρ. 1013.



Ἀριθμοὶ καὶ σύμβολα πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὗρετηρίου Ἀκροπόλεως: Kekulé<sup>I</sup>: ἀρ. 18 [5]. - Heberdey, Dinsmoor: N. - Casson (σ. 151), Carpenter: ἀρ. 9.

2. Χαρακτικά καὶ σχέδια: ΑΕ 1843 (ἀπεικονίζεται ἀντίστροφα). Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. XI (E. Landron). Kekulé<sup>I</sup> πίν. III M. Kekulé<sup>II</sup> πίν. IV N. Σχέδιο Reinach, RR I 20.

Φωτογραφίες: Casson εἰκ. 9 (σ. 152). Heberdey εἰκ. 19. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Carpenter πίν. XX, 1. Harrison, *Hesperia* 1960, πίν. 83a. Harrison, *AJA* 1977, εἰκ. 1. Ridgway εἰκ. 73 (λεπτομέρεια). Μπρούσκαρη εἰκ. 336. DAI Hege 921.

3. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία συγκολλημένα κομμάτια:

α) Τὸ κύριο κομμάτι, ὁ κορμός, φαίνεται ὅτι βρέθηκε στὰ Προπύλαια κατὰ τὶς πρῶτες ἀνασκαφές, τοῦ 1835/6 (ἀπεικονίζεται στὴν ΑΕ τοῦ 1843), πάντως ὁ Ross δὲν τὸ ἀναφέρει στὸ *Kunstblatt* τῆς 6ης Ἰουλίου 1836.

Ὁ Kekulé<sup>I</sup> ἀναφέρει ὅτι βρισκόταν στὴ «δεξαμενὴ».

β) Τὸ κομμάτι τοῦ δεξιοῦ μηροῦ βρισκόταν στὸν σωρὸ τῶν μαρμάρων μέσα στὸν ναὸ τῆς Νίκης καὶ κολλήθηκε στὸν κορμὸ τὸ 1867.

γ) Τὸ τρίτο κομμάτι, ὁ ἀριστερὸς μηρός, βρέθηκε τὸ 1953 σὲ ἓνα σωρὸ ἀπὸ ἀκατάγραφα κομμάτια μαρμαροῦ, ποὺ βρισκόνταν στὴ ΒΑ. πλαγιά τοῦ Ἀρείου Πάγου, ἀκριβῶς στὰ δυτικὰ τῆς Παναθηναϊκῆς ὁδοῦ, καὶ πῆρε τὸν ἀριθμὸ S 1759 τοῦ εὗρετηρίου γλυπτῶν τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς (Harrison, *Hesperia* 1960, πίν. 83a καὶ σ. 376 κέ.). Σήμερα εἶναι κολλημένο στὴ μορφή.

Ὁ Μηλιάδης κατὰ τὴν ἔκθεση τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως ἀπέδωσε αὐθαίρετα στὴ μορφὴ τὸ κρᾶνος 1001 (ιδὲ Mark, *Cult* 185, σημ. 216, καὶ τὶς παρατηρήσεις μου στὸ δελτίο τῆς 1001).

4. Νίκη ὄρθια, πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένη. Σώζεται ἀπὸ τὸν λαμὸ ἕως κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερό της γόνατο. Μὲ σῶμα χαλαρό, ἀκουμπάει πίσω σὲ ἓνα δυσδιάγνωστο ἀντικείμενο καὶ σκύβει ἐλαφρὰ τὸ κεφάλι της (ὅπως δείχνουν τὰ ἴχνη τοῦ λαμοῦ). Τὸ ἀριστερό της χέρι στηρίζεται ἐν μέρει στὴ μέση καὶ ἐν μέρει στὸ στήριγμα, ποὺ στὸ σημεῖο αὐτὸ καλύπτεται ἀπὸ τὸ ροῦχο της. Τὸ δεξιὸ χέρι εἶναι κατεβασμένο, ἀλλὰ ἐπειδὴ λείπει τὸ ἄκρο του εἶναι ἀβέβαιο τί ἔκανε ἢ τί κρατοῦσε. Φορεῖ: α) Χειριδωτὸ χιτῶνα (μὲ κουμπιὰ στὸν ὦμο καὶ στὴν ἀρχὴ τῶν βραχιόνων, καὶ ἓνα κορδόνι ποὺ ἔρχεται πίσω ἀπὸ τοὺς ὦμους καὶ περνάει κάτω ἀπὸ τὶς μασχάλες). β) Ἱμάτιο ποὺ διπλώνεται γύρω ἀπὸ τὸν ἄνω ἀριστερὸ βραχίονα, σκεπάζει τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος, τυλίγεται στὴ μέση καὶ τέλος πέφτει σὲ πλούσιες πτυχές στὴν ἀριστερὴ μεριά τοῦ σώματος. Στάσιμο σκέλος εἶναι τὸ δεξιό, τὸ ἀριστερὸ προβαλλόταν ὅπως φαίνεται (βλ. παρακάτω ἐδ. 7). Ἀρχὴ φτερούγας στὸν ἀριστερὸν ὦμο. Λεῖπουν: Ἡ ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ δεξιοῦ πήχεος, ὅλο τὸ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀριστερῆς κνήμης καὶ κάτω.

5. Ὑψ. 0.55 μ., πλ. 0.355 μ.

6. Ἀγνωστο ἂν ἀνῆκε στὴν Α ἢ στὴ Β ὁμάδα, διότι πίσω καὶ γύρω γύρω εἶναι σπασμένο. Τὸ σπάσιμο παρακολουθεῖ περίπου τὸ περίγραμμα τῆς ἀνάγλυφης μορφῆς.

7. Ὁ Heberdey ὑπέθετε ὅτι ἡ Νίκη δὲν ἦταν ἀπασχολημένη μὲ τὴν κόσμηση τροπαίου. Ὁ Carpenter, χωρὶς νὰ ἀποκλείει τὴν περίπτωση αὐτή, θεωροῦσε πιθανότερο ὅτι περιέμενε ἀπλῶς ἐντολές. Τὴ θεματικὴ συγγένεια τοῦ χεριοῦ ποὺ στηρίζεται στὴ μέση μὲ τὴν ἴδια θέση τοῦ χεριοῦ στὴ μορφὴ 1 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης, ὑπογράμμισε κιόλας ὁ

Blümel. Δυσκολία παρουσιάζει ή έρμηνεία του αντικειμένου όπου φαίνεται ότι στηριζόταν ή Νίκη. Ο Kekulé<sup>II</sup> αποκαθιστούσε ασπίδα. Ο Petersen, αν και δεν έκανε καμιά δική του πρόταση, απέκλειε αυτήν την αποκατάσταση. Την άποψη του Kekulé<sup>II</sup> απέρριπτε και ο Heberdey, διότι ενώ, όπως σημείωνε, για μιάν Αθηνά είναι φυσικό να έχει δίπλα της ακουμπισμένη την ασπίδα, ως ένδειξη ειρηνικής ανάπαυσης της, αυτό είναι παράλογο για μιὰ Νίκη, ή οποία πρέπει, κατ' αυτόν, απαραιτήτως να την κρατάει με το άριστερό της χέρι για να την αναρτήσει στο τρόπαιο. Κατά τον Heberdey έξ' ισου άπίθανη είναι και ή δική του άρχική σκέψη ότι θα μπορούσε να είναι βωμός, διότι ο άνέμελος τρόπος με τον όποιο ή Νίκη στηρίζεται θα ήταν τουλάχιστον «άσεβής». Ο Heberdey κατέληγε ότι το αντικείμενο ήταν άγκυρα. Ο Carpenter πάντως ξαναγύρισε στην έκδοχή ότι το αντικείμενο ήταν βωμός.

Το μοτίβο της Νίκης είναι άναμφισβήτητα έπηρεασμένο από τον τύπο της «στηριζομένης Αφροδίτης» (όπως σημείωσε ήδη ή Harrison, βλ. έδ. 10) που άποδίδει ως γνωστόν την «έν Κήποις Αφροδίτη» του Άλκαμένη (βλ. συνοπτικά Delivortias στο άρθρο *Aphrodite* του LIMC I, 1, σ. 30 κέ.). Ο Mark βλέπει στη στάση αλλά και στο ρούχο τονισμό του έρωτισμού της μορφής, την όποια συνδέει και αυτός με τη στηριζομένη Αφροδίτη. Κι άκόμη βλέπει στο γύμνωμα του δεξιού ώμου (παρά το κορδόνι που συγκρατεί τις χειρίδες) τη δαμονική δύναμη της γονιμότητας της Νίκης.

Όπως ή Αφροδίτη στηρίζεται άνετα σ' έναν πεσσό, έτσι και ή Νίκη στηρίζεται το ίδιο άνετα στο δυσδιάγνωστο αντικείμενο και σταυρώνει όπως και ή Αφροδίτη τα πόδια. Η άνεύρεση του κάτω μέρους της μορφής επέτρεψε στην Harrison να βελτιώσει την όλη εικόνα της παράστασης και να προτείνει ότι ή Νίκη στηριζόταν σε λίθο του Άπόλλωνος Άγυιέως. Στην πραγματικότητα πάντως το στήριγμα της Νίκης έχει άρκετο πλάτος: Ένα μέρος του καλύπτεται από το ιμάτιό της, ενώ ένα άλλο μέρος του είναι άκάλυπτο από αυτό, και ή επιφάνεια δεν φαίνεται να είναι λεία. Το πιθανότερο είναι λοιπόν ότι πρόκειται για βράχο, στον όποιον στηριζόταν ή Νίκη, ακουμπώντας σ' αυτόν με τον γοφό της και το άριστερό της χέρι. Ο συνδυασμός της στάσης της Νίκης – που τόσο πολυ θυμίζει την «έν Κήποις» Αφροδίτη – και του μεγάλου βράχου στον όποιο στηρίζεται είναι πιθανώς ύπαινιγμός στη βραχώδη ΝΔ. προβολή του λόφου της Άκροπόλεως (βλ. σ. 104). Πάντως ή άμεση γειτνίαση με το ιερό της Αφροδίτης Πανδήμου θα δικαιολογούσε μιὰ τέτοια υπόθεση, το ίδιο όπως και στην περίπτωση της 973, όπου γίνεται σαφής σ' αυτό ύπαινιγμός με το σανδάλι που έγγίζει με το χέρι της.

Μιὰ τόσο χαλαρωμένη στάση σώματος μου φαίνεται ότι άποκλείει την περίπτωση να κρατούσε ή Νίκη κράνος, όπως στη σημερινή έκθεση του Μουσείου Άκροπόλεως (βλ. σχετικώς, στον άρ. 1001). Ίσως κρατούσε στο κατεβασμένο χέρι μιὰ φιάλη για την τέλεση σπονδής (βλ. στο κεφάλαιο των θεμάτων, βλ. επίσης σ. 104).

8. Κατά τον Heberdey άνήκε είτε στη βόρεια είτε στη δυτική πλευρά του θωρακίου, πιθανότερα όμως στη δυτική πλευρά. Βασιζόμενος στην υπόθεσή του ότι ή Νίκη ακουμπούσε σε άγκυρα (βλ. έδ. 7) και στην προς τα άριστερά στροφή της, υπέθετε ότι ή Νίκη αυτή είχε σχέση με ένα τρόπαιο που βρισκόταν άριστερά της και μάλιστα αυτό από το όποιον προέρχεται τό (σήμερα χαμένο) κομμάτι Z\*. Έπειδή πάντως το δεξιό της χέρι είναι χαλαρά κατεβασμένο, δεν ήταν δυνατό, συνέχιζε ο Heberdey, να άσχολεϊται με κόσμηση τροπαιίου, και έπομένως δεν ήταν δυνατόν να άνήκε στην ίδια πλάκα με το τρόπαιο Z\*, αλλά σε μιὰ πλάκα πιό πέρα, δεξιά του. Έτσι, κατά τον Heberdey, το μεν τρόπαιο βρισκόταν στην πλάκα V, αλλά ή 1013 στην πλάκα VI.

Ο Carpenter, που απέδιδε την πλάκα 1013 στον καλλιτέχνη «D» (βλ. έδ. 9), την τοποθετούσε στο νότιο τμήμα της δυτικής πλευράς και πρότεινε συγκεκριμένα τρεις πιθανές θέ-

σεις: Τὴ θέση 29, στὴν ἴδια πλάκα μὲ τὴν Ἀθηνᾶ 991 (δεξιὰ τῆς ὁποίας θὰ στεκόταν), τὴ θέση 27, στὴν περίπτωση ποὺ τὸ ἀντικείμενο ὅπου στηριζόταν ἦταν βωμός, ἢ τέλος, δεξιότερα, τὴ θέση 31, σὲ μιὰ σκηνὴ τροπαίου.

Ὁ Dinsmoor δὲν δεχόταν, λόγῳ τῆς ἡρεμῆς στάσης της, ὅτι ἦταν ἀπασχολημένη μὲ τὴν κόσμηση τροπαίου. Συμφωνώντας μὲ τὸν Carpenter ὅτι εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «D» ἀπέδιδε καὶ αὐτὸς τὴ μορφή στοῦ νότιο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Πιθανότερες θέσεις θεωροῦσε εἴτε τὴν πλάκα XIII (μαζὶ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ 991), εἴτε τὴν XIV (τῆς ὁποίας τὸ θέμα εἶναι ἄγνωστο). Μὲ τὴν τοποθέτηση αὐτή, ἐπιτυγχάνεται κατὰ τὸν Dinsmoor μιὰ καλύτερη κατανομὴ στὰ τμήματα τῶν καλλιτεχνῶν «C» καὶ «D» στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου.

Πλὴ τὴν πιθανὴν θέση της βλ. ἐπίσης σ. 104.

9. Ὁ Wolters ἔβλεπε ταυτότητα σχεδὸν τοῦ στύλ (Gleichheit) μὲ τὴν Ἀρτεμὶ ἐνὸς ἀναγλύφου τῆς Σπάρτης (πίν. XII), ποὺ χρονολογοῦσε στὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὸ θωράκιο (LIMC II, 1, σ. 267, ἀρ. 679 β: α' ἡμισὺ 4ου αἰ., καὶ II 2, εἰκ. στὴ σ. 238).

Ὁ Kekulé ὑπογράμμισε τὴν ὁμοιότητα τοῦ στύλ τῆς 1013 καὶ τῆς «σανδαλιζομένης» μὲ τὸ στύλ τῆς «Πειθοῦς» (ἐννοοῦσε τῆς Ἀρτέμιδος) τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος (Brommer, *Fries* πίν. 178/9) καθὼς καὶ τῶν γυναικείων μορφῶν τῆς δεξιᾶς ἄκρας τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνος (αὐτόθι πίν. 45 κέ.). Μὲ τὴν Πειθὴ τὴν παραλλήλιζε καὶ ὁ Lippold.

Ὁ Casson συνέδεε τὴν 1013 μὲ τὴν 974 ὡς πρὸς τὸ στύλ. «Ἡ τεχνικὴ τοῦ χιτώνα καὶ τὰ γενικὰ περιγράμματα τοῦ σώματος εἶναι ἀκριβῶς τὰ ἴδια, οἱ δύο μορφές εἶναι σαφῶς ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη».

Ὁ Blümel ὑπογράμμισε τὴ στυλιστικὴ σχέση τῆς 1013 μὲ τὴ μορφή 1 τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης.

Ὁ Carpenter τὴ θεωροῦσε ἔργο τοῦ καλλιτέχνη «D», ὁ ὁποῖος μᾶλλον «τονίζει παρὰ ἀμβλύνει τὴ διάκριση μεταξὺ τρυπάνου καὶ σμίλης, καὶ ἔχει δημιουργήσει», ὅπως ἔγραφε χαρακτηριστικά, «ἀριστοῦργημα ὑψιστῆς τεχνικῆς λαμπρότητας».

Ὁ Dinsmoor δεχόταν καὶ αὐτὸς τὴν ἀπόδοση στὸν καλλιτέχνη «D». Ὁ Δεσπίνης βρῖσκει στενότερη συγγένεια στὸν τρόπο ἀπόδοσης τοῦ χιτώνα μὲ τὴν Ἡρὰ Borghese, καὶ τονίζει ἀκόμη ὅτι ἡ διαμόρφωση τῶν πλούσιων καὶ ἐντονα φωτοσκιασμένων κόλπων, ἡ πτύχωση τῶν χιτῶνων καὶ ἱματίων μὲ τὶς διχαλωτὲς πτυχές, ἡ διπλὴ ράχη καὶ τὰ σπασίματα, ἡ ἐγχάραξη τέλος ποὺ βρῖσκουμε στὸν καλλιτέχνη τῆς Ἀθηνᾶς 991 καὶ τῆς Νίκης 1013 σχετίζονται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν ὁμάδων «C» καὶ «D» μὲ τὸ ἀγορακρίτειο στύλ.

Καὶ ἡ Harrison ἀπέδιδε τὴν 1013 στὸν «D», ποὺ ἦταν ὑπεύθυνος γιὰ τὸ νότιο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς.

Ἡ Ridgway σημειώνει ἰδιαίτερα ὅτι ἡ πτύχωση τῆς Ἀφροδίτης S 1882 τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς (βλ. *Hesperia* 1960, πίν. 82) κατάγεται στυλιστικὰ ἀπὸ τὴν πτύχωση τῆς 1013.

10. Ἡ Harrison ὑπογραμμίζει ὅτι ἡ χαριτωμένη στάση τῆς μορφῆς (ἐννοεῖ τὴν «ἐν Κήποις») πιθανότατα ἐμπνέεται ἀπὸ τὴ γνωστὴ μεταφειδιακὴ ἢ ἀλκαμένηα στηριζομένη Ἀφροδίτη, μόνο ποὺ μιὰ γωνία τοῦ ἱματίου της πέφτει ἀνάμεσα στὰ γόνατα, ὅπως στὴν Ἀλκιστή τοῦ «ὄνου» τοῦ ζωγράφου τῆς Ἑρετρίας (βλ. Lezzi-Hafter πίν. 169, σ. 347-8: 425-420 π.Χ.), ἐνῶ στὸν τύπο τῆς στηριζομένης Ἀφροδίτης τὸ ἱμάτιο πέφτει στὸ πλάι.

Ὁ Brommer θεωροῦσε τὴν 1013 ἔργο τοῦ καλλιτέχνη τῆς μορφῆς N τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνος, προβαθμίδες πάλι τῆς ὁποίας θεωρεῖ τὴ μορφή τῆς νότιας μετόπης 29 τοῦ Παρθενῶνος (Brommer, *Fries* πίν. 224-8) καὶ τὴ μορφή 57 τῆς βορείας ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος (αὐτόθι πίν. 73).

Ὁ Curtius τονίζοντας τὴ μεγάλη ὁμοιότητα τῆς 1013 μὲ μιὰ μορφή Νίκης στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βατικανοῦ, Galleria delle Statue, ἀρ. 396a (σ. 256, ἀρ. 3) καὶ ἄλλα ἀνάγλυφα θεωροῦσε ὅτι ἡ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Βατικανοῦ καὶ τῶν ἄλλων ἀναγλύφων εἶναι νεοαττικά ἀντίγραφα μιᾶς χαμένης μορφῆς τοῦ θωρακίου, δημιουργίας τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη ὅπως τῆς Νίκης 1013. Μὲ τὸν Curtius συμφωνοῦσε καὶ ὁ Fuchs. Μολονότι τὰ νεοαττικά ἀντίγραφα μᾶλλον δείχνουν ὅτι ὁ καλλιτεχνικὸς χαρακτήρας τῆς πρωτότυπης μορφῆς ἦταν διαφορετικὸς ἀπὸ αὐτὸν τῆς 1013, βέβαιον εἶναι καὶ κατὰ τὴν ἀποψή μου ὅτι ἀντιγράφουν μιὰ παραπλήσια μορφή τοῦ θωρακίου ποὺ ἔχει χαθεῖ. Βλ. καὶ σ. 226 κέ.

11. ΑΕ 1843 (δὲν ἀναφέρεται στὸ κείμενο ἀλλὰ ἀπεικονίζεται καὶ μάλιστα ἀντίστροφα). Le Bas IV πίν. 11, ἀρ. XI. Kekulé<sup>I</sup> 25, ἀρ. 18 [5], 29, πίν. III M. Sybel 360, ἀρ. 11. Kekulé<sup>II</sup> 2, 8 (N), 21, πίν. IV N. Petersen 265. Wolters, *AM* 1887, 381, πίν. XII. Flaubert 115 (εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ τρία κομμάτια ποὺ εἶδε ὅταν ἦρθε στὴν Ἀθήνα). Casson 151 (ἀρ. 9), λανθασμένα ἀναφέρει στὴ βιβλιογραφία τὸν Michaelis, ἐνῶ ἡ παραπομπή ποὺ δίνει εἶναι στὸν Kekulé<sup>II</sup>. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 23, 67, 70, 81, εἰκ. 19. Blümel, *Fries* 23. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19 (σημ. 3), 28, 29 (σημ. 1, 2), 30 (καὶ σημ. 1). Carpenter<sup>I</sup> 475-477. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 9), 48 (πίν. XX, 1), 49 (ἀρ. 9), 50 (πίν. XXI, 2), 53 (πίν. XXII ἐπάνω), 76. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 285, 286, 293 (καὶ σημ. 1), 295. Curtius, *RM* 1934, 257 κέ., εἰκ. 4, 259. Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Lippold, *Gr. Plastik* 194 καὶ σημ. 5. Fuchs, *Vorbilder* 17-20 καὶ σημ. 44. Harrison, *Hesperia* 1960, 376 κέ., πίν. 83a. Δεληβορριάς, *AntPl* VIII 20, σημ. 7. Harrison, *AJA* 1977, 417, εἰκ. 1. Harrison, *Πρακτικά* 104. Δεσπίνης, *Ἀγοράκιτος* 173. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 169-170, εἰκ. 336. Mark, *Cult* 185 (καὶ σημ. 216), 186. Harrison, *Hesperia* Suppl. XX, πίν. 8d, σ. 47, σημ. 35 καὶ σ. 49. Brommer, *Parthenon-Kongress* 287, σημ. 3. Ridgway, *Fifth Century Styles* 98, 111 (σημ. 110), 112 (εἰκ. 73 καὶ 81). Meyer 40, σημ. 224.

#### Ἡγεμὴ Νίκη (πίν. 58 καὶ πίν. 76,4)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1014.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Michaelis: F. - Kekulé<sup>I</sup>: 10 [3]. - Kekulé<sup>II</sup>, Heberdey, Dinsmoor: R. - Casson (σ. 150), Carpenter: ἀρ. 8.

2. Χαρακτικά καὶ σχέδια: Kekulé<sup>I</sup> πίν. II J. Kekulé<sup>II</sup> πίν. V R. Overbeck I εἰκ. 125. Collignon II εἰκ. 51 B. Σχέδιο Reinach, *RR* I 20.

Φωτογραφίες: Casson (σ. 150), ἀρ. 8. Heberdey εἰκ. 23-4. Carpenter πίν. IX. Picard<sup>II</sup> εἰκ. 312 καὶ Picard<sup>I</sup> πίν. 46. Μπρούσκαρη εἰκ. 341. Jung 115, εἰκ. 5. Ridgway εἰκ. 69 (τὸ κεφάλι). Simon πίν. 13b. DAI, Hege 898.

3. Ἡ παλιότερη μαρτυρία τῆς μορφῆς, σύμφωνα μὲ τὸν Kekulé<sup>II</sup> 2, εἶναι ἡ τοῦ Welcker, ὁ ὁποῖος τὴν εἶχε ἰδεῖ τὸ 1842. Στὴ συνέχεια ἡ μορφή ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Michaelis (1859/60). Τότε εἶχε ὕψος 0.72 μ. καὶ ἀπαρτιζόταν ἀπὸ τρία κομμάτια. Τὴν κατάσταση αὐτὴ τῆς μορφῆς ἀπεικόνισε ὁ Kekulé<sup>I</sup> στὸν πίν. II J. Ἀργότερα ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἀνέφερε ὅτι μετὰ τὴν ἀναχώρησή του ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα τὸ 1868, προστέθηκε τὸ κάτω τμήμα, ἄγνωστο ἀπὸ ποιόν, καὶ τὸ ἀπεικόνισε μαζὶ μὲ τὸ παλιό. Ὁ Heberdey ὁμως ἀνέφερε ὅτι μετὰ τὴ δεύτερη αὐτὴ δημοσίευση τοῦ Kekulé ἡ μορφή διαλύθηκε καὶ ὅταν συστήθηκε ἐκ νέου φάνηκε ὅτι σημαντικὰ τμήματα τῆς μορφῆς εἶχαν χαθεῖ. Πάντως ὁ Λεονάρδος, περιγράφοντας τὴ μορφή στὸν ἀριθμὸ 1014 τοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως (πρὸ τοῦ 1891), ἔδινε τὴν κατάσταση ὅπως ἦταν κατὰ τὴν ἀνασύνθεσή της, σημειώνοντας ἀκόμη ὅτι «λείπει ὁ δεξιὸς μαστὸς καὶ τὸ ἀριστερόν ὁσφύος».



Λίγα χρόνια ἀργότερα ὁ Σκιαῶς σημείωνε στὸ περιθώριο τοῦ εὐρετηρίου ὅτι «ἐν τῷ μικρῷ Μουσείῳ ἤρξα κατόπιν τεμάχιον αὐτῆς (Νίκης), ἀρχὴ τοῦ δεξιοῦ βραχίονος καὶ τοῦ μαστοῦ.  $0.11 \times 0.08 \times 0.04$  μ.»

Τελικὰ τὰ κομμάτια πὺν μέχρι στιγμῆς δὲν ἔχουν βρεθεῖ εἶναι τὰ ἑξῆς:

1. Ὁ ἀριστερὸς βραχίονας πὺν κρατᾷ τὴν κνημίδα.

2. Τὸ ἀριστερὸ ἰσχίον μὲ μέρος τῆς κοιλιάς.

3. Τὸ κάτω μέρος, ἀπὸ τὸ ὕψος περίπου τῶν γονάτων, συμπεριλαμβανομένου τοῦ κομματιοῦ πὺν ἀναφέρει ὁ Kekulé ὅτι προστέθηκε τὸ 1868. Ἔτσι τὸ σημερινὸ ὕψος εἶναι 0.74 μ. (δηλαδὴ τὸ ὕψος περίπου πὺν ἔδινε στὸ εὐρετήριο ὁ Λεονάρδος: 0.73 μ.), ἐνῶ τὸ ἀρχικὸ ἦταν 0.94 μ. Γύψινα ὅμως ἀντίγραφα πὺν βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως καὶ στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου μᾶς δίνουν τὴ μορφὴ ὅπως ἦταν πρὶν χαθοῦν τὰ κομμάτια.

4. Νίκη ὄρθια, ἀκίνητη, ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά (τοῦ θεατῆ) στραμμένη. Διατηρεῖται καὶ ὁ ἄβακας τῆς πλάκας. Φορεῖ ποδὴρη πέπλο, πὺν πορπώνεται στοὺς ὤμους (διατηρεῖται ὁπὴ γιὰ τὴν ἐνθεση χάλκινης πόρπης) καὶ σχηματίζει κόλπο καὶ διπλοῖδιο, ἐνῶ ἓνα ἐλαφρὸ ἱμάτιον εἶναι ριγμένο σάν «σάλι» στὴν πλάτη της, καὶ ἐρχόμενο ἀπὸ πίσω περνάει στὸ κάτω μέρος τοῦ ἀριστεροῦ ἄνω βραχίονος (σήμερα λείπει) καὶ γλιστρᾷ ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τὸ σῶμα. Οἱ φτεροῦγες της (πλαστικὴ διατύπωση τῶν φτερῶν) εἶναι ἀπλωμένες πρὸς τὰ πίσω (ἰδωμένες ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ πλευρά). Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι (πὺν εἶναι σήμερα χαμένο) κρατοῦσε μία κνημίδα. Τὸ κεφάλι περιβάλλεται ἀπὸ ταινία, τῆς ὁποίας τὰ ἐλεύθερα ἅκρα πέφτουν στοὺς ὤμους (βλ. πκ. ἐδ. 7).

Σήμερα ἡ μορφὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἑξῆς κομμάτια:

1) Κεφάλι, λαμὸ, τμήμα τῆς δεξιᾶς φτερούγας καὶ ὤμου.

2) Ἀρχὴ τῆς ἀριστερῆς φτερούγας καὶ τοῦ ὤμου.

3) Μεσαῖον τμήμα τῆς ἀριστερῆς φτερούγας.

4) Ἐπάνω τμήμα τοῦ δεξιοῦ βραχίονος καὶ στήθους.

5) Τμήμα ρούχου γύρω ἀπὸ τὸ χαμένο σήμερα δεξιὸ στήθος.

6) Ἀριστερὸ στήθος.

7) Τμήμα τοῦ σώματος ἀπὸ τὸ δεξιὸ στήθος, λοξὰ μέχρι τὸ γόνατο περίπου.

5. Σημερινὸ ὕψ. 0.74 μ., πλ. 0.40 μ.

6. Δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς πλάκας σὲ μία ἀπὸ τὶς δύο ομάδες. Στὸ ἑπάνω μέρος δύο ὁπὲς γιὰ τὴν τοποθέτηση τῶν κιγκλίδων, σὲ ἀπόσταση 0.145 μ. ἢ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἢ μία πίσω ἀπὸ τὸ κέντρο τοῦ κεφαλίου, ἢ ἄλλη ἀριστερότερα, στὸ σπάσιμον τοῦ ἄβακος.

7. Ἡ Νίκη εἶναι ἀκίνητη, μετωπικὴ, ἐλαφρὰ μόνον πρὸς τὰ ἀριστερά (τοῦ θεατῆ) στραμμένη, καὶ φαίνεται ὅτι πρόβαλλε ἐλαφρὰ τὸ δεξιὸ της σκέλος. Ὁ Kekulé νόμιζε ὅτι αὐτὸ πὺν φορεῖ εἶναι δερμάτινη περικεφαλαία καὶ οἱ ταινίες εἶναι παραγναθίδες. Ὅτι ὅμως πρόκειται γιὰ ταινία τὸ εἶδαν σωστὰ ὁ Michaelis, ὁ Heberdey καὶ ὁ Carpenter (θυσιαστήρια ταινία), ἐνῶ ὁ Casson νόμιζε ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα μαντήλι δεμένο στὸ κεφάλι. Ἡ Simon πιστεύει ὅτι πρόκειται γιὰ ταινία σάν αὐτὴ πὺν φοροῦν ὁ Διόνυσος καὶ οἱ ἄνδρες συμποσιαστές, μὲ τὶς ἅκρες της νὰ πέφτουν στοὺς ὤμους καὶ νομίζει ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν ταινία τῶν Ὁσχοφορίων, ἀττικῆς ἐορτῆς πρὸς τιμὴν τοῦ Θεσέως, συνδεδεμένης μὲ τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ ἥρωος στὴν Ἀθήνα καὶ τὴν πτώση τοῦ Αἰγέως ἀπὸ τὸν πύργο τῆς Νίκης.

Κατὰ τὸν Kekulé<sup>II</sup> ἡ Νίκη μὲ τὰ ὅπλα πὺν κρατᾷ στὰ δύο της χέρια ἐτοιμάζεται νὰ κοσμή-

σει κάποιο τρόπαιο. Τη δερμάτινη κατά τη γνώμη του περικεφαλαία πρόκειται στη συνέχεια να αναρτήσει στο τρόπαιο. Και ο Heberdey πίστευε ότι η Νίκη προτίθεται να αναρτήσει τα όπλα στο τρόπαιο, δεν συμφωνούσε όμως, όπως λέχθηκε παραπάνω, ότι η Νίκη φορούσε δερμάτινο κράνος. Παρατηρούσε ακόμη ότι ο κάτω βραχίονάς της κρατάει με τέτοιο τρόπο την κνημίδα ώστε να κρύβεται στην κοιλότητά του.

Ὡς πρὸς τὴ γενικὴ ἐντύπωση τῆς Νίκης αὐτῆς, γιὰ σύγκριση προσφέρεται, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ Διοτίμα τοῦ ἀναγλύφου 226 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου (Καρούζου, *Γλυπτά* πίν. 30). Βλ. καὶ ἐδ. 9.

8. Ὁ Heberdey τοποθετοῦσε τὴ Νίκη αὐτὴ στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου, εἶχε μάλιστα τὴ γνώμη ὅτι ἦταν ἡ ἀριστερὴ μορφή τῆς πλάκας VIII, δεξιὰ τῆς πλάκας VII, ὅπου ἀπεικονιζόταν ἡ Νίκη 994 καὶ τὸ ὀπλιτικὸ τρόπαιο πὺν κοσμεῖ.

Ὁ Dinsmoor<sup>I</sup> παρατηροῦσε ὅτι ἐπειδὴ λείπουν οἱ ἐνδείξεις πὺν παρέχει τὸ πέρας τῆς πλάκας – δὲν σώζεται – καθίσταται ἀχρηστὴ ἡ παρουσία τῶν σωζομένων ὁπῶν τοῦ κιγκλιδώματος γιὰ τὴν τοποθέτηση τῆς μορφῆς. Εἶναι φανερὸ πάντως, σημειώνει, ὅτι ἡ Νίκη βρισκόταν δεξιὰ ἀπὸ ἓνα ὀπλιτικὸ τρόπαιο, ἀπέκλειε ὅμως τὴν περίπτωση νὰ ἐπρόκειτο γιὰ τὸ ὀπλιτικὸ τρόπαιο τῆς βόρειας πλευρᾶς, πὺν κοσμεῖται ἀπὸ τὴν 994, διότι δεξιὰ τοῦ τροπαίου αὐτοῦ βρισκόταν ἡ 1012. Ἀπέκλειε ἐπίσης καὶ κάποια θέση στὴ δυτικὴ πλευρὰ, διότι τὴ θέση αὐτὴ κατέχει ἡ 1004. Ἀπέκλειε τέλος καὶ τὴν περίπτωση νὰ βρισκόταν στὴν ἴδια πλάκα μὲ τὴν 998 τῆς νότιας πλευρᾶς (ἡ ὁποία προσέρχεται σὲ ἓνα τρόπαιο) λόγω τῆς στυλιστικῆς τους διαφορᾶς. Ὑποθετικὰ λοιπὸν ἀπέδιδε τὴν 1014 εἴτε στὸ ἀνατολικότερο τμήμα τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου, στὴν πλάκα XXVII ὡς μορφή 54, εἴτε στὸ δυτικότερο ἄκρο τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου, δεξιὰ τοῦ τροπαίου τῆς καθιστῆς Ἀθηνᾶς 989, στὴν πλάκα XVIII, ὡς μορφή 36.

Κατὰ τὸν Carpenter, ἡ 1014 ἀνῆκε, ἀντίθετα, στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου ἐπειδὴ τὸ στυλ τῆς εἶναι, ὅπως πίστευε, τυπικὸ τοῦ καλλιτέχνη «B» (βλ. ἐδ. 9). Κατ' αὐτὸν οἱ ἀποστάσεις τῶν ὁπῶν τοῦ κιγκλιδώματος καθιστοῦν πιθανὸ ὅτι βρισκόταν στὸ δεξιὸ μέρος τῆς πλάκας V τῆς βόρειας πλευρᾶς, ὅπου ἀπεικονιζόταν ἀριστερὰ ἡ 996, κατ' αὐτὸν ἐπίσης ἔργο τοῦ «B». Ἡ 1014 παρακολουθοῦσε, κατὰ τὸν Carpenter, θυσία πὺν ἐτελεῖτο στὴν ἴδια αὐτὴ πλάκα. Ἴσως αὐτὸς νὰ εἶναι ὁ λόγος, ἔγραφε, πὺν ἡ 1014 φορεῖ στὸ κεφάλι θυσιαστήρια ταινία. Λιγότερο πιθανὴ εἶναι κατὰ τὸν ἴδιο μιὰ θέση στὴν πλάκα VII, δεξιὰ τῆς πλάκας τῆς 994, διότι σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση θὰ ὑπῆρχαν πλάι πλάι δύο Νίκες νὰ κρατοῦν ἀπὸ μιὰ κνημίδα ἢ κάθε μιὰ.

Ἐνα χρόνον ἀργότερα, ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> ἀπέρριψε τὸν συνδυασμὸ τοῦ Carpenter (μὲ τὴν 996 στὴν πλάκα V τῆς βόρειας πλευρᾶς) καὶ ἐπέμεινε ὅτι ἡ 1014 ἀνήκει στὴ νότια πλευρὰ, μόνο πὺν αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ Dinsmoor τοποθέτησε τὴν 1014 (καὶ πάλι ὅμως ὑποθετικὰ) εἴτε στὴ θέση 65 τοῦ ἀνατολικοῦ ἄκρου τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ θωρακίου εἴτε, πιθανότερα, λόγω τῶν ὁπῶν τοῦ κιγκλιδώματος – ἔλεγε αὐτὴ τὴ φορὰ – στὴ θέση 59 τῆς πλάκας XXIX.

9. Ὁ Kekulé τὴν περιελάμβανε σὲ μιὰ στυλιστικὴ ὁμάδα μὲ τὴν 1003 καὶ τὴν 999, καὶ ἀκόμα ἔβλεπε σ' αὐτὴν ἀπηχήσεις παρθενῶναιων μορφῶν, ὅπως τῆς «Νίκης» τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου (Brommer, *Fries* πίν. 174), τοῦ νέου πὺν σκύβει τὸ κεφάλι τῆς δυτικῆς ζωφόρου (αὐτόθι πίν. 36-7), τοῦ νέου πὺν κρατάει ἀσπίδα τῆς νότιας ζωφόρου (αὐτόθι πίν. 144-5) καὶ τοῦ ἡνιόχου τῆς βόρειας ζωφόρου (αὐτόθι πίν. 82).

Κατὰ τὸν Casson μοιάζει στὰ μάτια μὲ τὴν 992.

Ὁ Carpenter, πὺν τὴν ἀπέδιδε στὴν ἴδια πλάκα μὲ τὴν 996, δηλαδή στὴν πλάκα V τῆς βόρειας πλευρᾶς (βλ. ἐδ. 8) θεωροῦσε καὶ τὶς δύο μορφές ἔργα τοῦ καλλιτέχνη «B». «Καὶ στίς

δύο παρατηροῦμε», ἔγραφε, «τὶς ἴδιες σωληνωτὲς πτυχὲς στὸ ἐπάνω μέρος, τὴν τάση γιὰ ὑποδιαιρέσεις καὶ χωρίσματα, ἐνῶ στὸ ἰσχύιο σχηματίζονται θύλακοι (rouches) καὶ «τσέπες» (rockets), ὅπως στὴ Νίκη 996. Οἱ ἀκμὲς ἀνασηκώνονται ἀπότομα, τὰ τοιχώματά τους εἶναι κάθετα». Ἡ ἀπόδοση στὸν καλλιτέχνη «Β» βεβαιώνεται, κατὰ τὸν Carpenter, καὶ ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα ποὺ δείχνουν οἱ φτεροῦγες τῆς μὲ αὐτὲς τῆς 994 τὴν ὁποία ἀπέδιδε στὸν «Β». «Ἡ ὅλη ἐντύπωση», ἔγραφε, «εἶναι μιᾶς μορφῆς ποὺ εἶναι σὰν κολόνα στημένη, ἱερατικὴ, ἀλλὰ διόλου ἀδέξια ἢ ἀμελὴς».

Ὁ Hiller νομίζει ὅτι ἡ διαμόρφωση τῶν πτυχῶν εἶναι παλιότερη ἀπὸ τὴ διαμόρφωση τῶν πτυχῶν στὶς Κόρες τοῦ Ἑρεχθείου, καὶ τὶς παραλληλίζει μὲ τὶς πτυχὲς τοῦ κορμοῦ τῆς Ἀθηνᾶς στὴν Ἀγορὰ S 1232. Παρόμοιες βλέπει στὴν 999 καὶ τὴν 1003. Παραλληλίζοντας ἐπίσης (σ. 36, σημ. 127) τὶς πτυχὲς τοῦ ἀποπτύγματος μὲ ἀνάλογες στὴ ζωφόρο τῆς Νίκης καὶ σὲ μία μορφὴ τοῦ ψηφίσματος τῶν γεφυροποιῶν τοῦ 422 π.Χ. (εἰκ. 23) παρατηροῦσε ὅτι «ἡ κίνηση τῶν πτυχῶν εἶναι πιὸ μαλακωμένη, οἱ ράχες εἶναι ζαρωμένες, καὶ μεταξὺ αὐτῶν ὑπάρχουν πλατιεὲς ἐπιφάνειες ἀντὶ γιὰ κοιλάδες».

Ἡ Schlörb πάλι ἔβρισκε ὁμοιότητα μὲ τὸ ἐπιτύμβιο 1822 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (Diepolder πίν. 21).

Κατὰ τὴ γνώμη μας ἡ Νίκη 1014 εἶναι πολύτιμη γιὰ τὴ στυλιστικὴ ἔνταξη τοῦ θωρακίου στὴν προτελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰῶνα, ἂν παραβληθεῖ μὲ τὴν ὅμοια σὲ στάση, γενικὴ διαμόρφωση καὶ λεπτομέρειες Διοτίμα τῆς στήλης τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου (βλ. π., ἐδ. 7). Διότι στὴ στήλη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ποὺ χρονολογεῖται χωρὶς ἀμφισβήτηση στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰῶνα, εἶναι ὁλοφάνερα τὰ νεότερα στυλιστικὰ στοιχεῖα, ἡ ἐντονότερη διαφάνεια, ἡ πλαδαρότης τῆς σάρκας, τὸ μεγαλύτερο σωματικὸ βάρος καὶ τὸ ὑλικὸ βάρος τοῦ ρούχου, ποὺ δὲν βλέπουμε ἀκόμη στὴν 1014.

Ἡ ἀπομόνωση τοῦ ἀριστεροῦ στήθους μὲ τὶς καλλιγραφικὰ συστρεφόμενες πτυχὲς τοῦ ἀποπτύγματος εἶναι σχηματισμὸς συνήθης στὰ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. (λ.χ. στὴ ζωφόρο τῆς Φιγάλειας) καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου (λ.χ. στὴν ἔφιππη μορφὴ 157 ἀπὸ τὸ ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο).

11. Michaelis, *AZ* 1862, στ. 250 F, 258 καὶ 266. Friederichs-Wolters 193. Kekulé<sup>I</sup> 24, ἀρ. 10 [3], πίν. II J, 29. Sybel 360, ἀρ. 38. Kekulé<sup>II</sup> 2, 10, πίν. V R (ἐσφαλμένα παραπέμπει στὸν Kekulé<sup>I</sup> ἀρ. 15, πίν. III K ἀντὶ τοῦ ὀρθοῦ ἀρ. 10, πίν. II J, τὸ σφάλμα σημείωνε ἤδη ὁ Petersen), σ. 21. Petersen 262 (σημ. 1). Overbeck I 486, εἰκ. 125. Collignon II 105 (εἰκ. 51 B) καὶ 106. Casson 150, ἀρ. 8. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 27 (εἰκ. 23, 24), 63, 66. Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 12 (σημ. 4), 13 (σημ. 5), 19 (σημ. 3), 23, 25, 28 (σημ. 6), 29 (καὶ σημ. 1, 2, 5), 30 (σημ. 5). Carpenter<sup>I</sup> 473, 474, 476, 478. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 8), 26 (πίν. IX), 27 (ἀρ. 8), 28 (πίν. X, 1 τὸ κεφάλι), 29, 75. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 283, 284, 293, 294, 295. Picard<sup>I</sup> 28, πίν. 46 καὶ Picard<sup>II</sup> 777, εἰκ. 312. Hiller 50 (σημ. 107), 56 (σημ. 127, λάθος ἢ παραπομπὴ στὸν ἀριθμὸ τοῦ Carpenter). Δεσπίνης, *Ἀγορά-κριτος* 173. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 172, εἰκ. 341. Jung, *JdI* 1976, 119 καὶ εἰκ. 5 (στὴ σ. 115). Schlörb-Vierneisel, *Festschrift Kleiner* 72 (σημ. 27). Ridgway, *Fifth Century Styles* εἰκ. 69 (τὸ κεφάλι). Mark, *Cult* 174. Simon, *Museum Patavinum* 1985, 284. Harrison, *Πρακτικὰ* 104. Simon, *Kanon* 71. Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86, πίν. 13β, 25-6.

#### Ἄκρη φτερούγας (πίν. 16,3)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀρ. 1132.

2. Χαρακτικὰ καὶ σχέδια: Kekulé<sup>II</sup> 12, ἀρ. 7. Heberdey εἰκ. 44.

3. Βρέθηκε την άνοιξη του 1880 από τον Bohn κατά τη διάρκεια των εργασιών του στον χῶρο ανάμεσα στον ναό της Νίκης και στη νότια πτέρυγα των Προπυλαίων.

4. Κομμάτι από το δεξιό τμήμα πλάκας. Διατηρείται ή ἄκρη μιᾶς φτερούγας, πού φέρεται πρὸς τὰ κάτω. Κατὰ τὸν Heberdey εἶναι ἄγνωστο ἂν ἡ φτερούγα εἶναι δεξιά ἢ ἀριστερή. Ἡ γνώμη μου εἶναι ὅτι πρόκειται μᾶλλον γιὰ ἀριστερή. Στὴν ἀπεικόνιση τοῦ Kekulé<sup>II</sup> (σ. 12) τὸ κομμάτι εἶναι πολὺ μεγαλύτερο ἀπ' ὅ,τι σήμερα, καὶ στὴν περιγραφή του ἀναφέρεται ὅτι δεξιά καὶ ἐπάνω διατηρεῖται καὶ μέρος τοῦ πέρατος τῆς πλάκας – σήμερα δὲν σώζεται. Ἀπὸ τὸ σχέδιο τοῦ Otto μπορεῖ κανεὶς νὰ ὑπολογίσει ὅτι τὸ κομμάτι εἶχε ἀρχικὰ ὕψος περίπου 0.46 μ. Ὁ Heberdey ὅμως ἀνέφερε (σ. 41) ὅτι τὸ κομμάτι στὴν ἐποχὴ του εἶχε ὕψος 0.275 μ., καὶ ὑποψιαζόταν ὅτι μετὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Kekulé<sup>II</sup> τὸ ἐπάνω μέρος ἀποκόπηκε καὶ στὴ συνέχεια χάθηκε. Στὸ εὐρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως τὸ κομμάτι ἀναγράφεται ὅτι εἶχε μέγιστο ὕψος 0.27 μ. – τὸ τμήμα αὐτὸ τοῦ εὐρετηρίου γράφηκε πρὶν ἀπὸ τὸ 1891 – καὶ ἔτσι βεβαιώνεται ἡ ὑποψία τοῦ Heberdey ὅτι ἀμέσως μετὰ τὸν Kekulé τὸ ἐπάνω τμήμα τοῦ κομματιοῦ εἶχε ἀποκοπῆ καὶ στὴ συνέχεια χαθεῖ. Τὰ ἴδια σημειώνει καὶ ὁ Casson.

5. Ὑψ. 0.275 μ., πλ. 0.065 μ.

6. Δεξιά, πέρας. Ὅλες οἱ ἄλλες πλευρὲς εἶναι σπασμένες. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἀνέφερε ὅτι τὸ κομμάτι εἶχε πέρας ἐπάνω καὶ δεξιά (βλ. ἐδ. 4).

7. Ἡ κάτω ἄκρη μιᾶς φτερούγας πού φέρεται πρὸς τὰ κάτω, πρβ. τὴν ἀριστερὴ φτερούγα τῆς «σανδαλιζομένης». Ὁ Bohn στὴν περιγραφή του (σ. 266): «Μακρόστενο κομμάτι μὲ μιὰ μικρὴ μυτερὴ ἄκρη, πού ἀνήκει εἴτε σὲ φτερούγα εἴτε σὲ πλοῖο».

8. Ὁ Heberdey θεωροῦσε ἀδύνατη τὴν ἔνταξή του σὲ κάποια θέση, ἐπειδὴ τὸ κομμάτι εἶναι ἀσήμαντο καὶ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ τὸ χρησιμοποίησει σὲ συμπληρώσεις περισσοτέρων τῆς μιᾶς Νικῶν.

9. Εἶναι ἐπίσης δύσκολο νὰ ἐκτιμηθεῖ τὸ στύλ του. Ὡστόσο εἶναι τόσο στενὴ ἡ ὁμοιότης του μὲ τὴν ἄκρη τῆς φτερούγας τῆς σανδαλιζομένης, πού δὲν θὰ ἦταν ἴσως πολὺ τολμηρὴ ἡ ἀπόδοσή του στὸν καλλιτέχνη τῆς «σανδαλιζομένης», ἀφοῦ εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ τρόπος τῆς ἀπόδοσης τῶν περὺγων εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο «ὑπογραφὴ» τοῦ καλλιτέχνη (Carpenter, *Parapet* 15).

11. Bohn, *AM* 1880, 266. Kekulé<sup>II</sup> 12 (ἀρ. 7). Casson 174. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 41 (ἀρ. 7), εἰκ. 44, σ. 53, 76.

#### Τμήμα φτερούγας (ἀμφίβολο ἂν ἀνήκει στὸ θωράκιο)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1266.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Dinsmoor<sup>II</sup>: SS.

2. Φωτογραφίες: Stevens εἰκ. 168.

3. Προέλευση ἄγνωστη.

4. Κομμάτι φτερούγας μὲ δήλωση πλαστικὴ τῶν «στεγάστρων» φτερῶν, σὲ τρεῖς σειρές.

5. 0.14×0.10×0.05 μ.



6. Πίσω ἀδρὰ δουλεμένο. Ὀλόγυρα σπασμένο.

7. Τὸ πρωτοδημοσίευσε ὁ Stevens ὡς προερχόμενο ἀπὸ τὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθείου. Τὸ ἴδιο νόμιζε καὶ ὁ Casson, ἂν καὶ μὲ κάποιον δισταγμό. Πρῶτος τὸ ἀπέδωσε στὸ θωράκιο ὁ Dinsmoor<sup>II</sup>. Ὡστόσο ἡ ἀπόδοση στὸ θωράκιο εἶναι προβληματική, ἐπεὶδὴ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ φτερούγα, παρ' ὅλη τὴ λεπτὴ διάπλάσή τους, δὲν ἔχουν τὴν ἐσωτερικὴ ἔνταση ποὺ χαρακτηρίζει τὰ ἀντίστοιχα στοιχεῖα τῶν πτερυγίων τοῦ θωρακίου.

8. Ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> δὲν τὸ ἀπέδωσε σὲ κάποιο σημεῖο τοῦ θωρακίου.

11. Stevens, *Erechtheum* 271 E, εἰκ. 168. Casson 202. Dinsmoor<sup>II</sup> 282 (καὶ σημ. 2).

### Τμῆμα ὁσφύος (πίν. 59,2)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 2878.

2. Φωτογραφία Τ. Ἀναγνώστου.

3. Τὸ κομμάτι εἶχε καταγραφεῖ στὸ εὐρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως ἤδη πρὶν ἀπὸ τὸ 1891. Ὅτι ὅμως ἀνήκει στὸ θωράκιο ἀνεγνώρισα στὴ δεκαετία τοῦ 1970.

4. Διατηρεῖται τὸ γύρω ἀπὸ τὴν ὁσφὺ τμῆμα μιᾶς ὀρθίας Νίκης. Χιτώνας λεπτός, ἱμάτιο ἀπὸ πιὸ χονδρὸ ὕφασμα ποὺ σκεπάζει τὸ κάτω τμῆμα. Ἡ ρηχὴ κοιλότης δεξιὰ εἶναι φθορὰ καὶ ὄχι δήλωση ὀμφαλοῦ, ὅπως εὐλόγα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει ἀπὸ τὶς φωτογραφίες.

5. Ὑψ. 0.14 μ., πλ. 0.14 μ., πάχ. 0.07 μ.

6. Γύρω γύρω σπασμένο.

7. Ἡ μορφὴ μοιάζει τόσο πολὺ μὲ τὴν 1013 ὥστε καὶ ἐδῶ μπορούμε νὰ ἀποκαταστήσουμε μιὰ ὁμοία ἤρεμη Νίκη. Ἡ διαφορὰ τους εἶναι ὅτι ἡ Νίκη τοῦ κομματιοῦ 2878 ἦταν ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένη, ἐνῶ ἡ 1013 πρὸς τὰ ἀριστερά.

8. Ὅποιαδήποτε ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ κάπου στὸ θωράκιο εἶναι παρακινδυνευμένη, ἀφοῦ λείπει ὁποιοδήποτε στοιχεῖο ποὺ θὰ μπορούσε νὰ βοηθήσει κάποια ὑπόθεση ἔστω.

9. Ὁχι μόνο ἡ θεματικὴ, ἀλλὰ καὶ ἡ στυλιστικὴ ὁμοιότης τοῦ 2878 μὲ τὴν 1013 εἶναι τόσο στενὴ, ὥστε θὰ μπορούσαμε ἀκίνδυνα νὰ τὴν ἀποδώσουμε στὸν ἴδιο καλλιτέχνη.

11. Ἀδημοσίευτο.

### Τμῆμα ὁσφύος (πίν. 59,1)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 2898.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Heberdey, ἀρ. 14, 2898.

2. Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 46 D. Smith πίν. 14 C, ἀρ. 123.

3. Ὁ Smith καὶ ὁ Casson τὸ ἀπέδιδαν στὰ ἀετώματα τοῦ Παρθενῶνος. Κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Heberdey τὸ κομμάτι βρισκόταν στὸ Μουσεῖο ἀνάμεσα στὰ κομμάτια τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθείου, ἀπ' ὅπου καὶ τὸ ξεχώρισε ὁ ἴδιος τὸ 1908. Κατ' αὐτὸν τὸ κομμάτι δὲν μπορούσε

νά ανήκει στο Έρεχθειο, αφού πίσω λείπει ή χαρακτηριστική επίπεδη επιφάνεια προσαρμογής που έχουν οι μορφές του Έρεχθείου, ενώ το εὐθύγραμμο σπάσιμο ἀριστερὰ ὀφείλεται στην ἀπόσπασή του ἀπὸ τὸ ἀναγλυφικὸ φόντο. Ἐξ ἄλλου ὁ Pallat δὲν τὸ εἶχε περιλάβει στὰ κομμάτια τοῦ Έρεχθείου. Τέλος καὶ ὁ Brommer (AM 1954-55 καὶ Giebel) ἀποχωρίζοντάς το ἀπὸ τὰ κομμάτια τῶν ἀετωμάτων τὸ ἀπέδωσε στὸ θωράκιο τῆς Νίκης. Τόσο τὸ μέγεθος τῆς μορφῆς ὅσο καὶ ἡ ἐργασία τῆς συνηγοροῦν στὴν ἄποψη ὅτι ἀνήκει στὸ θωράκιο.

4. Τὸ γύρω ἀπὸ τὴν ὁσφὺ τμῆμα μᾶς ἤρεμης μορφῆς, γιὰ τὴ στάση καὶ κίνηση τῆς ὁποίας βλ. ἐδ. 7. Χιτώνας μὲ πυκνές, λεπτές πτυχές, λοξὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ φερόμενες, ἱμάτιο κάτω ἀπὸ τὴ μέση, μὲ πτυχές που φαίνονται νὰ συγκεντρώνονται κάπου δεξιά.

5. Ὑψ. 0.14 μ., πλ. 0.14 μ., πάχ. 0.07 μ.

6. Γύρω γύρω σπασμένο.

7-8. Ὅπως εἶχε ἤδη παρατηρήσει ὁ Heberdey, τὸ κομμάτι πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ μιὰ μορφὴ ποὺ θὰ ἦταν παραπλήσια τῆς 1013 (N) εἴτε τῆς 975 (T): Ἡ φορὰ τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου δείχνει πράγματι ὅτι τοῦτο συγκεντρωνόταν κάπου ψηλότερα, ὅπως λ.χ. στὴν 975, ὅπου τὸ ἱμάτιο ἀκουμπάει στὸν προβαλλόμενον ἀριστερὸ πῆχυ, ἐνῶ οἱ λοξὰ φερόμενες πτυχές τοῦ χιτώνα θὰ μπορούσαν νὰ ὀφείλονται σὲ μιὰ τεντωμένη στάση τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ σώματος, ὅπως στὴ Νίκη 975, ἡ ὁποία ἀπλώνει τὸ δεξιό της χέρι στὸ ὕψος τοῦ ὤμου. Μάλιστα ὁ Heberdey διετύπωνε τὴν ὑποψία μήπως πράγματι τὸ κομμάτι προέρχεται ἀπὸ τὴν 975.

Κι ἀκόμη ὁ Heberdey ἀπέδιδε τὴ Νίκη ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται τὸ 2898 ἐντελῶς ὑποθετικὰ στὴν πλάκα IX b (δυτικὴ πλευρὰ) ἢ στὴν πλάκα XVII b (νότια πλευρὰ).

11. Smith, *Parthenon* πίν. 14 C, ἀρ. 123. Casson 71. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 44-5, ἀρ. 14 (εἰκ. 46 D), 70, 81. Brommer, *AM* 1954-55, 54, εἰκ. 30, 1. Brommer, *Giebel* 78, ἀρ. 2898.

### Πόδια Ἀθηνᾶς (πίν. 60,1)

1. Ἀρ. εὗρ. Ἀαρ. 3261.

2. Φωτογραφίες: DAI 80/13.

3. Στὸ εὐρετήριο δὲν δηλώνεται τόπος εὐρέσεως. Τὴν προέλευσή του ἀπὸ τὸ θωράκιο ἀνεγνώρισα στὴ δεκαετία τοῦ 1970.

4. Κομμάτι ἀπὸ τὸ κάτω μέρος μᾶς πλάκας, τῆς ὁποίας διατηρεῖται καὶ ἡ πλίνθος. Σώζεται τὸ κάτω μέρος ἐνὸς πολὺπτυχου χιτώνα καὶ τμῆμα τοῦ ἱματίου, ἀπὸ παχύτερο ὕφασμα, ποὺ διασταυρώνει λοξὰ τὸν χιτώνα πάνω ἀπὸ τὸ κράσπεδό του. Μέσα ἀπὸ τὶς πτυχές τοῦ χιτώνα διαγράφεται ὁ ὄγκος τῆς ράχης ἐνὸς ποδιοῦ.

5. Ὑψ. 0.19 μ., πλ. 0.135 μ., πάχ. 0.12 μ., ὕψ. πλίνθου 0.035 μ.

6. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σμίλη ἔχει χρησιμοποιηθεῖ καὶ τὸ τρυπάνι γιὰ τὴ διάκριση τῆς ἄκρης μερικῶν πτυχῶν ἀπὸ τὴν πλίνθο, καὶ γιὰ τὶς αὐλακώσεις μερικῶν πτυχῶν τοῦ χιτώνα καὶ τοῦ ἱματίου. Διάβρωση στὸ κάτω μέρος τῶν πτυχῶν τοῦ χιτώνα. Στὴν ἐπιφάνεια ἐδρασης ψιλὸ βελόνι.

7. Ἡ ἀποσπασματικότητα τοῦ κομματιοῦ δυσκόλεψε στὴν ἀρχὴ τὴν ἐρμηνεία του. Τελικὰ ἀναγνωρίστηκε ἡ παράσταση: πρόκειται γιὰ μιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ καθισμένη μορφή, ποὺ σταυρώνει τὰ πόδια. Προβαλλόταν τὸ ἀριστερὸ πόδι, προκαλώντας τὸ τέντωμα τοῦ ἱματίου, ἐνῶ τὸ δεξιὸ πόδι περνοῦσε πίσω ἀπὸ τὸ προβαλλόμενο ἀριστερὸ δείχνοντας μὲ τὴ ράχη του τὸν ὄγκο του καὶ προκαλώντας τσακίσματα στὸ ὕφασμα τοῦ χιτῶνα. Ἡ στάση εἶναι παραπλήσια – ἀλλὰ ἀντίστροφη – μὲ τῆς Ἀθηνᾶς 991. Ἀκριβῶς ἴδια εἶναι ἡ στάση τῆς καθιστῆς Ἐριφύλης σὲ οἶνοχόη τοῦ ζωγράφου τοῦ Σουβάλοφ ἀπὸ τὴ Spina ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Ferrara (Alfieri-Arias-Hirmer εἰκ. 107). Οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου θυμίζουν ἰδιαίτερα τὴν «Ὀλυμπιάδα», ἡ ὁποία ἔχει τὴν ἴδια γενικὴ στάση, εἶναι ὅμως ἀντίστροφα τὰ διασταυρούμενα πόδια της.

Τὸ κομμάτι ἔχει ξεχωριστὴ σημασία, διότι καθὼς ἀνήκει στὸ θωράκιο καὶ παριστάνει καθιστὴ μορφή, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ προέρχεται ἀπὸ μορφή Ἀθηνᾶς. Βεβαιώνεται ἔτσι ὅτι μία ἀκόμη Ἀθηνᾶ εἰκονιζόταν στὸ θωράκιο ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρεῖς γνωστές. Βλ. κεφάλαιο γιὰ τὰ θέματα τοῦ θωρακίου, σ. 81.

8. Ἡ θέσις τῆς νέας αὐτῆς μορφῆς Ἀθηνᾶς βεβαιώνεται ἀπὸ τὴ στροφὴ της πρὸς τὰ ἀριστερά. Διότι ἐφ' ὅσον οἱ ἄλλες τρεῖς μορφές Ἀθηνᾶς κατέχουν ἤδη σίγουρες θέσεις στὸ θωράκιο, ἡ μόνη δυνατὴ θέσις γιὰ τὴ νέα Ἀθηνᾶ εἶναι στὴν ἀκραία ἀνατολικὴ πλάκα τῆς νότιας πλευρᾶς. Ἀντικρίζοντας τὴν 989 τῆς ἄλλης, δυτικῆς ἄκρης τῆς νότιας πλευρᾶς, ἡ νέα Ἀθηνᾶ ἔκλεινε στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τὴ σύνθεση τῆς νότιας πλευρᾶς – καὶ τὴν ὅλη σύνθεση τοῦ θωρακίου.

9. Οἱ πτυχές τοῦ χιτῶνα θυμίζουν τὴν 1013. Καὶ τὸ ὅλο στυλιστικὸ ὕφος δείχνει σαφὴ προσκόλληση στὴν τέχνη τῆς παρθενώνας ζωφόρου.

10. Ἡ καταγωγὴ τοῦ τύπου τῆς μορφῆς ἀπὸ τὴν «Ὀλυμπιάδα» εἶναι προφανής.

11. Ἀδημοσίευτο.

### Ἰσχίον καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ μηροῦ Νίκης (πίν. 60,2)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 4838.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τοῦ ἀριθμοῦ εὐρετηρίου Ἀκροπόλεως: Heberdey 12 (4838). - Dinsmoor, Carpenter: MM (ὁ Carpenter τὸ ἀναφέρει καὶ μὲ τὸν ἀριθμὸ 4838).

2. Φωτογραφίες: Heberdey εἰκ. 46 B. Carpenter 41, εἰκ. 8.

3. Ὁ Heberdey ἀναφέρει ὅτι τὸ βρῆκε τὸ 1908 στὸ Μικρὸ Μουσεῖο καὶ ἀνεγνώρισε ἀπὸ τὴν ἐργασία καὶ τὶς διαστάσεις του ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο.

4. Ὁ Heberdey τὸ περιέγραφε ὡς τμήμα μηροῦ μᾶς πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένης μορφῆς, ποὺ μᾶλλον στεκόταν παρὰ ἐκινεῖτο, καὶ τῆς ὁποίας τὸ ροῦχο εἶναι μαζεμένο ἀνάμεσα στὰ σκέλη, ὅπως στὴν 974 καὶ στὴν 976. Στὸ εὐρετήριο τῆς Ἀκροπόλεως τὸ κομμάτι ἔχει παρερμηνευθεῖ καὶ τοῦ δίδεται ἡ ἑξῆς περιγραφή: «Τὸ ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ κάτω μικροῦ ἀγαλματίου φέροντος λεπτὸν ἱμάτιον». Κατὰ τὴ γνώμη μου πρόκειται γιὰ τὸ ἰσχίον καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ἀριστεροῦ προβαλλόμενου μηροῦ μᾶς μορφῆς ποὺ κινεῖται ζωηρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, καὶ γιὰ τὶς πτυχές μακροῦ διπλοῦδιου ποὺ κυματίζει λοξὰ πρὸς τὰ πίσω (βλ. ἐδ. 7).

5. Ύψ. 0.17 μ., πλ. 0.06 μ.

6. Όλόγυρα σπασμένο.

7. Όπως λέχθηκε παραπάνω (έδ. 4), προέρχεται από μια ζωηρά προς τα δεξιά κινούμενη μορφή. Τò ροῦχο ἦταν κατὰ τὸν Heberdey – ὁ ὁποῖος πίστευε ὅτι ἡ μορφή ἦταν ἤρεμη – ὅμοιο περίπου με τῆς 976 καὶ τῆς 974. Σημειώνουμε πάντως ὅτι ἡ 976 ἦταν κινημένη μορφή, τὸ ἴδιο ὅπως κινημένη ἦταν καὶ ἡ Νίκη ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται τὸ κομμάτι 4838. Ἡ κίνηση τῆς Νίκης αὐτῆς δὲν ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν κίνηση τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς γνωστῆς νεοαττικῆς πλάκας τοῦ Uffizi, μετὴν παράσταση προσαγωγῆς ταύρου (βλ. σ. 231 κέ).

8. Ὁ Heberdey πιθανολογοῦσε ὅτι βρισκόταν ἀριστερὰ τοῦ περσικοῦ τροπαίου 981, καὶ τὸ τοποθετοῦσε σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πλάκες XIV-XV τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> τὸ ἀπέδιδε – με ἐρωτηματικὸ – μαζὶ μετὸν μηρὸ 798 σὲ μιὰ Νίκη ποὺ τοποθετοῦσε ὑποθετικὰ στὴν πλάκα XII (δυτικὴ πλευρά), θέση 25, μπροστὰ ἀπὸ τὸν θυσιαζόμενον ταῦρο (985+997). Ὁ Carpenter, ἀπεικονίζοντας τὸ κομμάτι στὸ τμήμα τοῦ «C», τὸ τοποθετοῦσε στὴ δυτικὴ πλευρά.

9. Ὁ Carpenter δὲν σχολίαζε τὸ στυλ τοῦ κομματιοῦ, ἀλλὰ ἀπλῶς ὑπαινίσσεται ὅτι εἶναι ἔργο τοῦ «C», καθὼς τὸ ἀπεικονίζει μόνον (χωρὶς νὰ ἀναφέρεται σ' αὐτὸ) ἐκεῖ ὅπου κάνει λόγο γιὰ τὸν καλλιτέχνη «C».

11. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 44 (ἀρ. 12, εἰκ. 46 b), 75, 81. Casson 174. Carpenter, *Parapet* 9, 41 (εἰκ. 8). Dinsmoor<sup>I</sup> 9 (σημ. 1), 19 (σημ. 3), 28. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 286, 295. Harrison, *Πρακτικά* 104.

### Πλάκα με προσαγωγή ταύρου ἀπὸ δύο Νίκες (πίν. 61-62, 63,1 καὶ πίν. 80,2, παρ. πίν.)

1. Ἀρ. εὔρ. 7098+7099+ΒΠερ 178 (καὶ 1010 χωρὶς νὰ κολλᾶ), ἀριστερὴ Νίκη χωρὶς ἀριθμὸ εὔρετηρίου.

Σύμβολα καὶ ἀριθμοὶ πλὴν τῶν ἀριθμῶν εὔρετηρίου Ἀκροπόλεως: Heberdey: ἀρ. 10 (ἀναφέρεται μόνο τὸ 7098). - Casson (σ. 143), Carpenter: ἀρ. 3 (ἀναφέρεται μόνο τὸ 7098). - Dinsmoor: KK (μόνο τὸ 7098).

2. Φωτογραφίες: Δεξιᾶς Νίκης τὸ κάτω (7098): Heberdey, *ÖJh* 1910, εἰκ. 23. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, πίν. 1 δεξιὰ. Casson (σ. 143) εἰκ. 3. Dinsmoor<sup>I</sup> 7, εἰκ. 3 (ἐκθεση στὸ παλιὸ Μουσεῖο). Carpenter πίν. XXX δεξιὰ. Picard<sup>I</sup> πίν. 47.

Δεξιᾶς Νίκης ὁ κορμός (7099): Welter εἰκ. 6. Μπρούσκαρη εἰκ. 345. Harrison πίν. 20, 2.

Ἀριστερὴ Νίκη: Welter εἰκ. 10, 11. Picard<sup>II</sup> εἰκ. 310. Blegen εἰκ. 3, 4. Lemerle πίν. LI. Picard, *REG* 1938, 116, εἰκ. 10. Μπαλάνος εἰκ. 24.

Ἀριστερὴ Νίκη+7098+1010: Μπρούσκαρη εἰκ. 334. Mark, *Cult* εἰκ. 53.

Φωτογραφία τοῦ συνόλου: Σ. Μαυρομαμάτης.

3. α. Ἀρ. εὔρ. 7098. Κάτω δεξιὸ τμήμα πλάκας.

Νίκη προσπαθεῖ νὰ ἀναχαιτίσει ταῦρο ποὺ ἀνασκιρτᾷ πρὸς τὰ ἀριστερά. Βρέθηκε ἀπὸ τὸν Heberdey τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1909 στὸ ἐπάνω μέρος τῆς τουρκικῆς ἐπένδυσης τοῦ νότιου τοίχου τοῦ πύργου τῆς Νίκης, μετὸν ἀρμό πρὸς τὰ ἔξω καὶ τὴν ἀνάγλυφη ἐπιφάνεια πρὸς τὰ ἐπάνω. Μεταφέρθηκε τότε στὴν ἀποθήκη χωρὶς νὰ καταγραφεῖ στὸ εὔρετήριό Ἀκροπόλεως. Πολὺ ἀργότερα, στὴ δεκαετία τοῦ 1970, καταγράφηκε καὶ πῆρε τὸν ἀριθμὸ 7098.



β. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 7099.

Τὸ ἀπὸ τὸν λαϊμὸ ἕως τὴν ἀρχὴ τῶν μηρῶν τμήμα τῆς δεξιᾶς Νίκης 7098. Βρέθηκε τὸ 1936 (ιδὲ πκ., γ). Τότε γιὰ πρώτη φορὰ ἀναφέρθηκε, ἀπεικονίστηκε καὶ ἀποδόθηκε στὴ Νίκη 7098 (τότε ἀκόμη χωρὶς ἀριθμὸ). Μόλις ὅμως στὴ δεκαετία τοῦ 1980 κολλήθηκε στὴ Νίκη 7098 καὶ πήρε τὸν ἀριθμὸ 7099.

γ. ΒΠερ 178.

Τμήμα βράχου μὲ τὸ ἄκρο τοῦ δεξιοῦ κάτω ποδιοῦ τῆς δεξιᾶς Νίκης. Βρέθηκε ἀπὸ τὸν Heberdey τὸ 1909, κατὰ τὴ διάλυση τοῦ ἐπάνω τμήματος τῆς τουρκικῆς ἐπένδυσης τοῦ πύργου τῆς Νίκης. Μεταφέρθηκε στὴν ἀποθήκη χωρὶς ἀρχικὰ νὰ λάβει ἀριθμὸ εὐρετηρίου, στὴ δεκαετία τοῦ 1950 καταγράφηκε στὸ Βιβλίο Περισυλλογῆς Ἀρχαίων Ἀκροπόλεως (ΒΠερ) μὲ τὸν ἀριθμὸ 178 καὶ στὴ δεκαετία τοῦ 1980 κολλήθηκε στὴν πλάκα 7098.

δ. Χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου.

Τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς πλάκας ποὺ ἀπεικονίζει ὄρθια, μετωπικὴ Νίκη. Βρέθηκε τὸ 1936 στὸ κάτω μέρος τοῦ ἴδιου (ιδὲ ππ. α) τοίχου ἀπὸ τὸν Μπαλάνο, στὴ συνέχεια ἀναφέρθηκε καὶ ἀπεικονίστηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο στὴν ΑΕ 1937 καὶ ἀπὸ τὸν Blegen τὸ 1936. Δημοσιεύθηκε τὸ 1939 ἀπὸ τὸν Welter (στὸ ΑΑ).

ε. Τμήμα τῆς δεξιᾶς κνήμης τῆς δεξιᾶς Νίκης.

Βρέθηκε ἀπὸ τὸν Heberdey μαζὶ μὲ τὸ γ (ΒΠερ 178) καὶ τὸ 7098 (τότε χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου) καὶ κολλήθηκε στὴ μορφὴ χωρὶς ὅμως νὰ λάβει ξεχωριστὸ ἀριθμὸ εὐρετηρίου.

Οἱ πτυχῆς ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 1010, ποὺ τοποθετήθηκαν στὴ θέση αὐτὴ ἀπὸ τὸν Μηλιάδη τὸ 1966 (ιδὲ δελτίο ἀρ. 1010), δὲν ἀνήκουν ἐδῶ.

4. Πλάκα ἀποτελούμενη ἀπὸ πέντε κομμάτια (ιδὲ ἐδ. 3).

Ἀριστερά: Νίκη ὄρθια, σχεδὸν μετωπικὴ, ἐκτὸς ἀπὸ μιά ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά – τοῦ θεατῆ – στροφὴ καὶ κίνηση (στάσιμο σκέλος τὸ δεξιό, τὸ ἀριστερό, ἄνετο, σύρεται ἐλαφρὰ πρὸς τὰ πλάγια). Οἱ δύο φτεροῦγες τῆς, ὄρθιες πίσω (λείες στὸ ἐπάνω τμήμα, κάτω ἀνάγλυφα παράλληλα φτερά), μοιάζουν νὰ παρακολουθοῦν τὴν κίνησή τῆς. Φορεῖ ποδῆρη πέπλο, ποὺ σχηματίζει κόλπο καὶ ἀπόπτυγμα, ἐπίσης ζωσμένο, ψηλά, κάτω ἀπὸ τὸ στῆθος. Τὸ δεξιὸ τῆς χέρι εἶναι κατεβασμένο, τὸ ἀριστερὸ λυγισμένο στὸν ἀγκώνα, ὁ πῆχυς, ποὺ ἔχει χαθεῖ, θὰ προβαλλόταν πρὸς τὰ ἔξω, καὶ μᾶλλον ἔπιανε τὸν ταῦρο ἀπὸ τὰ κέρατα. Πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ ταύρου φαίνεται ὅτι ἔστρεφε ἐλαφρὰ καὶ τὸ κεφάλι τῆς. Λείπουν: Τὰ χέρια τῆς ἀπὸ τὴ μέση τῶν βραχιόνων καὶ οἱ ἄκροι πόδες. Ἀποκεκρουμένα: Τὸ πρόσωπό τῆς, τὸ ἀριστερὸ στῆθος, ἓνα τμήμα τοῦ κορμοῦ κάτω ἀπὸ αὐτό, καὶ ἓνα τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ μαζὶ μὲ τὸ γόνατο. Δεξιά: Νίκη προσπαθεῖ νὰ συγκρατήσῃ τὸν ταῦρο ποὺ ἀνασκιρτᾷ πρὸς τὰ ἀριστερά, ἀναχαιτίζοντάς τον μὲ ἓνα σχοινί (ἄλλοτε ζωγραφιστό). Προβάλλοντας τὸ δεξιὸ τῆς σκέλος τεντωμένο πατᾷ μὲ δύναμη σ' ἓνα βραχάκι ποὺ χρησιμοποιεῖ σὰν ἀντιστήριγμα, ἐνῶ τὸ ἀριστερό τῆς σκέλος σὲ σχεδὸν κάθετῃ θέσῃ ἀντιζυγιάζει τὴν κίνηση. Μὲ τὸ δεξιὸ τῆς χέρι (διατηρεῖται ὁ πῆχυς καὶ ἐν μέρει τὸ ἄκρο χέρι) θὰ κρατοῦσε τὸ σχοινί. Τὸ ροῦχο τῆς εἶναι διάφανος πέπλος, ζωσμένος στὴ μέση. Λείπουν: Τὸ κεφάλι, ὁ δεξιὸς ἄνω βραχίον, ὁ ἀριστερὸς πῆχυς, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν πτερύγων. Ἀποκεκρουμένα: Τὸ ἀριστερὸ σκέλος, ὁ ἀριστερὸς ὦμος, τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ δεξιοῦ ἄκρου ποδιοῦ.

Ἀνάμεσα στὶς δύο Νίκες ὁ ταῦρος, ποὺ ἀναπηδᾷ ζωηρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, προσπαθώντας νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὴ δεξιὰ Νίκη. Τὸ πίσω του μέρος εἶναι κρυμμένο ἀπὸ αὐτήν. Λείπουν: Τὸ κεφάλι, πού, ὅπως φαίνεται, ἔστρεφε πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς τὸν θεατῆ, καὶ τὸ ἀριστερὸ σκέλος του ποὺ ἦταν, ὅπως καὶ τὸ δεξιό, στὸν ἀέρα.

5. Ὑψ. 0.90 μ., πλ. 1.15 μ.

6. Όμάδα Α. Δεξιά, πέρας. Κάτω δεξιά, έντορμία γόμφου. Λίγο άριστερότερα, όπη για την άπορροή τών όμβρίων ύδάτων.

7. Ό Heberdey και ό Casson συσχέτιζαν τή δεξιά Νίκη ως πρός τή στάση και τó θέμα με τήν άριστερή Νίκη τής πλάκας 972. Πράγματι είναι ίσχυρή ή όμοιότης τους αλλά με τις έξξης άξιοσημείωτες διαφορές: Η δεξιά Νίκη 7098+7099 στην προσπάθειά της νά συγκρατήσει τόν ταύρο δέν σκύβει όπως ή άλλη, ό βραχίονας πού κρατούσε τó σχοινί είναι τεντωμένος, άντι νά είναι λυγισμένος, και ή έν γένει κίνησή της είναι πιό άνοικτή, ή προσπάθειά της μοιάζει πιό έντονη. Ό Heberdey απέδιδε τó τμήμα φτερούγας 978 στο έπάνω δεξιό μέρος τής πλάκας (βλ. τó δελτίο τής 978). Ό Heberdey, ό Carpenter και ό Dinsmoor, πρίν βρεθεί άπό τόν Μπαλάνο τó 1936 ή όρθια Νίκη πού κόλλησε άριστερά, συμπλήρωναν τó άριστερό μέρος τής πλάκας με τή Νίκη 1011.

Ό Casson ύπογράμμισε ότι τó θέμα είναι συχνό στην τέχνη τού 5ου αϊ. και ειδικά στη ζωφόρο τού Παρθενώνος.

8. Ό Heberdey με βάση τήν άποψη του ότι κάθε κύριο θέμα τού θωρακίου έπαναλαμβανόταν άπό μία φορά σέ κάθε πλευρά, τοποθετούσε τήν πλάκα στη βόρεια πλευρά, έπειδή πίστευε ότι ή 972 (πού έχει όμοιο θέμα) άνήκε στη νότια πλευρά. Όμως ό Dinsmoor απέδειξε ότι ή 972 βρισκόταν όχι στη νότια πλευρά αλλά στη βόρεια. Και ή πλάκα 7098, έπειδή έχει έντορμία γόμφου κάτω δεξιά στόν άρμό – άρα τοποθετήθηκε άπό δεξιά πρός τά άριστερά – άποκλείεται νά βρισκόταν στη βόρεια πλευρά. Η θέση της ήταν είτε στό νότιο τμήμα τής δυτικής πλευράς είτε σέ όποιοδήποτε μέρος τής νότιας πλευράς. Άλλωστε – παρατηρούσε ό Dinsmoor – ένώ τόσο ή 972 όσο και οί άλλες πλάκες τής βόρειας πλευράς είχαν τήν όπη για τήν άπορροή τών όμβρίων ύδάτων στό άριστερό μέρος τής πλάκας, έδω ή όπη αυτή βρίσκεται στό δεξιό μέρος. Γι' αυτόν τούς λόγους ή πλάκα 7098 πρέπει, κατά τόν Dinsmoor, νά βρισκόταν στη νότια πλευρά. Ό Dinsmoor μάλιστα, ύποθέτοντας ότι ή πλάκα άποτελούσε τó πάρισο τής πλάκας 972 στη νότια πλευρά, θεωρούσε ότι ή πιθανότερη θέση της ήταν στην πλάκα XXI. Άργότερα πάντως ό ίδιος<sup>II</sup> θεώρησε πιθανότερη τή θέση 51, στην πλάκα XXV. Και ό Carpenter τοποθετούσε τήν 7098 στη νότια πλευρά, στό τμήμα εκείνο όπου, κατ' αυτόν, εργάστηκε ό καλλιτέχνης «F», πιό συγκεκριμένα δέ στη θέση 44, πλάκα XXII, στό άνατολικό τμήμα τής νότιας πλευράς – πού σημειωτέον, κατ' αυτόν, δέν προχωρούσε πέρα άπό τή ΝΑ. γωνία τού ναού τής Νίκης.

Ό Mark (*Cult* 168) έχει τή γνώμη ότι, έπειδή ή άριστερή μορφή στέκει ήρεμα, πρέπει ή πλάκα νά ήταν κοντά στόν τελικό σκοπό, δηλαδή σέ κάποιο βωμό. Κατ' αυτόν οί κατάλληλες θέσεις είναι ή πλάκα XX για τόν βωμό και ή πλάκα XXI για τήν 7098.

Όπως όμως έχω εκθέσει στό κεφάλαιο όπου γίνεται λόγος για τά θέματα, μιá άλλη πιθανότερη θέση είναι στό νότιο τμήμα τής δυτικής πλευράς (σ. 92).

9. Ό Carpenter απέδιδε, όπως λέχθηκε παραπάνω, τήν πλάκα στόν καλλιτέχνη «F». Τήν άπόδοση αυτή δέχθηκε και ό Dinsmoor. Η Harrison χρονολόγησε τó έργο τού «F» στα μετά τó 394 (ναυμαχία τής Κνίδου) χρόνια, έπειδή οί πτυχές με τις διπλές άκμές, παρατηρούσε, δέν εμφανίζονται στα άκρωτήρια τής στοάς τού Έλευθερίου Διός στην Άγορά (τέλη τού 5ου αιώνα), ένώ αυτές και οί «κογχοειδείς» μεταξύ αυτών κοιλάδες είναι άγαπητές στό μνημείο τών Νηρηϊδων (κατ' αυτήν 390-380). Κατά τή γνώμη μου πρόκειται για τó αντίστροφο: επίδραση τού θωρακίου στό μνημείο τών Νηρηϊδων, πού έξ άλλου χρονολογείται όρθότερα άπό τήν Bruns-Özgan στην τελευταία δεκαετία τού 5ου αϊ. (βλ. τó κεφάλαιο για τούς καλλιτέχνες σ. 45 κέ.).

Ὁ Hiller, συγκρίνοντας τὴν ἀριστερὴ Νίκη μὲ τὴ Δήμητρα τῆς Ἐλευσίνας, βρίσκει ὁμοιότητες στὶς πτυχές τῆς κοιλιάς.

Ὁ Linfert νομίζει ὅτι βλέπει ὁμοιότητα στὶς αὐλακώσεις τοῦ ρούχου μὲ τὴ μορφὴ 3043 τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου (βλ. βιβλιογραφία).

11. Heberdey, *ÖJh* 1910, 86, εἰκ. 23. Heberdey, *ÖJh* 1922-24, 4, 41 (ἀρ. 10), 42, 44 (ἀρ. 13), 53, 54, 55, 61, 81 (πίν. I δεξιὰ). Casson 143-4, ἀρ. 3 (ἐκ λάθους παραπέμπει στὸ βιβλίο τῆς de Verrall σ. 364, εἰκ. 10). Dinsmoor<sup>I</sup> 7 (εἰκ. 3), 9 (σημ. 1), 10 (σημ. 2, 5), 14 (σημ. 2), 17 (σημ. 4), 19, 20 (σημ. 3), 21, 22 (σημ. 1), 26 (σημ. 2), 28 (σημ. 1), 29 (σημ. 2, 6), 30 (σημ. 3). Carpenter<sup>I</sup> 467, 469 (εἰκ. 3), 477, 480. Carpenter, *Parapet* 9 (ἀρ. 3), 66 (πίν. XXX δεξιὰ), 67 (ἀρ. 3), 68, 69, 73, 74. Dinsmoor<sup>II</sup> 282, 292, 293, 295. Lemerle, *BCH* 1936, 455, πίν. LI B. Blegen, *AJA* 1936, 145 κέ., εἰκ. 3-4. Μπαλάνος, *ΑΕ* 1937 Γ, 794, εἰκ. 24. Welter, *AA* 1939, στ. 15-19, εἰκ. 10-11. Picard<sup>I</sup> 27, πίν. 47 (τὸ κάτω τῆς δεξιᾶς Νίκης). Picard<sup>II</sup> 775, εἰκ. 310. Picard, *REG* 1938, 116, εἰκ. 10. Hiller 23. Linfert, *AA* 1968, 432, σημ. 9. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 169, εἰκ. 334, 345 (τὸ 7099). Kunisch, *Stiertötende Nike* 14, σημ. 42 (ἀναφέρεται μαζί μὲ τὴν 972), σ. 81-82. Mark, *Cult* 159, 165, 168. Harrison, *Πρακτικά* 105, πίν. 20, 2. Mark, *Sanctuary* 90 (σημ. 105) καὶ 137 (σημ. 47).

#### Πτυχές (πίν. 64,1-3, σχ. 7, παρ. πίν.)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 7302.

2. Φωτογραφίες: Welter εἰκ. 9 ἀριστερά. DAI 80/22.

3. Βρέθηκε ἀπὸ τὸν Μπαλάνο κατὰ τὶς ἐργασίες του στὸν πύργο τῆς Νίκης τὸ 1935-6, ἄγνωστο ὅμως ποῦ ἀκριβῶς, καὶ στὴ συνέχεια ἀναφέρθηκε καὶ ἀπεικονίστηκε ἀπὸ τὸν Welter (βλ. ἐδ. 11).

4. Ἀριστερὸ τμήμα πλάκας (σώζεται πέρας). Διατηροῦνται δύο ὁμάδες ζωηρὰ κινημένων πτυχῶν ρούχου, σὲ διαφορετικὴ φορὰ: Οἱ πτυχές τῆς ἀριστερῆς ὁμάδας (σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο) πέφτουν κυματιστά, οἱ πτυχές τῆς δεξιᾶς ὁμάδας ἔχουν λοξὴ πρὸς τὰ δεξιὰ φορὰ κατὰ μῆκος τοῦ (σπασμένου) σκέλους τῆς μορφῆς στὴν ὁποία ἀνῆκαν.

5. Ὑψ. 0.22 μ., πλ. 0.42 μ., πάχ. 0.18 μ.

6. Ὅμαδα Β. Πίσω κάθετη καὶ ὀριζόντια ἀπολάξευση γιὰ τὴν προσαρμογὴ στὴ βαθμίδα τοῦ ναοῦ (σχέδιο Ζιρώ).

7. Τὸ κομμάτι εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικό. Κατὰ τὸν Welter προέρχεται ἀπὸ τὸ πρωτότυπο τῆς πλάκας τοῦ Uffizi (βλ. σ. 231 κέ.). Ὅμως ὁ Welter δὲν «διάβασε» σωστὰ τὸ κομμάτι. Τὸ 7302 παρουσιάζει δύο σημαντικὲς διαφορὲς ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς πλάκας τοῦ Uffizi:

α) Τὸ σωζόμενο ὑπόλεμμα τοῦ σκέλους (γλουτὸς) φαίνεται νὰ ὑποδηλώνει ὅτι τὸ σκέλος δὲν εἶχε λοξὴ στάση ὅπως τὸ σκέλος τῆς ἀριστερῆς μορφῆς στὴν πλάκα Uffizi, ἀλλὰ περὶ πὺρ κάθετη.

β) Τὸ ρούχο δὲν ἔχει καμία ὁμοιότητα μὲ τὸ ρούχο τῆς ἀριστερῆς μορφῆς τῆς πλάκας τοῦ Uffizi, ὅπου τὸ ἱμάτιο κολπώνεται σὲ δυνατὴ καμπύλη πίσω ἀπὸ τὴ μορφὴ, καὶ στὴ συνέχεια καλύπτει τὸ προβαλλόμενο δεξιὸ σκέλος. Ἐδῶ ἔχουμε δύο ὁμάδες πτυχῶν, μιὰ πρώτη ποὺ κατεβαίνει κυματιστά καὶ σταματᾷ στὸ κάτω μέρος τοῦ κομματιοῦ καὶ μιὰ δεύτερη, λοξή – ποὺ καλύπτει ἐν μέρει τὴν πρώτη, πίσω ἀπὸ τὸ περιγράμμα τοῦ σκέλους. Ἡ πρώτη ὁμάδα

προέρχεται από ἱμάτιο, πού πέφτει πιθανότατα ἀπὸ ἓνα λυγισμένο στὸν ἀγκώνα δεξιὸ βραχίονα. Ἡ δεύτερη ομάδα πτυχῶν δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ πεῖ κανεὶς ἂν ἀνήκει σὲ πέπλο (ὁπότε θὰ εἶχαμε τὸν γλουτὸ γυμνὸ καθὼς ὁ πέπλος θὰ ἦταν ἀνοικτὸς στὸ πλάι) ἢ ἀπὸ τὸ ἴδιο ἱμάτιο πού θὰ τυλιγόταν καὶ στὸ κάτω μέρος τῆς μορφῆς. Ἡ δεύτερη πιθανότης εἶναι ἰσχυρότερη. Ἐν πάσῃ περιπτώσει δὲν ἔχουμε ἐδῶ μιὰ μορφὴ πού θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τὸ πρωτότυπο τῆς ἀριστερῆς μορφῆς τῆς πλάκας τοῦ Uffizi. Ἡ ἀποκατάσταση τῆς μορφῆς εἶναι δύσκολη. Φαντάζομαι ὅμως ὅτι ἡ Νίκη μὲ τὸ ἀριστερὸ της χέρι ἀπλωμένο κοσμοῦσε ἓνα τρόπαιο πού βρισκόταν δεξιὰ της, ἐνῶ τὸ δεξιὸ της χέρι ἦταν λυγισμένο πρὸς τὰ πίσω. Πρβ. τὴ Νίκη τῆς βόρειας πλευρᾶς τῆς 975.

8. Ἡ λάξευση πάντως στὸ πίσω μέρος (βλ. ἐδ. 6) ἐξασφαλίζει μιὰ θέση τοῦ κομματιοῦ στὸ βόρειο τμήμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ θωρακίου. Πὰ τις δύο, κατὰ τὴν ἄποψή μου, πιθανὲς θέσεις στὶς ὁποῖες θὰ μπορούσε νὰ βρίσκεται ἡ Νίκη τοῦ κομματιοῦ 7302 βλ. τὸ κεφάλαιο γιὰ τὰ θέματα τοῦ θωρακίου σ. 99.

9. Ἡ δουλειὰ θυμίζει τόσο πολὺ τις πτυχές τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 972 πού δὲν ἀποκλείεται νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Στὺλ θεατρικό.

11. *AE* 1937, 794-5. *Welter*, *AA* 1939, στ. 16, ἀρ. 3 καὶ στ. 19, εἰκ. 9 ἀριστερά. *Mark*, *Cult* 159.

#### **Νίκη μὲ ἀπλωμένους ἔμπρὸς τοὺς βραχίονες (ἀντίγραφο) (πίν. 65-66)**

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 7304.

2. Φωτογραφίες: *ΠΑΕ* 1910, εἰκ. 6. *DAI* 80/5-7.

3. Βρέθηκε ἀπὸ τὸν Ἀ. Φιλαδελφέα στὴ Ρωμαϊκὴ Ἀγορὰ καὶ πρωτοαναφέρθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο στὰ *ΠΑΕ* τοῦ 1910.

4. Τὸ ἀπὸ τὴν ὁσφὺ ἕως τὰ σφυρὰ τμήμα ὀρθίας, πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένης Νίκης. Φορεῖ λεπτὸ χιτῶνα ζωσμένο στὴ μέση, καὶ ἱμάτιο ἀπὸ χονδρότερο ὕφασμα πού τῆς καλύπτει τὸ κάτω σῶμα (ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σφυρὰ καὶ τὰ ἄκρα πόδια), καὶ μαζεύεται ἀνάμεσα στὰ σκέλη. Τὸ σῶμα στηρίζεται στὸ ἀριστερὸ πόδι, τὸ δεξιὸ εἶναι λυγισμένο στὸ γόνατο. Σὲ δύο σημεία τοῦ ἱματίου δηλώνεται τὸ δίπλωμα τοῦ ρούχου (*Liegefalten*). Διάβρωση ἀπὸ τὰ ὄμβρια ὕδατα παρατηρεῖται κατὰ μῆκος τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους στὶς πτυχές τοῦ ἱματίου, καθὼς ἡ πλάκα ἦταν ὀρθία στὴ θέση της ἐπὶ μακρὸ χρονικὸ διάστημα.

5. Ὑψ. 0.53 μ., πλ. 0.18 μ., πάχ. 0.155 μ.

6. Ὁμάδα Α. Ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ διάφορα εἶδη ἐργαλείων: Τὸ ποντύλι ἀνάμεσα στὶς πτυχές, τὸ λουχλούδικο γιὰ τις πλατιεὲς ἐπιφάνειες τῶν πτυχῶν, ἡ γλώσσα γιὰ τις ἴδιες ἐπιφάνειες. Παρατηρεῖται καὶ χρῆση τρυπάνου. Μὲ αὐλακία χωρίζεται ἡ μορφὴ ἀπὸ τὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος.

7. Νίκη πρὸς τὰ δεξιὰ. Μὲ τὰ πρὸς τὰ ἔμπρὸς ἀπλωμένα χέρια της στόλιζε (ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ τέντωμα τοῦ κορμοῦ της) κάποιο τρόπαιο.

8. Ἡ ἰσχυρὴ τυπολογικὴ ὁμοιότης της μὲ τὴ Νίκη 974 – ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀντίστροφη κατεύ-



θυνση – θὰ δικαιολογοῦσε τὸ ἐρώτημα μήπως ἡ 7304 συνδεόταν μὲ μιὰ καθισμένη Ἀθηνᾶ, ὅπως εἶχε ὑποθέσει ὁ Carpenter γιὰ τὴν 974 (ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ 989). Ἀλλὰ ὁ Dinsmoor ἀποσυνέδεσε τὴν 989 ἀπὸ τὴν 974, καὶ ἔτσι ἡ 7304 δὲν μπορεῖ νὰ εἶχε καὶ αὐτὴ μιὰ θέση ἐμπρὸς ἀπὸ μιὰ Ἀθηνᾶ τοῦ θωρακίου, λ.χ. τὴν 986, ἡ ὁποία βρισκόταν στὸ δυτικὸ ἄκρο τῆς βόρειας πλευρᾶς ἢ τὴν 3261 τοῦ ἀνατολικοῦ ἄκρου τῆς νότιας πλευρᾶς. Πάντως ἡ 7304, ἡ ὁποία ἀσφαλῶς ἀντιγράφει μιὰ Νίκη τοῦ θωρακίου (ιδεὲ πκ.) δὲν ἀποκλείεται νὰ προέρχεται ἀπὸ μία πλάκα, ἡ ὁποία ἀντικατέστησε κάποτε τὴν ἀρχικὴ (βλ. ἐδ. 9).

9. Ἡ ὁμοιότης μὲ τὴ Νίκη 974 εἶναι πολὺ στενὴ. Ὅμως παρατηροῦμε καὶ κάποιες σημαντικές μεταξὺ τους διαφορές. Κατ' ἀρχὴν ὁ χιτῶνας, ἐνῶ στὴν 974 εἶναι ἄζωστος καὶ πολὺ λεπτός, στὴν 7304 εἶναι ζωσμένος καὶ μοιάζει νὰ εἶναι καμωμένος ἀπὸ πιὸ χονδρὸ ὕφασμα. Μεγαλύτερη εἶναι πάντως ἡ καλλιτεχνικὴ διαφορὰ τους: Οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου τῆς 7304 ποὺ τυλίγουν τὸ πίσω μέρος τοῦ μηροῦ τῆς εἶναι πολὺ ἀδέξιες καὶ σκληρές, ἄλλες ἀπὸ αὐτὲς μοιάζουν μὲ χορδὲς τεντωμένες πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ σώματος, καὶ ἄλλες εἶναι σκαλισμένες σὰν αὐλάκια. Στὴν πρόσθια ὄψη τῆς μορφῆς οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου εἶναι καλύτερα δοσμένες ἀλλὰ ὑστεροῦν σὲ ὀργανικότητα καὶ σὲ ροή. Ἀκόμα καὶ οἱ πτυχές τοῦ χιτῶνα δὲν ἔχουν τὴ γλυκιὰ ροὴ ποὺ ἔχουν οἱ πτυχές τοῦ χιτῶνα τῆς 974. Ἀξιοσημεῖωτο εἶναι ὅτι ἡ μορφὴ ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος μὲ μιὰ ἄγνωστη στὰ κλασικὰ ἀνάγλυφα σκληρὴ αὐλακία (βλ. ἐδ. 6) ποὺ κάνει τὴ μορφὴ νὰ «ξεκολλᾷ» ἀπὸ τὸ φόντο. Οἱ “Liegefalten” ποὺ ἀπαντοῦν ἐδῶ πρωτοεμφανίζονται στὴν τέχνη τὸν 4ον αἰῶνα π.Χ. Ὅλα αὐτὰ δείχνουν ὅχι μόνον μεγάλη διαφορὰ ἀπὸ τὴν 974 σὲ τρόπο ἐκτέλεσης ἀλλὰ καὶ σὲ χρόνους. Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ἡ 7304 προέρχεται ἀπὸ μιὰ πλάκα ποὺ ἀντικατέστησε τὴν ἀρχικὴ, ἴσως ἀκόμη στὸν 1ο αἰ. π.Χ.

11. Φιλαδελφεύς, *ΠΑΕ* 1910, 120, εἰκ. 6. Giuliano, *ASAtene* 1955-56, 56, σημ. 4. Μπούσκαρη, *Γ' Διεθνὴς Συνάντηση* 17, εἰκ. 13. Μπούσκαρη, *Festschrift Inan* 153-60, πίν. 67-8.

#### Νίκη ποὺ κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ (ἀντίγραφο) (πίν. 67)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 7305.

2. Φωτογραφίες: *DAI* 80/8, 80/17.

3. Τὸ βρῆκα τὴ δεκαετία τοῦ 1960 ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἀκατάγραφα κομμάτια στὶς ἀποθήκες τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως.

4. Διατηροῦνται οἱ μηροὶ καὶ τμῆμα τῆς κοιλιάς μιᾶς γυναικείας μορφῆς πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένης, ποὺ περνᾷ τὸ δεξιὸ σκέλος πάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερό. Φορεῖ ζωσμένο διάφανο χιτῶνα, καὶ ἱμάτιο ποὺ φέρεται λοξὰ πάνω στὸν δεξιὸ μηρό.

5. Ὑψ. 0.465 μ., πλ. 0.26 μ., πᾶχ. 0.27-0.28 μ.

6. Ἀδύνατο νὰ προσδιορισθεῖ ἡ ὁμάδα στὴν ὁποία ἀνήκει, διότι εἶναι γύρω γύρω σπασμένο. Εἶναι φανερό ὅτι χρησιμοποιήθηκαν διάφορα ἐργαλεῖα: ἡ σμίλη, τὸ γλωσσάκι, ἡ ράσπα κλπ.

7. Θεματικὰ μοιάζει πολὺ μὲ τὴ Νίκη 976, ποὺ κατὰ τὸν Carpenter στεκόταν ἀριστερὰ ἀπὸ κάποιο τρόπαιο. Ὅπως ὅμως ὑποστηρίξαμε, ἡ 976 δὲν στέκει, ἀλλὰ κινεῖται ζωηρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ (πρὸς κάποιο τρόπαιο). Ἡ κίνηση ἀλλὰ καὶ τὰ ρούχα ποὺ φορεῖ θυμίζουν πολὺ ἔντονα,

παρ' όλες τις μικροδιαφορές, την άριστερή μορφή των νεοαττικῶν ἀναγλύφων με παράσταση προσαγωγῆς ταύρου. Πρόκειται για ἀντίγραφο Νίκης τοῦ θωράκιου.

8. Ἡ θέση της στοῦ θωράκιου εἶναι ἀδύνατο νὰ προσδιορισθεῖ.

9. Ἡ ἐργασία εἶναι πολὺ ρηχὴ καὶ ἄψυχη. Οἱ πτυχές τοῦ χιτῶνα εἶναι ἀβαθεῖς, πολὺ ἐπιπόλαιες, πρόχειρα καμωμένες, οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου εἶναι βαθύτερα σμιλεμένες, ὅπως ἀπαιτεῖται γιὰ τὴν ἀπόδοση χονδρότερου ὑφάσματος, ἀλλὰ με μονότονο τρόπο δοσμένες. Οἱ πτυχές, τόσο τοῦ χιτῶνα ὅσο καὶ τοῦ ἱματίου, εἶναι ἀκόμα πιὸ σκληρὲς ἀπὸ τὶς πτυχές τοῦ ρούχου τῆς πρόσθιας ἐπιφάνειας τῆς βουθυτούσης 985+997. Ὡστόσο δὲν ἀποκλείεται ἡ ἐργασία νὰ εἶναι σύγχρονη με αὐτὴν τῆς βουθυτούσης, δηλαδὴ τῶν πρώιμων ρωμαϊκῶν χρόνων.

11. Ἀδημοσίευτο.

**Τμήμα πλίνθου με ἄκρο πόδι γυναικείας μορφῆς** (ἀμφίβολο ἂν ἀνήκει στοῦ θωράκιου) (πίν. 68,1-2)

1. Ἄρ. εὐρ. Ἄκρ. 8553.

2. Φωτογραφίες τοῦ DAI 80/25, 26.

3. Τὸ βρήκα στὰ νότια τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως στὴ δεκαετία τοῦ 1960.

4. Κάτω τμήμα πλάκας. Σπασμένο δεξιὰ, ἀριστερὰ καὶ ἐπάνω. Διατηρεῖται τὸ ἀριστερὸ πόδι (ἀπὸ τὸ μέσον τῆς κνήμης) μιᾶς γυναικείας μορφῆς πρὸς τὰ δεξιὰ. Φορεῖ ποδηρὲς ἔνδυμα, καὶ στοῦ πόδι σανδάλι, τοῦ ὁποῖου οἱ ἱμάντες, ποὺ δηλώνονται πλαστικά, ξεκινοῦν ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ μεγάλο καὶ τὸ ἐπόμενο δάκτυλο, σχηματίζοντας λογχοειδὴ ἔκφυση πρὸς τὴ ράχη τοῦ ποδιοῦ.

5. Ὑψ. 0.32 μ., πλ. 0.28 μ., πάχ. 0.26 μ., ὕψ. πλίνθου 0.12 μ., προεξοχή της 0.135 μ.

6. Στὴν ἐπιφάνεια ἔδρασης τῆς πλίνθου ἀρχαία ὀπὴ γόμφου. Στὸ ἀναγλυφικὸ ἔδαφος ἐργασία με τὸ χτένι, βλ. πκ. Ἀνάμεσα στὰ δάκτυλα καὶ στὴ φτέρνα τρυπάνι.

7. Ἀπὸ τὴ θέση τοῦ ποδιοῦ εἶναι σαφὲς ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ γυναικεῖα μορφή ποὺ κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ (ἡ κνήμη παρουσιάζει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἐμπρὸς κλίση). Διατηροῦνται λιγοστὲς πτυχές ἀπὸ τὸ ποδηρὲς ἔνδυμά της.

8. Δὲν ἔχουμε κανένα τεχνικὸ στοιχεῖο ποὺ νὰ βοηθεῖ στὴν ἀπόδοση τῆς μορφῆς σὲ κάποια θέση στοῦ θωράκιου. Δὲν εἶναι κὰν βέβαιο ἂν ἀνήκει στοῦ θωράκιου (βλ. ἐδ. 9).

9. Πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν ἱμάντων τοῦ σανδαλιοῦ δὲν συναντιέται ἀλλοῦ στοῦ θωράκιου.

Μιὰ παρόμοια ἀπόδοση σανδαλιοῦ παρουσιάζει τὸ κομμάτι 7662 τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως ποὺ παριστάνει πόδι σὲ πλίνθο καὶ ἀνήκει σαφῶς σὲ μεταγενέστερους χρόνους. Ἐπίσης προκαλοῦν ἐδῶ ἐρωτηματικὰ ὡς πρὸς τὴ χρονολογία: α) Ἡ ὑπαρξὴ γόμφου κάτω ἀπὸ τὴν πλίνθο σὲ θέση διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴν ποὺ ἔχουν οἱ γόμφοι στοῦ θωράκιου (βλ. κεφάλαιο γιὰ τὰ τεχνικά). β) Τὸ ὕψος τῆς πλίνθου, ποὺ εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ ὅ,τι στοῦ θωράκιου (π.χ. ἐδῶ 0.12 μ., στὴν 972 0.044 μ., προεξοχή πλίνθου ἐδῶ 0.135 μ., στὴν 972 0.122 μ.). γ) Ὁ τρόπος ἐπεξεργασίας τοῦ ἀναγλυφικοῦ ἐδάφους. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πάλι πλευρὰ ἐπισημαίνεται ἡ ὁμοιότης τῆς δουλειᾶς τοῦ γυμνοῦ ποδιοῦ καὶ τῶν πτυχῶν με τὰ ἀντίστοιχα στοῦ θωράκιου.

11. Ἀδημοσίευτο.

**Ἰσχίον** (πίν. 74,1-2)

1. Ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 9349.
2. Φωτογραφία: DAI 80/14.
3. Τὸ βρῆκα τῇ δεκαετία τοῦ 1960 στὴν ἀποθήκη τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἀκατάγραφα κομμάτια καὶ τὸ κατέγραψα τότε.
4. Τμῆμα γύρω ἀπὸ τὸ δεξιὸ ἰσχίον καὶ τὴν ἀρχὴ τοῦ δεξιοῦ μηροῦ. Σφιχτοδεμένος χιτῶνας ποὺ σχηματίζει πλούσιο διπλοῖδιο. Διάβρωση στὸ ἐπάνω ἀπὸ τὸ διπλοῖδιο τμῆμα.
5. Ὑψ. 0.18 μ., πλ. 0.16 μ., πάχ. 0.10 μ.
6. Γύρω γύρω σπασμένο. Ἐπομένως εἶναι ἀδύνατη ἡ ἀπόδοσή του στὴν ὁμάδα Α ἢ Β.
7. Ἡ μεγάλη ὁμοιότης μὲ τὴν 994 ὁδηγεῖ στὴν εἰκασία ὅτι τὸ κομμάτι 9349 προέρχεται ἀπὸ ὅμοια Νίκη, ποὺ ὕψωνε τὸ ἀριστερὸ χέρι γιὰ νὰ κοσμήσει ἓνα τρόπαιο. Βλ. τὸν σχηματισμὸ τῶν θυλάκων τοῦ διπλοῖδιου καὶ τὴ φορὰ τῶν ἀραιῶν πτυχῶν στὸν μηρό.
8. Ἀπόδοση σὲ κάποια θέση τοῦ θωρακίου εἶναι ἀδύνατη.
9. Πρβ. γιὰ τὶς πτυχές στὴ μέση τῇ Νίκῃ 999. Πὰ τὶς πτυχές στὸν μηρὸ πρβ. τὴν 1003.
11. Ἀδημοσίευτο.

**Κινημένες πτυχές** (πίν. 70,1-2 σχ. 8, παρ. πίν.)

1. Ἀρ. εὐρ. 9351.
2. Φωτογραφία: Welter, εἰκ. 9, δεξιά.
3. Πρῶτος τὸ ἀνέφερε καὶ ἀπεικόνισε ὁ Welter τὸ 1939. Βρέθηκε κατὰ τὶς ἐργασίες καταδάρσεως τοῦ νοτίου τοίχου τοῦ πύργου τῆς Νίκης ἀπὸ τὸν Μπαλάνο. Ὁ ἀριθμὸς δόθηκε πολλὰ χρόνια μετὰ τὴν ἀνεύρεση τοῦ κομματιοῦ, στὴ δεκαετία τοῦ 1960.
4. Σῶο κάτω καὶ πίσω. Διατηροῦνται πτυχές καὶ παρυφὴ ρούχου μὲ γενικὴ κίνηση πρὸς τὰ δεξιά. Στὴν πλίνθο ἀκουμπᾷ ἐπίμηκες δυσδιάγνωστο ἀντικείμενο.
5. Ὑψ. 0.21 μ., πλ. 0.07-0.10 μ., πάχ. 0.17 μ.
6. Πίσω δουλεμένο μὲ χονδρὸ βελόνι. Τὸ μικρὸ πάχος τῆς πλάκας καὶ ἡ παρουσία τῆς πλίνθου δηλώνουν ὅτι τὸ κομμάτι προέρχεται ἀπὸ τὸ κάτω τμῆμα μιᾶς πλάκας τοῦ βορείου τμήματος τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (βλ. σχέδιο Ζιρώ). Κάτω ἐπιφάνεια: προστατευτικὴ ταινία;
7. Ἴσως πρόκειται γιὰ Νίκη μὲ δρασκελισμὸ πρὸς τὰ δεξιά. Δύσκολη πάντως ἡ ἐρμηνεία τῆς παράστασης καὶ ἀκόμα δυσκολότερη ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἀντικειμένου ποὺ ἀκουμπᾷ στὴν πλίνθο.
8. Ἴσως πρόκειται γιὰ Νίκη ποὺ κοσμοῦσε τὸ τρόπαιο τῆς ἀκραιᾶς πλάκας ΙΧ τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (ιδὲ κεφ. θεμάτων, σ. 99).
9. Ἡ πτυχωτὴ παρυφὴ, ποὺ ἔχει τὴν καταγωγή της στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος καὶ θὰ

έχει μακρόχρονη χρήση στους κατοπινούς χρόνους, συναντιέται και άλλου στο θωράκιο, λ.χ. στην Άθηνᾶ 989 αλλά και στήν 1004.

11. Welter, *AA* 1939, στ. 16, ἀρ. 3, στ. 20, εἰκ. 9 (δεξιά).

### Ἐξάρτημα πλοίου (σήμερα χαμένο) (σχ. 19, παρ. πίν.)

1. Χωρίς ἀριθμό.

Σύμβολα και ἀριθμοί: Kekulé<sup>II</sup> ἀρ. 3 (σ. 12). - Heberdey ἀρ. 3 (σ. 38). - Dinsmoor<sup>I</sup> Z\*. - Carpenter ἀρ. 2 (πίν. XXXIII).

2. Χαρακτικά και σχέδια: Kekulé<sup>II</sup> σχ. στή σ. 11 και ἀρ. 3 στή σ. 12· στήν ἴδια σελίδα και σχέδιο τοῦ Otto (φανταστικό). Heberdey 39, εἰκ. 40.

Φωτογραφίες: Heberdey 38, εἰκ. 39. Carpenter πίν. XXXIII, 2.

3. Ἄγνωστο ποῦ και πότε βρέθηκε. Ὁ Bohn περιγράφει ἓνα κομμάτι ποῦ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τὸ Z\*. Ἡ περιγραφή του, ἀτελής, ἀφήνει περιθώρια ἀμφιβολίας. Πάντως γιὰ πρώτη φορὰ περιγράφεται σαφῶς ἀπὸ τὸν Kekulé<sup>II</sup> και σχεδιάζεται ἀπὸ τὸν Otto στὸ βιβλίο τοῦ Kekulé<sup>II</sup> (σ. 11 και 12). Ἀργότερα ὁ Heberdey ἀναφέρει ὅτι δὲν τὸ βρῆκε στήν Ἀθήνα, και ὅτι τὸ περιγράφει και τὸ ἀπεικονίζει βάσει ἐνὸς ἐκμαγείου ποῦ βρισκόταν στὸ Βερολίνο και ποῦ τοῦ παρεχώρησαν ὁ Br. Schröder και ὁ A. Köster. Βλ. και Dinsmoor<sup>I</sup> 12, σημ. 3.

4. Οὔτε τὸ πρωτότυπο ἀλλὰ οὔτε και ἐκμαγεῖο τοῦ κομματιοῦ ὑπάρχει σήμερα στήν Ἀκρόπολη.

Περιγραφή τοῦ κομματιοῦ κατὰ τὸν Heberdey: Γύρω γύρω σπασμένο ἐκτὸς ἀπὸ τμήμα τῆς πρόσθιας και τῆς πίσω ἐπιφάνειας μὲ ὑπόλειμμα τοῦ ἄβακος. Ἐπιπεδόγλυφα ὑπολείμματα στὸ κάτω μέρος τοῦ κομματιοῦ.

5. Ὑψ. 0.53 μ. και πλ. 0.19 μ.

6. Πάντα κατὰ τὸν Heberdey: Ἀριστερὰ ἐπάνω, στὸ σπάσιμο τοῦ ἄβακος και 0.11 μ. ἀπὸ τὸ δεξιὸ σωζόμενο ἄκρο ὑπόλειμμα ὑποδοχῆς (βάθους 0.08 μ.) γιὰ τὸν ἐγκάρσιο βραχίονα συνδέσμου (εἰκ. 40).

7. Ὁ Kekulé<sup>II</sup> ἐρμήνευσε τὰ ἐπιπεδόγλυφα ὑπολείμματα ὡς τμήμα ἀπὸ τὸ πλατὺ ἄκρο ἐνὸς κουπιοῦ ποῦ κοσμοῦσε τὸ τρόπαιο. Μὲ αὐτὸν συμφώνησαν και ὁ Heberdey και ὅλοι γενικὰ οἱ μεταγενέστεροι μελετητές. Ὡστόσο στίς ἀπεικονίσεις τους τὰ κουπιά ἔχουν και τίς δύο μακρὲς πλευρὲς παράλληλες, μὲ μιὰ κεντρικὴ νεύρωση, και μόνον στίς ἄκρες τους πλάταιναν ἐλαφρὰ, βλ. λ.χ. Daremberg-Saglio στή λ. *navis*, εἰκ. 5271-5273. Ἐδῶ τὸ ἄνω πέρας εἶναι ἔντονα λοξὸ σὲ σχέση μὲ τὴ σωζόμενη κεντρικὴ νεύρωση, ἐνῶ μιὰ δεύτερη νεύρωση βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν πρώτη.

Τὸ ἀντικείμενο λοιπόν, τοῦ ὁποῖου τμήμα σωζόταν στὸ κομμάτι Z\*, δὲν μοῦ φαίνεται ὅτι ἦταν κουπί. Πρόκειται μάλλον γιὰ ἔμβολο πολεμικοῦ πλοίου (βλ. αὐτόθι εἰκ. 5271-5272 και 5275) και ὁ Heberdey θεωροῦσε ὅτι τὸ τρόπαιο στὸ ὁποῖο ἀνήκε τὸ «κουπί» περιελάμβανε και ἐξέχον ἔμβολο. Πρβ. και δύο αὐτούσια σωζόμενα χάλκινα ἔμβολα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα βρέθηκε τὸ 1980 στή θάλασσα κοντὰ στὸ Athlit τοῦ Ἰσραήλ, και τὸ ἄλλο ἀγοράστηκε τὸ 1987 ἀπὸ τὸ Ναυτικὸ Μουσεῖο τοῦ Bremerhaven και ἀπεικονίζεται στή μελέτη τῶν W. Murray και Ph. Petsas γιὰ τὸ ναυτικὸ μνημεῖο ποῦ ἔστησε ὁ Ὁκταβιανὸς κοντὰ στή Νικόπολη, μετὰ τὴ



ναυμαχία τοῦ Ἀκτίου (TAPS 1989: στή σ. 104, εἰκ. 58 – ἀναπαράσταση τῶν ἐμβόλων στὸ μνημεῖο στή σ. 89, εἰκ. 55). Κατὰ τὴ γνώμη μου τὸ ὑπόλειμμα τοῦ ἀντικειμένου ποὺ ἀπεικονίζεται στὸ Ζ\* ἀνταποκρίνεται ἱκανοποιητικὰ στὰ αὐθεντικὰ ἔμβολα. Ἐτσι στὸ θωράκιο πρέπει νὰ φανταστοῦμε ὅτι τὸ ἔμβολο ἦταν στραμμένο πρὸς τὰ δεξιὰ.

8. Ὁ Kekulé συνέδεε τὸ «κουπί» μὲ κάποιο τρόπαιο ἐμπρὸς ἀπὸ μιὰ καθιστὴ Ἀθηνᾶ. Δὲν τὸ ἀπέδιδε ὅμως σὲ συγκεκριμένη θέση. Μὲ τὸν Kekulé, ἰδιαίτερα ὡς πρὸς τὴ θέση τοῦ «κουπιού», συμφώνησε καὶ ὁ Heberdey καὶ τὸ τοποθετοῦσε στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς πλάκας XXIV. Ὁ Yorke τὸ τοποθετοῦσε στὴ νότια πλευρὰ. Κατὰ τὸν Dinsmoor<sup>I</sup> προφανῶς προέρχεται ἀπὸ μιὰ γωνιαία πλάκα ὅπου δὲν ὑπῆρχε χῶρος (ὅπως στὶς συνηθισμένες πλάκες) γιὰ νὰ ἀπεικονιστεῖ ἓνα τρόπαιο ἀνάμεσα σὲ δύο Νίκες καὶ ἀρχικὰ τὸ τοποθετοῦσε στὴν πλάκα IX τῆς βόρειας πλευρᾶς ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀθηνᾶ CC (986). Τὸν Dinsmoor ἀκολούθησε τότε καὶ ὁ Carpenter. Ἀργότερα ὅμως ὁ Dinsmoor<sup>II</sup> τὸ τοποθέτησε στὴ δεξιὰ ἄκρη τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, πίσω ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ 989 τῆς νοτιοδυτικῆς γωνίας. Ἡ πρόταση τοῦ Dinsmoor<sup>II</sup> εἶναι πιθανότερη: ἡ παρουσία συνδέσμου ἐπάνω ἀριστερὰ σημαίνει ὅτι ἐκεῖ ἐτελείωνε ἡ πλάκα.

11. Bohn, *AM* 1880, 261. Michaelis, *AM* 1889, 365. Kekulé<sup>II</sup> 11, 12 (ἀρ. 3). Petersen 272. Yorke, *JHS* 1892-3, 279. Heberdey, *ÖJh* 1922, 38-39, 69, 77. Dinsmoor<sup>I</sup> 22. Dinsmoor<sup>II</sup> 285. Carpenter, *Parapet* 9, 72 (πίν. XXXIII, 2). Mark, *Cult* 174.

#### Σκέλος γυναικείας μορφῆς (ἀμφίβολο ἂν ἀνήκει στὸ θωράκιο) (πίν. 71,3)

1. Χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου.

Τὸ κομμάτι εἶναι καταχωρημένο στὸ Βιβλίον Περισυλλογῆς μὲ τὸν ἀριθμὸ ΒΠερ 360.

2. *ASAtene* 1955-56, εἰκ. 1-4.

3. Βρέθηκε στὸν «Πύργο τῶν Ἀνέμων», καὶ πιθανῶς προέρχεται ἀπὸ τὶς ἀνασκαφές τῆς Ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς. Πρῶτος τὸ μελέτησε ὁ Giuliano τὸν Ἰούνιο τοῦ 1955 καὶ ἐν συνεχείᾳ τὸ δημοσίευσε.

4. Τμῆμα ντυμένου δεξιοῦ ἐλαφρὰ λυγισμένου σκέλους. Διατηρεῖται ἀπὸ τὴ μέση τοῦ μηροῦ ἕως καὶ τὴ μέση τῆς κνήμης. Ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ἐλαφρὰ διαβρωμένη, ἰδιαίτερα στὴν ἔξω ἀριστερὴ πλευρὰ.

5. Ὑψ. 0.235 μ.

6. Χρήση τρυπάνου γιὰ τὴ διάκριση τῶν χονδρῶν πτυχῶν.

7. Στραμμένη κατὰ 3/4 πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ. Ὁ Giuliano διατύπωνε τὴν ἄποψη ὅτι ἀνήκει σὲ μιὰ καθιστὴ πρὸς τὰ δεξιὰ μορφή. Κατὰ τὸν ἴδιο οἱ διαστάσεις τοῦ σκέλους εἶναι κατὰ τι μεγαλύτερες ἀπὸ ὅ,τι στὶς Νίκες τοῦ θωρακίου, πλησιάζουν ὅμως τὶς διαστάσεις τῶν μορφῶν τῆς Ἀθηνᾶς, καὶ κατ' αὐτὸν τὸ κομμάτι ἴσως ἀνήκει σὲ μορφὴ Ἀθηνᾶς. Ἡ ὑπόθεση τοῦ Giuliano δὲν μὲ βρίσκει σύμφωνη. Τὸ σκέλος, ἔτσι ὅπως εἶναι λυγισμένο, εἶναι ἀδύνατον νὰ προέρχεται ἀπὸ καθιστὴ μορφή. Ἡ μορφὴ ἦταν ὀρθία καὶ θυμίζει τὴν 974 (μὲ τὴν ὁποία τὴ συγκρίνει ὁ Giuliano γιὰ τὶς πτυχές) καὶ τὴν 7304. Ἐπειδὴ ὅμως οἱ διαστάσεις εἶναι μεγαλύτερες ἀπὸ τὶς διαστάσεις τῶν Νικῶν τοῦ θωρακίου, εἶναι προβληματικὸ ἂν τὸ κομμάτι προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο.

9. Ὁ Giuliano συγκρίνει τὶς πτυχές τοῦ ὑφάσματος μὲ τὶς πτυχές τῶν ὑπ' ἀρ. 974 καὶ 1004.

Κατά τὸν ἴδιον «ἡ ἀνατομικὴ διάπλῃσι, ὅπως καὶ ἡ ἀπόδοσι τοῦ ὑφάσματος μὲ μιὰ μαλακὴ πτυχή καὶ μὲ ἐλαφρὰ πτυχίδια ποὺ μόλις καὶ δηλώνονται, ἐπιτρέπουν μιὰ χρονολόγησι στὸ 2ο μισὸ τοῦ 5ου αἰ. Ἡ δουλειὰ τῶν ἐπιφανειῶν ποὺ εἶναι ἐλαφρὰ κινημένες, εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ ὑστεροφειδιακοῦ τρόπου». Οὐτε ἐδῶ συμφωνῶ μὲ τὸν Giuliano· ἡ ἐργασία μολονότι θυμίζει τὶς μορφές τοῦ θωρακίου, στὴν πραγματικότητά εἶναι ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Ἡ χρῆσι αὐλακιοῦ γιὰ τὴ διάκρισι χονδρότερων πτυχῶν καὶ οἱ ἐγγαράξεις ποὺ θυμίζουν τὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς 7304 ἀποκλείουν κατὰ τὴ γνώμη μου τὴ χρονολόγησι στὸν 5ον αἰ.

Πὰ αὐτοὺς τοὺς λόγους καὶ γιὰ τὶς διαστάσεις (ιδὲ ἐδ. 7) δὲν μοῦ φαίνεται πιθανὸν ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο.

11. Giuliano, *ASAtene* 1955-56, 53 κέ., εἰκ. 1-4.

#### **Γυναικεῖο κεφάλι** (μᾶλλον δὲν ἀνήκει στὸ θωράκιο) (πίν. 72,3)

1. Χωρὶς ἀριθμὸ εὐρετηρίου.

2. *ΑΔ* 1930-31, Παράρτ. 10, εἰκ. 9.

3. Βρέθηκε στὴ Ρωμαϊκὴ Ἀγορὰ ἄγνωστο πότε. Δημοσιεύθηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1930 ἀπὸ τὸν Σταυρόπουλλο.

4. Γυναικεῖο κεφάλι μὲ τμήμα τοῦ λαιμοῦ. Τὰ μαλλιά καλύπτονται ἀπὸ σάκκο. Βραχύνσεις σὲ ὅλο τὸ δεξιὸ τμήμα. Ἡ μύτη, τὸ μέτωπο, τὰ μαλλιά ἐν μέρει εἶναι σπασμένα.

5. Ὑψ. 0.18 μ.

7. Ἰδὲ ἐδ. 9.

9. Κατὰ τὸν Σταυρόπουλλο τὸ κεφάλι συμφωνεῖ «ὡς πρὸς τὴν τέχνην καὶ τὰς διαστάσεις πρὸς τὰς Νίκας τοῦ θωρακίου τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης». Καὶ κατὰ τὸν Thompson τοῦτο ἀσφαλῶς προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο τῆς Νίκης. Ὅμως οἱ γνώμες αὐτὲς δὲν μὲ βρίσκουν σύμφωνη. Ἡ τεχνοτροπία εἶναι σαφῶς νεότερη ἀπὸ τὸ θωράκιο (μάτια μικρότερα καὶ περισσότερο βυθισμένα στὶς κόγχες, στόμα μικρότερο καὶ σαρκῶδες), πιθανῶς τοῦ 4ου αἰ. Αὐτὰ καὶ οἱ βραχύνσεις τοῦ δεξιοῦ μέρους τοῦ κεφαλιοῦ, καθὼς καὶ ὁ συντετμημένος ὄγκος τῆς πλευρᾶς αὐτῆς, δείχνουν ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο καὶ ὅτι ἀνήκει, ὅπως δείχνει ὁ σάκκος, σὲ μορφὴ θεοραινίδος.

11. Σταυρόπουλλος, *ΑΔ* 1930-1, Παράρτ. 7, ἀρ. 4 καὶ εἰκ. 9 στὴ σ. 10. Thompson, *Hesperia* 1948, 176, σημ. 40. Giuliano, *ASAtene* 1955-56, 56, σημ. 4.

#### **Γυναικεῖο κεφάλι** (μᾶλλον δὲν ἀνήκει στὸ θωράκιο) (πίν. 71,1-2)

1. ΒΠερ 359.

2. *ASAtene* 1955-56, εἰκ. 5-8.

3. Βρέθηκε στὴ Ρωμαϊκὴ Ἀγορὰ, ἄγνωστο πότε. Δημοσιεύθηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν Giuliano τὸ 1955.

4. Γυναικεῖο κεφάλι μὲ τμήμα τοῦ λαιμοῦ, στραμμένο ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά του. Τὰ

μαλλιά εἶναι περιληπτικά δοσμένα καὶ περιβάλλονται ἀπὸ ταινία. Χτυπημένο τὸ ἀπὸ τὴ μύτη καὶ κάτω μέρος τοῦ προσώπου. Δηλώνεται ὁ δακρυϊκὸς πόρος.

5. Ὑψ. 0.175 μ.

6. Χρήση τρυπάνου, λ.χ. γιὰ τὴ δήλωση τοῦ δακρυϊκοῦ πόρου καὶ τοῦ ἄνω βλεφάρου, καὶ μεταξὺ μαλλιῶν καὶ τραχήλου.

7. Ὁ Giuliano σημειώνει τὴν ὁμοιότητα μὲ τὶς Νίκες τοῦ θωρακίου (παρατηρεῖ ἄλλωστε ὅτι ἡ μορφή θὰ εἶχε ὕψος 1 μ. περίπου) καὶ ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἓνα ἀνάγλυφο, ἰσχυρίζεται μάλιστα ὅτι χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 5ου αἰ. Δὲν παραλείπει πάντως νὰ παρατηρήσει ὅτι εἶναι σύγχρονο ἢ μεταγενέστερο ἀπὸ τὶς Νίκες τοῦ θωρακίου (τὸ ὄβελ τοῦ προσώπου καὶ τὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν). Ὅμως οἱ παρατηρήσεις τοῦ ἐδαφίου 6 καὶ στυλιστικὲς ἰδιαιτερότητες ἀποκλείουν τὴν περίπτωση νὰ εἶναι πρωτότυπη μορφή τοῦ θωρακίου. Δὲν ἀποκλείεται νὰ πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο Νίκης τοῦ θωρακίου.

9. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις τοῦ ἐδαφίου 6, καὶ ἄλλες στυλιστικὲς παρατηρήσεις (ἡ δύσκαμπτη θέση τοῦ κεφαλιοῦ στὸν λαιμὸ καὶ ἡ ἀπτόμη διάκριση τοῦ κεφαλιοῦ ἀπὸ αὐτὸν) μᾶς βεβαιώνουν ὅτι πρόκειται περὶ ἔργου ρωμαϊκῶν χρόνων, πιθανῶς τοῦ 2ου μ.Χ. αἰ. (βλ. Dontas, ἐδ. 11).

11. Giuliano, *ASAtene* 1955-56, 56-57, εἰκ. 5-8. Dontas, *ASAtene* 1959-60, 430.

#### Γυναικεῖο κεφάλι (μᾶλλον δὲν ἀνήκει στὸ θωράκιο) (πίν. 72,1-2)

1. Ἀρ. εὐρ. ἀρχαίας Ἀγορᾶς S 1246.

2. Φωτογραφίες: *Hesperia* 1948, πίν. 52.

3. Βρέθηκε τὸ 1947 στοὺς δυτικούς πρόποδες τοῦ Ἀρείου Πάγου, σὲ ἓνα ὑστερορρωμαϊκὸ στῶμα πὺν περιεῖχε καὶ βυζαντινά. Δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Thompson τὸ 1948, βλ. ἐδ. 11.

4. Γυναικεῖο κεφάλι μὲ τμῆμα τοῦ λαιμοῦ. Τὰ μαλλιά συγκρατοῦνται ἀπὸ ἓνα μαντῆλι (ἀναδέσμη) τυλιγμένο γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι, πὺν ἀφήνει ἐλεύθερα τὰ μαλλιά ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ αὐτιά. Εἶναι ἐλαφρὰ στραμμένο πρὸς τὰ δεξιὰ του. Σὲ πολλὰ σημεία, κυρίως στὰ μάτια, τὴ μύτη, τὰ χεῖλη, εἶναι κτυπημένο. Τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ παρουσιάζει τὴν ἐπιφάνεια στὸ μὲν πίσω τμῆμα καλὰ διατηρημένη, πὺν σημαίνει κατὰ τὸν Thompson ὅτι ἦταν προστατευμένη, ἐνῶ στὸ πρόσθιο τμῆμα του παρουσιάζει, ὅπως καὶ στὸ πρόσωπο, ἰσχυρὴ φθορὰ ἀπὸ τὴν ἔκθεση σὲ καιρικὲς ἐπιδράσεις.

5. Ὑψ. 0.152 μ.

6. Αὐλακώσεις τρυπάνου στὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ λαιμοῦ, πὺν ὁ Thompson ἐρμηνεύει ὡς ἐνδεικτικὲς τῆς προέλευσης τοῦ κεφαλιοῦ ἀπὸ ἀνάγλυφο.

7. Κατὰ τὸν Thompson τὸ κεφάλι προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο. Παρόμοια ἀλλὰ πλουσιότερη ἀναδέσμη ἔχει καὶ τὸ κεφάλι 992. Προβληματικὴ εἶναι ὡστόσο ἡ προέλευση τοῦ S 1246 ἀπὸ τὸ θωράκιο. Ἰδὲ ἐδ. 9.

9. Κατὰ τὸν Thompson «τὸ κεφάλι τῆς Ἀγορᾶς, διατηρημένο καλότερα ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα

(του θωρακίου της Νίκης), εξαιρεί το πικάντικο που εξασφαλίζεται στο θωράκιο από την αντίθεση ανάμεσα στα θερμά, σφύζοντα από ζωή σώματα των Νικῶν και την ψυχρή, άπαθή όμορφιά των προσώπων τους». Πρέπει πάντως να παρατηρήσω ότι ή στυλιστική βαθμίδα του κεφαλιού της Άγορᾶς μου φαίνεται παλαιότερη από του κεφαλιού 992 και του χαμένου κεφαλιού της 1014. Έδώ τονίζεται περισσότερο ό κάθετος ᾄξονας – αντί του όριζοντίου στο ύψος των ματιών όπως στα δύο ᾄλλα κεφάλια –, τὰ μάτια είναι μεγαλύτερα και τὸ σχῆμα τους πιστότερο στη μεγάλη κλασική παράδοση, τὸ ίδιο όπως ή θέση τους στην έπιφάνεια του προσώπου.

11. Thompson, *Hesperia* 1948, 176, πίν. 52.

#### Άριστερό ᾄκρο πόδι Νίκης (πίν. 73)

1. Έθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ᾄρ. εύρ. Γ 6121.
2. Φωτογραφία Σ. Μαυρομμάτη (1998).
3. Βρίσκεται στις αποθήκες του Έθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου. Άγνωστο πότε και υπό ποιές συνθήκες κατέληξε εκεί.
4. Τμήμα από τὸ κάτω τμήμα πλάκας με την πλίνθο. Σώζεται ᾄριστερό ᾄκρο πόδι Νίκης. Λείπουν τὰ δάκτυλα και ή φτέρνα. Άπεικονίζεται και τὸ κάττυμα του ύποδήματος (του όποιου οί ἱμάντες ἦσαν προφανώς ζωγραφιστοί). Τὸ ποδῆρες ἱμάτιο καλύπτει μέρος της ράχης του ποδιού και του κατύματος. Πτυχές του κατεβαίνουν zig-zag εμπρός από την κνήμη. Μέσα από τὸ ὕφασμα διακρίνεται σαφώς ό ᾄστράγαλος.
5. Ύψ. 0.325 μ., πλ. 0.18 μ., πάχ. 0.15 μ. και 0.16 μ. μαζί με την πλίνθο.
6. Όμάδα Α.
7. Είναι φανερό ότι πρόκειται για τὸ ᾄριστερό προβαλλόμενο πόδι μᾶς Νίκης που κινείται προς τὰ δεξιά. Η κίνηση δέν είναι τόσο ζωηρή όπως της δεξιᾶς Νίκης της 972, διότι ή κνήμη της είναι λιγότερο λοξή και οί πτυχές που πέφτουν εμπρός από την κνήμη είναι παράλληλες με αυτήν. Δέν αποκλείεται ή Νίκη να ἦταν ᾄπησχολημένη με την κόσμηση τροπαίου.

#### Γυναικείο κεφάλι (δέν είναι βέβαιο ᾄν ᾄνήκει στο θωράκιο) (πίν. 74)

1. Έθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. ᾄρ. εύρ. Γ 6119.
2. Φωτογραφία Σ. Μαυρομμάτη (1998).
3. Βρίσκεται στην αποθήκη του Έθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου. Άγνωστη ή προέλευσή του.
4. Γυναικείο κεφάλι. Πολύ φθαρμένο εκτός από τὸ ᾄριστερό μάτι με τμήμα της επιδερμίδας κάτω από αυτό, και τὸ έσωτερικό τμήμα του δεξιού ματιού. Διακρίνεται, παρὰ τη φθορά, ότι φορούσε σάκκο, του όποιου τὸ πέρας προς τὰ ελεύθερα μαλλιά του μετώπου δηλώνεται με μιᾶ ᾄβαθῆ αὔλακα.
5. Ύψ. 0.14 μ., πλ. 0.125 μ.



6. Πολὺν τρυφερὸ τὸ πλάσιμο τῶν βλεφάρων καὶ τῆς ἐπιδερμίδας.

7. Παρ' ὅλη τὴ στυλιστικὴ ὁμοιότητα μὲ τὸ κεφάλι 997 τοῦ θωρακίου, δὲν μπορεῖ κανεὶς κατηγορηματικὰ νὰ ἀποφανθεῖ ἂν προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο, διότι τὸ πρόσωπο εἶναι περισσότερο σαρκῶδες καὶ διότι δὲν ὑπάρχει ἐπαφή μὲ τὸ ἀναγλυφικὸ βάθος – μολονότι δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλείσει κανεὶς ὅτι τὸ κεφάλι ἦταν ἐλεύθερο. Ὑπάρχει ἐπίσης μιὰ μικρὴ διαφορὰ (+0.05 μ.) στὸ ὕψος καὶ αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ ὀφείλεται στὴν ἐλευθέρια ἀπεικόνιση τῶν μορφῶν.

Στὸν κατάλογο δὲν περιελήφθη τὸ ὑπ' ἀρ. 2331, ποὺ παριστάνει τὸ κάτω μέρος μιᾶς μετωπικῆς γυναικείας μορφῆς μὲ στάσιμο τὸ δεξιὸ καὶ ἄνετο τὸ ἀριστερὸ σκέλος. Ὑψ. 0.44 μ., πλ. 0.23 μ. Ὁ Heberdey, ὁ ὁποῖος τὸ ἀναφέρει στὴ σ. 46, ἀρ. 17, εἰκ. 49, σημείωνε ὅτι ὁ Kekulé<sup>1</sup> (ἀρ. 28) τὸ εἶχε δεῖ ἐντοιχισμένο κάτω ἀπὸ τὰ Προπύλαια. Ὁ Petersen 269 τὸ εἶδε στὸ Μουσεῖο μαζί μὲ τὰ ἄλλα κομμάτια τοῦ θωρακίου, ἀμφέβαλλε ὅμως ἂν τοῦτο ἀνῆκε στὸ θωράκιο. Ὁ Heberdey πρόσθετε ὅτι ἀποχωρίστηκε ἀπὸ τὰ ἄλλα τοῦ θωρακίου καὶ μεταφέρθηκε στὸ Μικρὸ Μουσεῖο, ὅπου ὁ ἴδιος τὸ βρῆκε τὸ 1908. Ὁ Heberdey δὲν τὸ θεωροῦσε κομμάτι τοῦ θωρακίου διότι τὸ στῦλ τοῦ ρούχου εἶναι διαφορετικὸ καὶ ἡ ἐργασία κατώτερη καὶ πιθανολογοῦσε ὅτι προέρχεται ἀπὸ ψηφισματικὸ ἀνάγλυφο. Μὲ τὴ γνώμη του συμφωνῶ καὶ ἐγώ.

#### Κομμάτια ποὺ δὲν ἔγινε δυνατόν νὰ ταυτιστοῦν

Beulé<sup>II</sup> 137 κέ.:

«Ἐγὼ ὁ ἴδιος βρῆκα κατὰ τὶς ἀνασκαφές μου τρία κομμάτια μιᾶς καινούριας Νίκης, ἓνα πόδι, πτυχές, μιὰ φτερούγα».

Bohn, *AM* 1880:

σ. 266: «Ἐπάνω τμῆμα μιᾶς ἀνάγλυφης πλάκας ὕψ. 0.42 μ., ποὺ διατηρεῖ ἐκατέρωθεν τὰ προέχοντα ἄκρα αὐτῆς (sic) καὶ στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια δύο ὁπές γιὰ τὴν ἐνθεση τῶν κιγκλίδων. Στὸ ἀριστερὸ τμῆμα τῆς πρόσθιας ἐπιφάνειας ὑπάρχει λείψανο ἀποκεκρουμένης μορφῆς, ἴσως κεφαλίου».

σ. 266-267: «...σημαντικὴ εἶναι μία πλάκα ὕψ. 0.71 μ., τῆς ὁποίας σώζεται καλὰ ἡ πίσω πλευρά, ἡ πρόσθια ὅμως εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου χτυπημένη. Στὸ κάτω μέρος παρουσιάζει τὴν ἀρχὴ μιᾶς ἀπολάξευσης (hakenförmigen Absatzes), ἀνῆκε ἄρα στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου, ὅπου προσαρμοζόταν στὰ σκαλοπάτια τοῦ ναοῦ». Κατὰ τὸν Heberdey (σ. 43, ἀρ. 11) πρόκειται ἴσως γιὰ τὸ κομμάτι 990. Οἱ διαστάσεις ὅμως τοῦ 990 δὲν συνηγοροῦν μὲ τὴν ἄποψη τοῦ Heberdey.

σ. 310: «Βρέθηκε ἐκεῖ (ἀναφέρεται στὸν νεότερο τοῖχο στὰ δυτικὰ τοῦ βάθρου τοῦ Ἀγρίππα) ἓνα κομμάτι τοῦ θωρακίου τῆς Νίκης, ὕψ. 0.60 μ., πλ. 0.22 μ., μὲ ἄρμὸ ἀριστερά, ποὺ διατηρεῖ μιὰ φτερούγα».

Sybel, στὸν ἀριθμὸ 5664:

1. Δεξιὸς μηρὸς καὶ ἀριστερὸς βραχίον.

21. Κομμάτια ρούχου.

23. Κορμὸς Νίκης.

25. Φτερούγα.

26. Μεσαῖο τμῆμα μορφῆς μὲ ρούχο.

27. Δεξιό σταθερό σκέλος με ρούχο (δέν είναι τὸ Kekulé 25=1015).

28, 29. Κομμάτια ρούχου.

32. Ντυμένη μορφή με τμήμα βραχίονος.

34. Κομμάτι ἀπὸ τὸ μεσαῖο τμήμα μορφῆς.

37. Νίκη μετωπική, τρία κομμάτια.

Ὁ Kekulé<sup>II</sup> 4, ἀναφέρει ὅτι τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1880 πὺν ἔκανε τὶς ἀνασκαφές του ὁ Bohn βρισκόταν καὶ ὁ Petersen στὴν Ἀθήνα, ὁ ὁποῖος ἀνεγνώρισε ὡς προερχόμενα ἀπὸ τὸ θωράκιο τρία κομμάτια πὺν εἶχαν βρεθεῖ κιόλας παλιότερα ἀλλὰ δέν εἶχαν ἀναγνωριστεῖ, τὰ δύο ἦσαν ἐντοιχισμένα στὴν Πινακοθήκη, τὸ τρίτο βρισκόταν στὸ μικρὸ Μουσεῖο τοῦ Ἀσκληπείου. Ἀπὸ αὐτὰ ἐταῦτιστα τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο πὺν ἦταν στὴν Πινακοθήκη (ἀρ. εὗρ. 981) καὶ τὸ τρίτο (ἀρ. εὗρ. 1001). Δέν μπόρεσα νὰ ταυτίσω τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ κομμάτια πὺν ἦσαν στὴν Πινακοθήκη: «λείψανο ἑνὸς ἄνω μέρους σώματος με ἀρχὴ φτερούγας».

Dinsmoor<sup>I</sup>:

σ. 9, σημ. 1: ΟΟ: δέν τὸ ἐντάσσει σὲ καμιά κατηγορία (unclassified).

σ. 28: «τὸ κομμάτι ΟΟ δέν μᾶς δίνει καμιά ἔνδειξη οὔτε γιὰ τὴ θέση του οὔτε γιὰ τὴν κατεύθυνσή του».

σ. 28, σημ. 5: «Ὁ Heberdey ὑποθέτει, χωρὶς νὰ μᾶς δίνει καμιά ἀπόδειξη, ὅτι τὸ κομμάτι ΟΟ πρέπει νὰ ταιριάζει (should join) στὸ Β». Ὅμως δέν μπόρεσα νὰ βρῶ στὸν Heberdey ἀναφορὰ στὸ κομμάτι ΟΟ.

Dinsmoor<sup>II</sup>:

σ. 282: Στὸν πίνακα πὺν παραθέτει δέν ἀποδίδει τὸ ΟΟ οὔτε σὲ θέση οὔτε σὲ καλλιτέχνη.

Dinsmoor<sup>I</sup>

σ. 9, σημ. 1: Ἀναφέρει ἓνα κομμάτι πὺν ὀνομάζει II, τὸ ὁποῖο δέν ἐντάσσει σὲ καμιά κατηγορία (unclassified).

σ. 28: «τὸ κομμάτι II διατηρεῖ τὸν δεξιὸ ἀρμό, ὅμως ἢ κατεύθυνση τῆς Νίκης εἶναι ἀβέβαιη».

## 2. ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΚΑΙ ΜΙΜΗΣΕΙΣ ΧΑΜΕΝΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΟΥ ΘΩΡΑΚΙΟΥ

Σ ἐ ὑστερότερους χρόνους, κυρίως στή ρωμαιοκρατία, ἔγιναν ἐπισκευές ἢ καὶ ἀντι-καταστάσεις πλακῶν ἢ μορφῶν τοῦ θωρακίου ποὺ εἶχαν γιὰ κάποιους λόγους ὑποστῇ ζημιές ἢ εἶχαν ἀπαχθεῖ ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους. Χτυπητὸ παράδειγμα ἐπισκευῆς ἢ βουθυτοῦσα (ἀρ. 985+997, ἰδὲ περισσότερα στὸ δελτίο τῆς).

Μορφές ποὺ ἀντικατέστησαν τὶς ἀρχικὲς εἶναι ἡ 7304 καὶ ἡ 7305: τὸ θέμα τους, οἱ διαστάσεις τους καὶ ἡ γενικὴ τους τεχνοτροπία δείχνουν ὅτι καὶ αὐτὲς ἀνήκαν στή δια-κόσμηση τοῦ θωρακίου, ὅχι ὅμως στήν ἀρχικὴ, καθὼς ἡ δουλειά τους εἶναι ὑστερότερη. Π' αὐτὲς γίνεται λόγος παρακάτω στήν ομάδα Α.

Μιμήσεις τῶν ἀρχικῶν πλακῶν ἢ καὶ μορφῶν τοῦ θωρακίου ἔγιναν γιὰ διακοσμητι-κοὺς σκοποὺς στοὺς ρωμαϊκοὺς χρόνους καὶ εἶναι πολὺ σημαντικό ὅτι κάποιες ἀπὸ αὐτὲς εἶναι μιμήσεις πλακῶν ἢ μορφῶν ποὺ δὲν ἔχουν σωθεῖ. Π' αὐτὲς γίνεται λόγος παρακάτω στήν ομάδα Β.

### Α

**Νίκη (ἀρ. εὐρ. Ἀαρ. 7304) ὅμοια μὲ τὴν 974, ἀντίστροφης ὅμως στάσης (πίν. 65-66)**

Στὶς ἀνασκαφές ποὺ εἶχε διεξαγάγει τὸ 1910 ὁ Ἀλ. Φιλαδελφεὺς στή Ρωμαϊκὴ Ἀγορὰ βρέθηκε ἓνας γυναικεῖος κορμὸς ποὺ κατ' αὐτὸν ἦταν ἀντίγραφο Νίκης τοῦ θωρακίου<sup>1</sup>. Ἡ ὑπόθεσή του ἐπιβεβαιώθηκε μὲ τὴ μελέτη τοῦ γλυπτοῦ<sup>2</sup>: ἡ τυπολογικὴ ὁμοιότης μὲ τὴν 974 εἶναι ἐξαιρετικὰ μεγάλη, μὲ τὴ βασικὴ διαφορὰ ὅτι ἡ 7304 ἔχει ἀντίστροφη κίνη-ση, πρὸς τὰ δεξιὰ, ἀντὶ τῆς πρὸς τὰ ἀριστερὰ τῆς 974, οἱ καλλιτεχνικὲς ὅμως καὶ τεχνικὲς ἰδιαιτερότητες ποὺ παρουσιάζει ἡ 7304 φανερώνουν ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο ὃχι πρωτό-τυπο ἀλλὰ ἀντίγραφο ρωμαϊκῶν χρόνων<sup>3</sup>: οἱ πτυχές τῆς εἶναι παχύρρευστες, ἡ τσάκιση ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὸ δίπλωμα τοῦ ρούχου (Liegefalten) ἀποδίδεται σὲ μερικὰ σημεῖα τῆς ἐπιφάνειας τοῦ ρούχου, καὶ μιὰ σκληρὴ αὐλακία χωρίζει τὴ μορφή ἀπὸ τὴν ἀναγλυ-

1. Φιλαδελφεὺς, ΠΑΕ 1910. Ἀντίθετα ὁ Giuliano (ASAtene 1955-56, 56, σημ. 4) νόμιζε ὅτι πρόκειται γιὰ 68. πρωτότυπη μορφή τοῦ θωρακίου τῆς Νίκης.

2. Brouskari στὸ *Festschrift Inan* 153-160 καὶ πίν. 67,

3. Αὐτόθι 155.

φική πλάκα. Ἡ διάβρωση τῆς ἐπιφάνειας μαρτυρεῖ ὅτι ἡ μορφὴ πιθανότατα προέρχεται ἀπὸ μιὰ πλάκα τοῦ θωρακίου καὶ μάλιστα, ὅπως ὑπέθεσε ὁ ἀρχιτέκτων Κορρές<sup>4</sup>, μιὰ πλάκα πὺν βρισκόταν στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ θωρακίου. Περισσότερα ἰδὲ στὸ δελτίο τῆς.

**Νίκη (ἀρ. εὐρ. Ἀκρ. 7305) σὲ ζωηρὴ πρὸς τὰ δεξιὰ κίνηση, μὲ προβολὴ τοῦ δεξιοῦ σκέλους (πίν. 67)**

Πρόκειται γιὰ τμῆμα, ἀπὸ τὴν κοιλιά μέχρι σχεδὸν τὸ ὕψος τῶν γονάτων, νεαρῆς γυναικείας μορφῆς, πὺν βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ περνώντας τὸ δεξιὸ σκέλος πάνω στὸ ἀριστερό. Φορεῖ πολὺ λεπτό, κολλητὸ στὸ σῶμα χιτῶνα, πιθανότατα ζωσμένο, καὶ ἓνα ἱμάτιο πὺν φέρεται λοξὰ πάνω στὸν δεξιὸ μηρό.

Σῶζεται πολὺ λίγο ἀπὸ τὴν ἀναγλυφικὴ τῆς πλάκα. Οἱ διαστάσεις τῆς, ἡ πτυχολογία τῆς, ἡ κίνηση καὶ τὸ θέμα τῆς μοιάζουν τόσο πολὺ μὲ τῆς 976 πὺν ὑποδηλώνουν ὅτι πρόκειται ἐπίσης γιὰ Νίκη πὺν προέρχεται ἀπὸ τὸ θωράκιο. Ὅμως δὲν εἶναι ἡ πρωτότυπη μορφὴ, διότι ἡ δουλειὰ τῶν πτυχῶν τοῦ χιτῶνα εἶναι πολὺ ρηχὴ, χωρὶς πλαστικὴ καὶ ὀργανικὴ συνείδηση, καὶ σὲ πολλὰς ἀπὸ αὐτὰς γίνεται χρῆση ἐγχαράξεων, ἐνῶ οἱ πτυχὲς τοῦ ἱματίου εἶναι ἄψυχα στρογγυλεμένες καὶ σκληρὲς. Ἡ δουλειὰ θυμίζει ἀρκετὰ τὴν πρόσθια ὄψη τῆς «βουθυτούσης» 985+997.

Τὸ θέμα μοιάζει πάρα πολὺ μὲ αὐτὸ τῆς Νίκης 976 πὺν κινεῖται ζωηρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ προβάλλοντας τὸ δεξιὸ σκέλος πάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερό.

Ἰσχυρότερη ὅμως εἶναι ἡ τυπολογικὴ συγγένεια μὲ τὴν ἀριστερὴ Νίκη τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων Uffizi καὶ Terme, πὺν ἀποδίδουν μιὰ τρίτη πλάκα μὲ προσαγωγή ταύρου. Βλ. καὶ τὸ δελτίο τῆς.

## B

**Νίκη πρὸς τὰ ἀριστερά, στὸν γενικὸ τύπο τῆς 1013 (πίν. 81,1-3)**

Στὶς μορφὲς τοῦ θωρακίου πὺν ἀντιγράφηκαν ἀπὸ νεοαττικούς καλλιτέχνες ὁ Fuchs<sup>5</sup> περιέλαβε ἓνα τύπο Νίκης μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, πὺν εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ ἀριστερά, ἔχει χαλαρὰ κατεβασμένο τὸ δεξιὸ χέρι καὶ λυγισμένο στὸν ἀγκῶνα τὸ ἀριστερό. Ὁ νεοαττικὸς τύπος σῶζεται σὲ τρία παραδείγματα:

- 1) Γύψινο ἀντίγραφο χαμένης ἀναγλυφικῆς μορφῆς, στὸ Μόναχο<sup>6</sup> (πίν. 81,2).
- 2) Ἀνάγλυφο στὸ Βατικανό<sup>7</sup> (πίν. 81,1).

4. Αὐτόθι 156.

5. *Vorbilder* 17-20.

6. Buschor στὸ Furtwängler-Reichhold III, κείμενο στὸν πίνακα 148, εἰκ. 84. Εὐχαριστίες ὀφείλονται στὸν διευθυντὴ τοῦ DAI Ἀθηνῶν κ. Kl. Fittschen πὺν φρόντισε γιὰ τὴν ἀποστολὴ τῶν φωτογραφιῶν ἀπὸ

τὴ Γλυπτοθήκη τοῦ Μονάχου.

7. Galleria delle statue 396a (Amelung, *Vat. Kat.* II 597, πίν. 52. Curtius, *RM* 1934, 256 κέ., εἰκ. 3). Εὐχαριστῶ τὸν κ. P. Zanker, διευθυντὴ τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Ρώμης γιὰ τὴ φωτογραφία DAI Ρώμης ἀρν. 31708.



3) Κομμάτι ἐνὸς κρατήρα στὴ Γενεύη, Musée d'Art et d'histoire<sup>8</sup> (πίν. 81,3).

Ὁ Buschor εἶχε τὴ γνώμη ὅτι ἡ μορφὴ αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ ἓνα τρίμορφο ἀνάγλυφο τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ.<sup>9</sup> Σωστὰ ὅμως εἶδε ὁ Curtius ὅτι πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο μιᾶς μορφῆς ποὺ ἀνῆκε στὸ θωράκιο τῆς Νίκης. Ἐπεσήμανε μάλιστα τὴν τυπολογικὴ τῆς ὁμοιότητα μὲ τὴν 1013 τοῦ θωρακίου, ἀπὸ τὴν ὁποία διετείνεται ὅτι διέφερε μόνο κατὰ τὴ στάση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, τὸ ὁποῖο ἐνῶ στὴν 1013 στηρίζεται κάπου κοντὰ στὴ μέση, ἐδῶ προχωρεῖ πρὸς τὸ κέντρο τῆς μορφῆς. Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βατικανοῦ ποὺ εἶναι συμπληρωμένο παρουσιάζει τὸ δεξιὸ χέρι ἀπλωμένο γιὰ νὰ πιάσει κάτι. Κατὰ τὸν Curtius δὲν πρόκειται γιὰ τὴ λαβὴ ἀγγείου ποὺ ἀποτελεῖ μέρος τῆς συμπλήρωσης τοῦ ἀναγλύφου, ἀλλὰ γιὰ τὸ ἀριστερὸ κέρατο ἐνὸς νεαροῦ ταύρου ποὺ εἶχε σκυμμένο τὸ κεφάλι. Ὁ Fuchs δέχτηκε μὲν ὅτι ἡ μορφὴ εἶναι ἀντίγραφο μορφῆς τοῦ θωρακίου, ἀρνήθηκε ὅμως τὴν ἐρμηνεία τοῦ Curtius, ὑπογραμμίζοντας ὅτι ὅπως ἡ 1013 ἔτσι καὶ ἡ νεοαττικὴ μορφὴ ἔχει ἡρεμὴ στάση, ἡ ὁποία δὲν δικαιολογεῖ τὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ χέρι τῆς ἔπιανε τὸ κέρατο ἐνὸς ζώου ποὺ θὰ τῆς ἀντιστεκόταν. Κατὰ τὸν Fuchs τὸ πρότυπο τῶν νεοαττικῶν παραστάσεων ἦταν μιὰ Νίκη ποὺ ἔσπενδε σ' ἓνα βωμὸ ποὺ ἦταν μπροστὰ τῆς (παρ. πίν.).

Οὔτε ὁ Curtius οὔτε ὁ Fuchs γνῶριζαν τὸ κομμάτι ποὺ προστέθηκε στὸ κάτω μέρος τῆς 1013 καὶ ἔγινε γνωστὸ ἀπὸ τὴν Harrison<sup>10</sup>. Ἡ παραβολὴ τῶν μορφῶν δείχνει τώρα πὶ ὅσοντες τυπολογικὲς διαφορὲς μεταξὺ τῆς 1013 καὶ τῶν νεοαττικῶν μορφῶν. Ἡ στάση τῆς 1013 ἦταν λοξή, ἡ Νίκη ἀναπαυόταν νωχελικὰ σὲ κάτι ποὺ κατὰ τὴν ἀποψή μου μοιάζει μὲ βράχο, ἐνῶ ἡ Νίκη τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων εἶναι ὀρθία καὶ ἡ στάση τῆς βαδιστικὴ. Τὸ ὑπόλειμμα στὸ χέρι τῆς νεοαττικῆς Νίκης τοῦ Βατικανοῦ φαίνεται ὅτι ἀνήκει σὲ ἀγγεῖο (πρόχουν;).

Μιὰ γενικὴ ιδέα τοῦ πῶς μπορεῖ νὰ ἦταν ἡ Νίκη ποὺ ἀντιγράφουν τὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα δίνει ἡ Ἀφροδίτη ἐνὸς ἀναθηματικοῦ ἀναγλύφου τοῦ τέλους τοῦ 5ου π.Χ. αἰ. ποὺ βρίσκεται στὸ Rijksmuseum τοῦ Leyden<sup>11</sup>. Ἡ Ἀφροδίτη παρουσιάζει ἰσχυρὴ τυπολογικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴ νεοαττικὴ μορφὴ μας καὶ στὸ κατεβασμένο δεξιὸ χέρι κρατεῖ πρόχουν γιὰ σπονδὴ, ἂν καὶ ἡ στάση τοῦ χεριοῦ στὴ νεοαττικὴ Νίκη εἶναι πὶ ὅσον ζωνερὴ (ὅπως καὶ τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ) καὶ τὸ ἱμάτιο δὲν εἶναι ριγμένο πάνω στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, ὅπως στὸ κλασικὸ ἀνάγλυφο.

Σχετικὰ ἰδὲ καὶ στὸ κεφάλαιο γιὰ τὰ θέματα (σ. 104-5).

### **Τύπος πεπλοφόρου Νίκης πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένης, μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα στὸ ὕψος τῶν ὤμων (πίν. 82,1-3)**

Ὅπως ἤδη ὁ Furtwängler (βλ. πκ.) εἶχε ὑποθέσει (ἀργότερα πὶ συστηματικὰ πραγματεύθηκε τὸ θέμα ὁ Fuchs), ἓνας τύπος κοριτσιοῦ ποὺ σώζεται σὲ δύο νεοαττικὰ

8. Ἀρ. 1357 - Br Br 599 κείμε. σ. 3 (Hauser). Furtwängler-Reichhold III, κείμενο στὸν πίν. 148, εἰκ. 85. *Art Romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève* (1989) 102, ἀρ. 128, πίν. 107. Θερμὲς εὐχαριστίες ὀφείλονται στὸν κ. J. Chamay γιὰ τὴν ἀποστολὴ τῆς

φωτογραφίας.

9. Furtwängler-Reichhold III 167 κέ.

10. Harrison, *Hesperia* 1960, 376-7, πίν. 83a.

11. Delivorrias, *MEFRA* 1991, 136, εἰκ. 6.

ανάγλυφα, 1) στο ανάγλυφο του Μονάχου Br Br 342a<sup>12</sup> (πίν. 82,2) και 2) στο ανάγλυφο του Museo Barracco αρ. 125<sup>13</sup> (πίν. 82,1), πρέπει να ανατρέχει σε μιὰ χαμένη μορφή του θωρακίου.

Παριστάνεται ένα κορίτσι που στέκει προς τα δεξιά (στηριζόμενο στο αριστερό πόδι και λυγίζοντας το προς τον θεατή δεξιό), και απλώνει και τα δυο χέρια στο ύψος των ώμων (στο ύψ' αρ. 2 δεν σώζονται). Το ρούχο είναι λακωνικός πέπλος ανοικτός στο πλάι, που αφήνει να φαίνεται το κυματιστό περιγράμμα του δεξιού μέρους του σώματος. Φτερούγες δεν εικονίζονται σε καμιά από τις δύο παραστάσεις. Στο ανάγλυφο του Μονάχου το κορίτσι στεφανώνει μιὰ προς τα δεξιά στραμμένη έρμαϊκή στήλη, από την άλλη μεριά της οποίας είναι ή «σανδαλιζόμενη».

Το γεγονός ότι το κορίτσι με τον ανοικτό πέπλο είναι συνδυασμένο στο ανάγλυφο του Μονάχου με τη «σανδαλιζόμενη», το ότι μορφές με παρόμοια κίνηση χειρών υπάρχουν και άλλες στο θωράκιο, λ.χ. στην 974, έπεισαν τον Fuchs ότι ο τύπος αυτός αποδίδει κάποια χαμένη μορφή Νίκης του θωρακίου. Ο ανοικτός στο πλάι πέπλος, που δείχνει ένα μέρος του σώματος γυμνό, δεν αποτελεί κατά τον Fuchs εμπόδιο για μιὰ τέτοια υπόθεση, διότι, όπως παρατηρεί, και στο θωράκιο υπάρχει μιὰ παρόμοια μορφή (ή 987), ενώ μιὰ έντελως όμοια Νίκη εικονίζεται σε μιὰ κύλικα του ζωγράφου της Ίένας στο Μουσείο της Ίένας αρ. 386<sup>14</sup> (πίν. 82,3), τόσο όμοια μάλιστα που είναι πιθανότατο ότι μιμείται τον ίδιο τύπο Νίκης του θωρακίου.

Η υπόθεση του Fuchs είναι βάσιμη, το στυλ του κοριτσιού αντιστοιχεί με το στυλ του θωρακίου, θα μπορούσε μάλιστα να θεωρήσει κανείς τό «κρυφοκοίταγμα» στο σώμα του κοριτσιού σαν κάτι ανάλογο με τη θέση που επιτρέπει ό καλλιτέχνης στο «θεοτικό» σώμα της σανδαλιζόμενης, αν και το μοτίβο υπάρχει κιόλας στον Παρθενώνα (ανατολική ζωφόρος, πλάκα V, μορφή παιδική αρ. 35)<sup>15</sup>.

Έπειτα δεν είναι μόνον ή κύλις του ζωγράφου της Ίένας όπου καταγράφεται επίδραση της χαμένης μορφής του θωρακίου. Ο ίδιος τύπος έχει περάσει και σε ένα άλλο άγγείο: έναν έρυθρόμορφο αρύβαλλο του Λούβρου ζωγραφισμένο στον κύκλο του ζωγράφου του Μειδία<sup>16</sup>. Σε ένα γυναικωνίτη βλέπουμε ένα κορίτσι, στραμμένο προς τα δεξιά. Φοράει ένα λακωνικό πέπλο ανοικτό στο πλάι, που αποκαλύπτει, όπως ακριβώς έδω, το δεξιό μέρος του σώματός του. Με τα δυο του χέρια μπροστά κρατάει μιὰ κίστη. Η κίνηση των χειρών είναι όμοια με αυτήν του κοριτσιού των δύο νεοαττικών αναγλύφων, αν και ή θέση τους είναι στον αρύβαλλο του Λούβρου χαμηλότερη λόγω του αντικείμενου που κρατούν. Λείπουν φυσικά και οι φτερούγες που είχε το πρωτότυπο, που υποθέτουμε ότι έχει σταθεί πηγή έμπνευσης της παράστασης, όπως και στα νεοαττικά ανάγλυφα. Ότι ό ζωγράφος του αρυβάλλου έχει έμπνευσθεί από το θωράκιο φαίνεται

12. Furtwängler, *Beschreibung* αρ. 264. Fuchs, *Vor-bilder* πίν. 1a και σ. 11-12.

13. Curtius, *RM* 1934, 259, εικ. 3, 4, σημ. 2. Fuchs ό.π. πίν. 1b.

14. Hahland πίν. 23c.

15. Brommer, *Fries* πίν. 174.

16. Milchhöfer, *Jdl* 1894, 57, 59. Schoppa, *AA* 1935, στ. 34 κέ. Byvanck, *BABesch* 1941, 50, εικ. 7. Beazley, *ARV*<sup>2</sup> II 1325, αρ. 62.

καὶ ἀπὸ τὶς δυὸ ἄλλες μορφές πού εἰκονίζονται στήν ἴδια σκηνή. Ἡ γυναῖκα πού εἰκονίζεται ἐμπρός ἀπὸ τὸ κορίτσι δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ μιὰ παραλλαγή τῆς «σανδαλιζομένης» (βλ. σ. 133) καὶ μιὰ ἄλλη κοπέλα, στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ γυναικωνίτη, πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένη, ἀποδίδει τὴν 974 (βλ. σ. 137).

Ἀπὸ τὸν ἴδιο τύπο τῆς πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένης Νίκης μὲ τὸν ἀνοικτὸ λακωνικὸ πέπλο πού κοσμεῖ τρόπαιο μὲ τὰ δυὸ ἀπλωμένα χέρια τῆς ἴσως νὰ εἶναι ἐμπνευσμένη καὶ μιὰ ἀρχαϊστικὴ ἀνάγλυφη μορφή στῆ βάση κηροπηγίου πού βρίσκεται στὸ Albertinum τῆς Δρέσδης<sup>17</sup> καὶ ἑνὸς ἀκόμη στὸ Μουσεῖο τῆς Φιλαδέλφειας<sup>18</sup>.

### Τύπος τῆς Νίκης τοῦ Βουθρωτοῦ (πίν. 83)

Στὶς ἰταλικές ἀνασκαφές πού ἔγιναν στὸ Βουθρωτὸ πρὶν ἀπὸ τὸν Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο βρέθηκε μιὰ μαρμαρίνη πλάκα πού εἰκονίζει σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο μιὰ ὄρθια, πρὸς τὰ δεξιὰ στραμμένη, πεπλοφόρο Νίκη<sup>19</sup>. Τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι ἀκουμπᾷ στὴν ἐπωμίδα ἑνὸς τοποθετημένου στὸ ἔδαφος θώρακα, πού προφανῶς ἡ Νίκη σκόπευε νὰ ἀναρτήσῃ σὲ κάποιον τρόπαιο. Ἡ ἄκρη τῆς φτερούγας μιᾶς δεύτερης Νίκης σώζεται ἐμπρός τῆς, πίσω ἀπὸ τὸν θώρακα. Ὁ ἀνασκαφέας Ugolini καὶ ὁ Fuchs, ὁ ὁποῖος ἐντελῶς πρόσφατα πραγματεύθηκε τὴν πλάκα<sup>20</sup>, παρατήρησαν ὅτι ἡ πλάκα προέρχεται ἀπὸ μιὰ μεγάλη κυκλικὴ βάση πού εἶχε διάμετρο πάνω ἀπὸ δύο μέτρα. Ὁ Fuchs πιστεύει ὅτι τὴ βάση στόλιζαν γύρω γύρω ἀνάγλυφες Νίκες. Ἀντίθετα ὅμως ἀπὸ ὅ,τι νόμιζε ὁ Ugolini, ὁ Fuchs χρονολογεῖ, ὅπως καὶ ὁ P. Mustilli<sup>21</sup>, τὸ ἔργο ὅχι στὸν 5ον αἰ. π.Χ. ἀλλὰ στὸν 1ον αἰ. π.Χ. Ἀναλύοντας μὲ εὐαισθησία τὸν τρόπο τῆς δουλειᾶς καὶ ὁρισμένους σχηματισμοὺς τοῦ ρούχου ὁ Fuchs ἐκφράζει τὴ γνώμη ὅτι ἡ βάση ἔγινε περὶ τὸ 30 π.Χ. καὶ ἀπαθανάτιζε τὴ νίκη τοῦ Αὐγούστου ἐπὶ τοῦ Ἀντωνίου στὸ Ἄκτιον, διατυπώνοντας καὶ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἔφερε ἓνα κολοσσιαῖο περίοπτο ἔργο, εἴτε τὸν ἴδιον τὸν Αὐγούστο εἴτε μιὰ Νίκη εἴτε καὶ ἓνα τρόπαιο.

Πὰ μᾶς τὸ ἐνδιαφέρον ἔγκειται στὸ ὅτι ὁ Fuchs πιστεύει ἐπίσης ὅτι ὁ νεοαττικὸς καλλιτέχνης ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὶς Νίκες τοῦ θωρακίου. Ἡ πρόταση ὅμως αὕτῃ προκαλεῖ τὶς ἀκόλουθες σκέψεις καὶ ἀντιπροτάσεις:

1. Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βουθρωτοῦ εἶναι πολὺ πιὸ ρηχὸ ἀπὸ τὶς ἀνάγλυφες μορφές τοῦ θωρακίου.

2. Ἡ δουλειὰ τῆς μορφῆς τοῦ Βουθρωτοῦ προδίδει ὅτι τὸ πρότυπό τῆς ἦταν ἓνα ὄχι ἀττικό, ἀλλὰ ἰωνικὸ ἔργο σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, μὲ σάρκα μαλακιά, γραμμὲς ρέουσες καὶ πτυχὲς κολλητὲς στὶς καμπύλες τοῦ σώματος.

Ἔτσι τὸ πρότυπο πού ἀναπαράγει ἡ μορφή τοῦ Βουθρωτοῦ καὶ μᾶλλον καὶ ὁλόκληρη ἡ βάση, πρέπει νὰ ἦταν ἓνα ἰωνικὸ ἔργο.

17. Br Br 150.

18. Βλ. Luce, *AJA* 1930, 320-1, εἰκ. 3.

19. Ugolini, *Albania antica* III 169-172, πίν. 22.

20. *Festschrift Inan* 461-464, πίν. 177-178.

21. Mustilli, *RendLinc* 1941, 686, βλ. βιβλιογραφία Sestieri στὸ *EAA*, λ. *Butrinto*, 234-235.

3. Τη χρονολογία του ιωνικού έργου στην τελευταία δεκαετία του 5ου<sup>22</sup> αιώνα φανερώνει η ισχυρή τυπολογική ομοιότης του με άττικά έργα της ίδιας χρονικής περιόδου, όπως τη Διοτίμα του αναγλύφου 226 του Έθνικού Μουσείου Αθηνών<sup>23</sup> ή τη θεραπαινίδα του επιτυμβίου αναγλύφου 1822 του Έθνικού Μουσείου<sup>24</sup>, και ακόμη την Ήρα του ψηφισματικού αναγλύφου του Μουσείου Ακροπόλεως 1333<sup>25</sup>.

Άκριβώς όμως ή σύγκριση με τα άττικά έργα δείχνει εύγλωττα τη διαφορά των δύο καλλιτεχνικών κύκλων.

4. Το ιωνικό πρότυπο ήταν ίσως βάση κάποιου θριαμβικού μνημείου του Λυσάνδρου.

5. Έχει όμως δίκιο και ο Fuchs όταν υποθέτει ότι η Νίκη του Βουθρωτού είναι έμπνευσμένη από το θωράκιο της Νίκης. Μόνο που η επίδραση ήταν έμμεση, με άλλα λόγια το ιωνικό πρότυπό της είναι αυτό που δέχτηκε την επίδραση του θωρακίου.

### Τύπος Νίκης όμοιας με την 994 αλλά αντίστροφης στάσης (πίν. 84)

Στις χαμένες μορφές του θωρακίου έχει πιθανότητες να ανήκει ο έξης τύπος Νίκης που σώζεται σε δύο αρχαίζοντα νεοαττικά ανάγλυφα: προς τα αριστερά στραμμένη απλώνει ψηλά το δεξιό της χέρι για να κοσμήσει κάποιο τρόπαιο, ενώ το αριστερό της λυγισμένο στον αγκώνα κρατεί κάποιο λάφυρο.

Τα νεοαττικά ανάγλυφα βρίσκονται:

1. Στο Μουσείο των Θερμών<sup>26</sup>.

2. Στο Liverpool, Merseyside County Museums (άλλοτε στο Ince Blundell Hall)<sup>27</sup>.

Μόνο το πρώτο από τα δύο ανάγλυφα μάς δίνει ικανοποιητική εικόνα για την αναπαράσταση του τύπου, διότι δεν λείπουν παρά τα πόδια, ενώ του δεύτερου σώζεται μόνο ένα μικρό μέρος από τους μηρούς και κάτω, και το υπόλοιπο του αναγλύφου είναι νεότερη συμπλήρωση. Κρίνοντας από τα όπλα με τα όποια η Νίκη κοσμεῖ το τρόπαιο στο ανάγλυφο των Θερμών και το άφλαστο που κρατεί στο αριστερό της χέρι, ο Hölscher έρμήνευσε τα ανάγλυφα αυτά ως έμπνευσμένα από τη νίκη του Αύγουστου επί του Άντωνίου στο Άκτιον.

Χωρίς αμφιβολία ή παράσταση αυτή αντιστρέφει, με μικροαλλαγές, τον τύπο της 994. Ο Hölscher σημειώνοντας απλώς ότι ο τύπος της Νίκης κοντά σε τρόπαιο ανάγεται σε μια παλιά εικονογραφική παράδοση, ή οποία ήταν ασφαλώς γνωστή στον νεοαττικό καλλιτέχνη, δεν ασχολείται καθόλου με το πρότυπο του συγκεκριμένου θέματος. Έκτός από την αντίστροφη στάση και την κάπως λιγότερο μετωπική θέση που έχει ο κορμός της Νίκης των νεοαττικών αναγλύφων, ή κυριότερη διαφορά του τύπου (έτσι όπως προκύ-

22. Mark, *Cult* 176, σημ. 194.

23. Καρούζου, *Γλυπτά* 58, πίν. 30.

24. Diepolder πίν. 21: παλιά κατάσταση. Schmaltz πίν. 8,2.

25. Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* 188-89, εικ. 377.

26. Felletti Maj, *NSe* 1957, 328 κέ. Hölscher, *JdI* 1984, 187 κέ., εικ. 1.

27. Ashmole 93, αρ. 250, πίν. 41. Hölscher ό.π. 188 κέ., εικ. 2.



πτει ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο τῶν Θερμῶν) ἀπὸ τὴν 994, εἶναι ὅτι τὸ χέρι ποὺ δὲν ἀπασχολεῖται μὲ τὸ τρόπαιο δὲν εἶναι κατεβασμένο ὅπως στὴν 994, ἀλλὰ λυγισμένο, ὅπως εἴπαμε, στὸν ἀγκῶνα καὶ κρατεῖ ἓνα ἄφλαστον κολλητὰ στὸ σῶμα. Ἡ ὅλη παράσταση ἔχει, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ τυπολογικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴν 994, καὶ τὴν ἀνωστικὴ δύναμη ποὺ τόσο ἔντονα χαρακτηρίζει τὴν 994. Μόνο ποὺ στὴν κλασικὴ παράσταση ἡ ἀνωστικὴ δύναμη εἶναι ἀκόμα πιὸ ἰσχυρὴ, συναρπάζει ὁλόκληρη τὴ μορφή καὶ τὰ μέρη της, ἐνῶ στὴ νεοαττικὴ ἡ κίνησις εἶναι χαλαρωμένη, κομπή καὶ ἡ μορφή ἀπὸς δύσκαμπτη καὶ ἐπιδεικτικὴ. Ὡστόσο καὶ πίσω ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς τόσο τυπικοὺς νεοαττικοὺς-ἀρχαῖζοντες χαρακτηρὲς δὲν εἶναι παρακινδυνευμένο νὰ ἰδεῖ κανεὶς ὡς πηγὴ ἔμπνευσης τῆς νεοαττικῆς μιὰ κλασικὴ παράσταση, καὶ μάλιστα τοῦ θωρακίου. Μποροῦμε μὲ ἀρκετὴ σιγουριά νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ πρότυπό της ἦταν πράγματι μιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ στραμμένη Νίκη ποὺ κοσμοῦσε ἓνα ναυτικὸ τρόπαιο κατὰ τὴ γενικὴ στάση τῆς 994 ἀλλὰ ἀντίστροφα, πιθανῶς τὸ ναυτικὸ τρόπαιο τοῦ ὁποῖου ὑπόλειμμα ἦταν τὸ Ζ\* (βλ. σ. 99 καὶ 218). Μποροῦμε μάλιστα νὰ ὑποθέσουμε ἀκόμη ὅτι τὸ λυγισμένο ἀριστερὸ χέρι ὑπῆρχε καὶ στὴν ἀρχικὴ μορφή, καὶ κρατοῦσε ἄφλαστον.

### Παραλλαγὴ τῆς πλάκας 972 (πίν. 85-86,1-2)

Στὴ βιβλιογραφία ποὺ ἀναφέρεται στὰ ἀντίγραφα πλακῶν καὶ μορφῶν τοῦ θωρακίου, πρωτεύουσα θέσις κατέχουν τρία νεοαττικὰ ἀνάγλυφα, τὰ ὁποῖα ἔχουν στενὴ τυπολογικὴ συγγένεια μὲ τὴν πλάκα 972 τοῦ θωρακίου καὶ παριστάνουν, ὅπως αὐτὴ, δύο γυναῖκες ποὺ ὁδηγοῦν ἓνα ταῦρο στὴ θυσία.

Τὰ ἀνάγλυφα αὐτὰ εἶναι:

α. Μία πλάκα στὸ Μουσεῖο Uffizi τῆς Φλωρεντίας, ποὺ παρέχει ὁλόκληρη τὴ σύνθεσις<sup>28</sup> (πίν. 85).

β. Τὸ ἀριστερὸ τμήμα μιᾶς πλάκας στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν, στὴ Ρώμη<sup>29</sup> (πίν. 86,1).

γ. Τὸ δεξιὸ τμήμα μιᾶς πλάκας στὸ Βατικανό, Ρώμη, ποὺ παριστάνει τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς σύνθεσις τοῦ (α) καὶ ἔχει συμπληρωθεῖ μὲ βάσις αὐτὴ τὴ σύνθεσις<sup>30</sup> (πίν. 86,2).

Ὅτι τὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα εἶναι παραλλαγές τῆς πλάκας 972 τοῦ θωρακίου ὑπεστήριξε ὁ Fuchs στὸ βιβλίον του γιὰ τὰ πρότυπα τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων. Ἦδη ὅμως τὸ 1939 ὁ Welter<sup>31</sup>, δημοσιεύοντας τὰ κομμάτια τοῦ θωρακίου ποὺ βρέθηκαν κατὰ τὶς ἐργασίες ἀποσύνθεσις τοῦ πύργου τῆς Νίκης στὶς παραμονές τοῦ Β' Παγκοσμίου πολέμου, διετύπωσε τὴ γνώμη ὅτι ἓνα ἀπὸ τὰ κομμάτια (σήμερα φέρει τὸν ἀριθμὸ εὐρ. Ἀκρ. 7302), ποὺ ἀνήκει στὸ ἀριστερὸ μέρος μιᾶς πλάκας<sup>32</sup>, προέρχεται ἀπὸ τὸ πρωτότυπο ποὺ

28. Fuchs, *Vorbilder* 12 κέ., πίν. 2b. Βλ. καὶ Pollitt 170, εἰκ. 174.

29. Fuchs ὁ.π. πίν. 2a. Ἡ πλάκα τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου (Blümel, *Antike Kunstwerke* 23, ἀρ. 18), ποὺ ἀπεικονίζει τὴν ἴδια ἀριστερὴ Νίκη μὲ ἓνα ταῦρο,

εἶναι νεότερο ἔργο. Βλ. σχετικὰ Fuchs 13, παράγρ. g).

30. Amelung, *Vat. Kat.* II ἀρ. 94, πίν. 7. Ὁ Fuchs ὁ.π. δὲν τὸ ἀπεικονίζει.

31. Welter, *AA* 1939, στ. 16-22.

32. Αὐτόθι εἰκ. 9, ἀρ. 3 στὴ στήλη 16.

άντιγράφει τὸ νεοαττικὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας. Ὁ Welter στήριξε τὴν ἀποψή του στὸ ἀποκεκρουμένο σκέλος Νίκης, ποὺ ἀναγνώρισε στὸ δεξιὸ τμήμα τοῦ κομματιοῦ, καὶ στὶς ταραγμένες πτυχές τοῦ ρούχου, καὶ ἀποκαθιστοῦσε ἐδῶ μιὰ Νίκη ποὺ ἀντιστεκόταν στὴν ὀρμὴ ἐνὸς ταύρου.

Τὴν πρόταση τοῦ Welter δὲν πρόσεξε ἡ Harrison σ' ἓνα ἄρθρο της ποὺ δημοσίευσε τὸ 1960 στὸ *Hesperia*<sup>33</sup>, ὅπου μεταξὺ ἄλλων κάνει λόγο γιὰ τὸ νεοαττικὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας. Ἡ Harrison ἐξέφρασε πάντως τὴν ὑποψία ὅτι ἡ ἀριστερὴ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Φλωρεντίας ἐμπνέεται ἀπὸ μιὰ Νίκη μιᾶς χαμένης σήμερα πλάκας. Τὴν ἴδια ἀποψὴ ἀλλὰ ἀκόμα σαφέστερα διετύπωσε τὸ 1979 ὁ Mark στὴ διατριβή του γιὰ τὴ λατρεία τῆς Νίκης<sup>34</sup>, ὑποστηρίζοντας μὲ ἐπιχειρήματα ὅτι ἡ ἀριστερὴ μορφή τῆς νεοαττικῆς σύνθεσης δὲν εἶναι μετὰπλαση τῆς ἀριστερῆς Νίκης τῆς πλάκας 972 ἀλλὰ ἀντίγραφο Νίκης μιᾶς ἄλλης, χαμένης σήμερα πλάκας τοῦ θωρακίου. Ἀντίθετα ὅμως, ὑπεστήριξε ὅτι ἡ δεξιὰ μορφή τοῦ ἀναγλύφου εἶναι νεοαττικὴ δημιουργία.

Οἱ παρατηρήσεις τῶν Welter, Harrison καὶ Mark ὁδηγοῦν στὴ βεβαιότητα ὅτι οἱ νεοαττικὲς πλάκες δὲν παραλλάσσουν τὴν 972, ἀλλὰ ἀντιγράφουν ἢ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἀποδίδουν μέρος μιᾶς ἄλλης πλάκας μὲ τὸ ἴδιο θέμα.

Ἐπειδὴ ὅμως, ἀντίθετα, ὁ Fuchs ὑποστηρίζει ὅτι οἱ διαφορὲς ποὺ παρουσιάζονται στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα ὀφείλονται ἀποκλειστικὰ σὲ τεχνοτροπικὲς μεταπλάσεις τῆς πλάκας 972 ἀπὸ τοὺς νεοαττικούς ἀντιγραφεῖς – ἐνῶ πιστεύω ὅτι οἱ διαφορὲς ὀφείλονται σὲ μεγάλο βαθμὸ σ' ἓνα ἄλλο πρότυπο –, σκόπιμο εἶναι νὰ ἐξετάσουμε τὰ ἐπιχειρήματά του ἓνα πρὸς ἓνα.

1. Ἡ ἀριστερὴ μορφή τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων, λέει ὁ Fuchs, στὴν προσπάθειά της νὰ ἀναχαιτίσει τὸν δύστροπο ταῦρο, προβάλλει ὄχι ὅπως συνήθως τὸ πρὸς τὸ φόντο σκέλος, ἀλλὰ τὸ δεξιό, τὸ πρὸς τὸν θεατὴ. Αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ πρὸς τὰ πίσω τράβηγμα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ της καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ πόδια της πατοῦν στὰ ἄκρα τῶν δακτύλων, δίνει μιὰ χορευτικὴ στάση στὴ μορφή, ἀταίριαστη μὲ τὴν προσπάθεια ποὺ καταβάλλει γιὰ τὴ συγκράτηση τοῦ ταύρου, χαρακτηριστικὰ ὅμως νεοαττικὴ.

Στὶς παρατηρήσεις αὐτὲς ἔχει κανεὶς νὰ ἀντιπαρατηρήσει τὰ ἑξῆς: ἡ προβολὴ τοῦ πρὸς τὸν θεατὴ σκέλους μιᾶς κινούμενης μορφῆς δὲν εἶναι ἄγνωστη οὔτε καὶ στὸ ἴδιο ἀκόμη τὸ θωράκιο. Ἔτσι λ.χ. κινεῖται ἡ Νίκη 976. Εἶναι ἐξ ἄλλου ἓνα σχῆμα ποὺ συναντιέται καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τῆς κλασικῆς τέχνης. Παραδείγματα ἓνας κυνηγὸς στὸ Ἡρώων τῆς Τρύσας<sup>35</sup>, ὁ θνήσκων Τάλως τοῦ γνωστοῦ κρατήρα στὸ Ruvo ποὺ ἀνήκει στοὺς περὶ τὸ 400 π.Χ. χρόνους<sup>36</sup>, μιὰ Νίκη ποὺ προσάγει ἓναν ταῦρο σὲ ἓναν ἐρυθρόμορφο κρατήρα τῆς Βιέννης τοῦ α' μισοῦ τοῦ 4ου αἰ<sup>37</sup>. Ἀκόμα πιὸ χτυπητὴ εἶναι ἡ περίπτωσις τῆς Μαινάδας ποὺ σκοτώνει τὸν Πενθέα στὴ γνωστὴ τοιχογραφία τοῦ Μουσείου Νεαπόλεως ἀπὸ τὸν «οἶκο τῶν Βεττίων», ποὺ μμεῖται ἓνα ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ.

33. Harrison, *Hesperia* 1960, 375.

34. Mark, *Cult* 165.

35. Bruns - Özgan πίν. 9,1.

36. Βλ. Sichtermann - Koppermann 23 κέ., ἀρ. 14, πίν. I.

37. Schoppa, *AA* 1935, στ. 41-42, εἰκ. 4.

π.Χ.<sup>38</sup> Ἡ κίνηση τῶν σκελῶν τῆς Μαινάδας εἶναι ἐντελῶς ὅμοια μὲ τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων καὶ ἐξ ἴσου ὀρμητικὴ. Μάλιστα τὸ προβαλλόμενον πόδι τῆς δὲν χρησιμοποιεῖ, ὅπως ἡ Νίκη 972, ἓνα βραχάκι σὰν ἀντιστήριγμά του, ἀλλὰ πατάει, ὅπως ἡ ἀριστερὴ Νίκη τῶν νεοαττικῶν, στὸ ἔδαφος. Στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας τὸ προβαλλόμενον σκέλος εἶναι πράγματι ἄτονο, καὶ ἐγγίζει ἐντελῶς ἄψυχα μὲ τὰ δάκτυλα τοῦ ποδιοῦ τὸ ἔδαφος, ὁμολογουμένως σὰν νὰ χορεύει. Στὸ ἀνάγλυφο ὅμως τῶν Θερμῶν ἡ θέση τοῦ σκέλους εἶναι πιὸ λοξή, τεντωμένη, καὶ φανερώνει δύναμη, καὶ τὸ πόδι πατάει ὀλόκληρο καὶ γερά. Τὴν ἴδια διαφορὰ παρουσιάζουν καὶ τὰ χέρια στὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας καὶ τὸ ἀνάγλυφο τῶν Θερμῶν: Στὸ πρῶτο εἶναι ἄτονα καὶ ἄβρά, στὸ δεύτερο τραβοῦν πειστικὰ τὸ σχοινὶ μὲ τὸ ὅποιο εἶναι δεμένος ὁ ταῦρος. Καὶ ἡ συνολικὴ ἔκφραση εἶναι στὰ δυὸ ἀνάγλυφα διαφορετικὴ: Στὸ πρῶτο εἶναι οὐσιαστικὰ ἄσχετη μὲ τὴν πράξη, ἀνούσια, διακοσμητικὴ, στὸ δεύτερο ἀποδίδεται μὲ πειστικότητα ἡ προσπάθεια τῆς μορφῆς νὰ συγκρατήσῃ τὸν ζωντὸ καὶ δύστροπο ταῦρο.

2. Στὴν ἐπιχειρηματολογία τοῦ Fuchs περιέχεται καὶ ἡ παρατήρηση ὅτι στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα ἡ ταραχὴ καὶ ἡ δραματικότης τῶν ρούχων τῶν Νικῶν τῆς πλάκας 972 ἔχει μεταβληθεῖ σέ «ὠραιόλογη» καὶ «εὐχάριστη» πτυχολογία, πὺν ἀποσκοπεῖ στὴν παροχὴ ἐντυπώσεων καθαρὰ διακοσμητικῶν. Ἄς ἐστιᾶσουμε τὴν προσοχή μας στὴν ἀριστερὴ μορφή τῶν νεοαττικῶν. Ἐδῶ πραγματικά, ἀντὶ γιὰ τὸν μεγάλον πλαστικὸ πλοῦτον τοῦ ρούχου τῆς ἀριστερῆς Νίκης τῆς πλάκας 972, ἔχουμε ρηχές, γραμμικὲς διαμορφώσεις. Ἀλλὰ τὸ νὰ χρεώνεται ὁ χαρακτήρας αὐτὸς ἀποκλειστικὰ στοὺς νεοαττικοὺς καλλιτέχνες παραγνῶριζει ὅτι παρόμοιους γενικοὺς χαρακτήρες παρουσιάζουν καὶ ἄλλες μορφές τοῦ θωρακίου, κυρίως αὐτὲς πὺν ὁ Carpenter ἀπέδιδε στὸν καλλιτέχνη «C», ἀλλὰ καὶ αὐτὲς ἀκόμα πὺν ἀπέδιδε στὸν καλλιτέχνη «F» κλπ. Οἱ νεοαττικοὶ καλλιτέχνες ἀπλοποίησαν καὶ σχηματοποίησαν διαμορφώσεις πὺν βρῆκαν ἤδη στὸ πρότυπό τους καὶ τροποποίησαν ἀκόμα, σύμφωνα μὲ τὸ δικό τους καλλιτεχνικὸ λεξιλόγιον καὶ διακοσμητικὸ γούστο.

Ἐπειτα ὁ τρόπος μὲ τὸν ὅποιο τὸ ρούχον τυλίγεται στὸν μηρὸ ἀπαντᾷ σχεδὸν ἀπαράλλακτα ἴδιον στὴν 976. Τέλος, κάτι παραπλήσιο μὲ τὸ πρὸς τὰ πίσω ριπιδοειδὲς ἄπλωμα τοῦ κάτω μέρους τοῦ ρούχου τῆς, πὺν μοιάζει σὰν νὰ τὸ ἔχει χτυπήσῃ μιὰ αἰφνίδια ριπὴ ἀνέμου, βλέπουμε καὶ στὴν 7098 καὶ στὴν 1011.

3. Παρατηρεῖ ἐπίσης ὁ Fuchs ὅτι ἀπὸ τίς μορφές τῶν ἀναγλύφων τῆς Φλωρεντίας καὶ τῶν Θερμῶν ἔχουν ἀφαιρεθεῖ οἱ φτεροῦγες. Ἀλλὰ αὐτὸ γίνεται κατὰ κανόνα στίς νεοαττικὲς ἀντιγραφές Νικῶν τοῦ θωρακίου.

4. Ὁ Fuchs παρατηρεῖ ἐπίσης ὅτι στὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας ὁ ταῦρος ἀντὶ νὰ ἀναπηδάει, ὅπως στὴν 972, σκύβει ἀντίθετα τὸ κεφάλι του, καὶ ὅτι ὁ ὄγκος του εἶναι πολὺν πιὸ μικρὸς ἀπὸ ὅ,τι στὴν 972, ὥστε αὐτὸ πὺν ἀπεικονίζεται νὰ εἶναι πιά ἓνα ἄκακο, κομπὸ καὶ μανιεριστικὸ ζῶακι. Οἱ παρατηρήσεις εἶναι σωστές, ἰσχύουν ὅμως μόνον γιὰ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας. Στὸ ἀνάγλυφο τῶν Θερμῶν ὁ ταῦρος δὲν σκύβει – του-

38. Βλ. *LIMC* VII, 1, ἀρ. 28, σ. 310 (μὲ βιβλιογρ.), 5ου π.Χ. αἰ. καὶ VII, 2, πίν. στή σ. 255. ἔργο τοῦ 70 μ.Χ. πὺν ἀντιγράφει ἔργο τοῦ τέλους τοῦ

λάχιστον στον ίδιο βαθμό με τον ταύρο του ανάγλυφου της Φλωρεντίας – ό όγκος του είναι πολύ μεγαλύτερος και δείχνει δύναμη πραγματική – από όσο μπορεί κανείς να διακρίνει –, δεν είναι έπομένως ασυμβίβαστος με τους ταύρους των αὐθεντικῶν πλακῶν τοῦ θωρακίου. Ἡ «κομπή» νεοαττική εἰκόνα ἀνήκει μόνο στοῦ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας, καὶ δὲν ἰσχύει γιὰ τὸ ἀνάγλυφο τῶν Θερμῶν, στοῦ ὁποῖο μάλιστα ὁ Paribeni<sup>39</sup> ἔβλεπε καὶ κάποιον μπαρόκ ἀέρα.

5. Ὁ Fuchs τόνιζε ἰδιαίτερα ὅτι οἱ διαγώνια τοποθετημένες μορφές τῆς πλάκας τῆς Φλωρεντίας σχηματίζουν τριγωνική σύνθεση, τὴν κορυφή τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ ὁ σκυμμένος ταυρίσκος, καὶ ὅτι ἓνας τέτοιος σχηματισμός εἶναι ἀδιανόητος γιὰ μιὰ πλάκα τοῦ θωρακίου. Ἐβγαζε ἔτσι καὶ ἀπὸ αὐτὴν τὴν παρατήρηση τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ σύνθεση εἶναι παραλλαγή τῆς σύνθεσης τῆς πλάκας 972. Καὶ πάλι τὸ συμπέρασμα τοῦ Fuchs ἔχει βασιστεῖ μόνον στὴν πλάκα τῆς Φλωρεντίας, διότι τὰ πράγματα εἶναι διαφορετικά στὴν πλάκα τῶν Θερμῶν. Τρίγωνο ἐδῶ δὲν ὑπάρχει. Ἡ ράχη τοῦ ταύρου εἶναι σχεδὸν ὀριζόντια (οὐσιαστικά μόνον τὸ κεφάλι τοῦ ἦταν σκυμμένο), καὶ τὰ χέρια τῆς ἀριστερῆς γυναίκας τραβοῦν με ἀληθινὴ δύναμη τὸ σχοινὶ τοῦ ταύρου καὶ τὸ κρατοῦν ὅχι τόσο χαμηλὰ ὅσο στοῦ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας. Μιὰ ζώνη ἔντασης ξεκινᾷ ἀπὸ τὰ χέρια τῆς, στὴν ὁποία ἀπαντοῦσε ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ψηλότερα, πάνω ἀπὸ τὴ ράχη τοῦ ταύρου, ἡ δυναμικὴ προβολὴ τοῦ δεξιοῦ χειροῦ τῆς ἄλλης μορφῆς. Τὸ ἀνάγλυφο τῶν Θερμῶν ἀνατρέπει τὴν εἰκόνα ποὺ σχηματίζει κανεὶς ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας καὶ φανερώνει ἐξάρτησή του ἀπὸ πλάκα τοῦ θωρακίου, παρόμοια ἀλλὰ διαφορετικὴ τῆς 972.

6. Ἄς σταθοῦμε ὅμως τώρα γιὰ λίγο στὴ δεξιὰ μορφή, τὴν ὁποία ὁ Fuchs ἐπίσης θεωρεῖ ὡς παραλλαγή τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 972. Πέρα ἀπὸ μιὰ γενικὴ ὁμοιότητα στὴν κίνηση ποὺ ἔχουν ἡ νεοαττικὴ μορφή τῶν ἀναγλύφων Φλωρεντίας καὶ Βατικανοῦ καὶ ἡ δεξιὰ Νίκη τῆς 972, δὲν βλέπω τέτοια ὁμοιότητα ποὺ νὰ μᾶς ὑποχρεώνει νὰ θεωρήσουμε τὴν πρώτη ὡς μετάπλαση τῆς δεύτερης. Τὸ ροῦχο τῆς 972 δεξιὰ εἶναι πέπλος καὶ ἱμάτιο ποὺ τυλίγει τὰ σκέλη, στὴ νεοαττικὴ τὸ ἱμάτιο δὲν σκεπάζει ὅπως στὴν 972 τὸν πέπλο στοῦ κάτω μέρος τοῦ σώματος, ἀλλὰ εἶναι ριγμένο στὴν πλάτη (τὰ νεοαττικὰ παρουσιάζουν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο μικροδιαφορές μεταξύ τους), καὶ ἡ μόνη ὁμοιότης μετὰ τὴ Νίκη 972 εἶναι ὅτι τυλίγεται καὶ τὸ ἀριστερὸ χέρι. Ἐπειτα μετὰ τὴν ὀρμητικὴ πρὸς τὰ δεξιὰ κίνησή της τὸ δεξιὸ σκέλος καὶ στίς δύο νεοαττικὲς ἐκδόσεις προβάλλει γυμνὸ μέσα ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τοῦ πέπλου – πράγμα ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ συμβεῖ στὴ δεξιὰ Νίκη τῆς 972, ἐπειδὴ εἶναι τυλιγμένη ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω στοῦ ἱματίου της. Ἐπειτα τὸ ἀριστερὸ χέρι τῶν νεοαττικῶν μορφῶν ἔχει διαφορετικὴ κίνηση ἀπὸ ὅ,τι στὴ δεξιὰ Νίκη τῆς 972, δὲν εἶναι δηλαδὴ ψηλὰ ἀνασηκωμένο, ἀλλὰ λυγίζει στὸν ἀγκῶνα, στοῦ μὲν ἀνάγλυφο τοῦ Βατικανοῦ πιὸ ἐλεύθερα, στοῦ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας εἶναι κολλημένο στὸν γοφὸ (ἡ πιὸ ἄνετη θέση τοῦ μᾶλλον πιὸ κοντὰ στοῦ πρότυπο βρίσκεται). Ἡ πτυχολογία τῆς μορφῆς αὐτῆς εἶναι καὶ στὰ δύο ἀνάγλυφα πιὸ συμμετρικὴ, πιὸ ἀδιάφορη γιὰ τὸ σῶμα ποὺ σκεπάζεται ἀπὸ τὸ ροῦχο, πιὸ διακοσμητικὴ ἀπὸ ὅ,τι θὰ ἦταν σὲ μιὰ πρωτότυπη μορφή τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα – ὅπως διακοσμητικὸς εἶναι καὶ ὁ χαρακτήρας τῆς ἀριστερῆς

39. Paribeni ἀρ. 122, σ. 67.



μορφῆς τῶν νεοαττικῶν ἔργων. Καὶ σ' αὐτὴ ὁμως τὴν περίπτωσι τροποποιήθηκε τὸ πρότυπο σύμφωνα μὲ τὸ γοῦστο τῆς ἐποχῆς τῆς ἀντιγραφῆς (τὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας ἔγινε κατὰ τὸν Schweitzer στὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου<sup>40</sup>, κατὰ τὸν Fuchs στὸν 1ον αἰ. π.Χ.)<sup>41</sup>. Μεταξὺ τους τὰ ἀνάγλυφα τῆς Φλωρεντίας καὶ τοῦ Βατικανοῦ παρουσιάζουν ἀξιοσημείωτες διαφορὲς στὸν τρόπο πὺν ἀποδίδουν τὸ ροῦχο τῆς δεξιᾶς μορφῆς: Στὸ πρῶτο, τὸ ἀπόπτυγμα κατεβαίνει κανονικὰ μὲ πλῆθος πτυχῶν, καὶ τὸ κάτω μέρος τοῦ πέπλου ἀναπτύσσεται ἐπίσης κανονικὰ, μὲ πλῆθος πτυχῶν καὶ αὐτό. Στὸ δεύτερο ὁμως, τὸ ἀπόπτυγμα ἀνασηκώνεται στὸ πρόσθιο μέρος τῆς μέσης, σάμπως μιὰ ξαφνικὴ ριπὴ νὰ ἔχει ἀναταράξει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τὸν φυσικὸ σχηματισμὸ πὺν προκαλεῖται στὸ ροῦχο ἀπὸ τὴν ὀρμητικὴ κίνησι τοῦ σώματος. Σὲ τελευταία ἀνάλυσι τὸ «ξάφνιασμα» στὸ ροῦχο δὲν εἶναι κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ ἀναδίπλωμα πὺν σχηματίζει στὴν ἀριστερὴ μορφῇ τὸ ἀπόπτυγμα τοῦ ἰωνικοῦ χιτῶνα πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ στήθος καὶ πὺν – τὸ εἶδαμε κιόλας – ἐπισημάνθηκε ἀπὸ τὴν Harrison ὅτι εἶναι συχνὸ μοτίβο στὴν τέχνη τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου. Ἄλλωστε ἕναν πολὺ παρόμοιο σχηματισμὸ παρουσιάζει καὶ τὸ ἀπόπτυγμα τῆς Νίκης 995 τοῦ θωρακίου (τὸ ὁποῖο μάλιστα ὁ Carpenter χαρακτήριζε ὡς “particularly curious and perverse”<sup>42</sup>) ἔστω καὶ ἂν ἐκεῖ δὲν εἶναι πολὺ σαφὲς ἂν πρόκειται γιὰ τὴν παρυφὴ τοῦ ἀποπτύγματος πὺν ἔχει ἀνασηκωθεί ἢ ἂν εἶναι μιὰ πτυχὴ τοῦ ἀποπτύγματος πὺν σχηματίστηκε ἀπὸ μιὰ ριπὴ ἀνέμου.

Εἶναι λοιπὸν βέβαιο, κατὰ τὴ γνώμη μας, ὅτι καὶ ἡ δεξιὰ μορφὴ τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων ἀνατρέχει σὲ μιὰ κλασικὴ μορφῇ, καὶ συγκεκριμένα στὴ δεξιὰ Νίκη τῆς ἴδιας πλάκας τοῦ θωρακίου, στὴν ὁποία ἀνάγεται καὶ ἡ ἀριστερὴ μορφὴ τῶν νεοαττικῶν.

Τὰ τρία νεοαττικὰ ἀνάγλυφα δὲν παρὰλλάσσουν τὴν πλάκα 972 τοῦ θωρακίου, ἀλλὰ ἀποδίδουν μιὰ ἄλλη, παρόμοια, πλάκα πὺν ἔχει χαθεῖ.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ ἐξετάσουμε ἂν εὐσταθεῖ ἡ ὑπόθεσι τοῦ Welter ὅτι τὸ κομμάτι 7302 τῆς Ἀκροπόλεως (πὺν ἀναφέραμε στὴν ἀρχὴ τοῦ κεφαλαίου) προέρχεται ἀπὸ τὸ κλασικὸ πρότυπο τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων. Ὁ Welter ἐπίστευε ὅτι τὸ ἀποκεκρυμμένο ἐξόγκωμα στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ κομματιοῦ προέρχεται ἀπὸ τὸ σκέλος μιᾶς Νίκης πὺν ἀντιστέκεται στὴ βία ἐνὸς ταύρου, ὅπως τὸ σκέλος τῆς ἀριστερῆς στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα. Ὅμως τὸ σπάσιμο στὸ 7302 δείχνει ὅτι τὸ σκέλος δὲν εἶναι λοξὸ ἀλλὰ κάθετο, πράγμα πὺν ἀποτελεῖ σοβαρὸ ἐμπόδιο στὴν υἱοθέτησι τῆς ὑπόθεσις τοῦ Welter. Μιὰ δευτέρη παρατήρησι στὸ ἴδιο κομμάτι ὁδηγεῖ ἐπίσης σὲ ἀρνητικὸ συμπέρασμα: Οἱ πτυχὲς πὺν πέφτουν κυματιστὰ κοντὰ στὸ ἀριστερὸ σωζόμενο πέρασ τῆς πλάκας σταματοῦν στὸ κάτω μέρος λίγο πάνω ἀπὸ τὸ σπάσιμο καὶ δὲν ἔχουν καμία σχέση μὲ τὸ κολπούμενο ἱμάτιο πὺν εἰκονίζεται στὸ ἀντίστοιχο μέρος στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα. Ὅσο καὶ ἂν ἀποδώσουμε ἐλευθερία στὴ δουλειὰ τῶν νεοαττικῶν, ἡ διαφορὰ εἶναι πολὺ μεγάλη γιὰ νὰ τὴν παραβλέψουμε, πολὺ περισσότερο πὺν ἡ ἀναδίπλωσι τοῦ ἱματίου στὸ δεξιὸ σκέλος τῆς ἀριστερῆς γυναικείας μορφῆς εἶναι πολὺ παρόμοια μὲ αὐτὴν τῆς μορφῆς 976. Ἔτσι ἀποκλείεται ἡ ὑπόθεσι τοῦ Welter, ὅτι δηλαδὴ τὸ κομμάτι 7302 προέρχεται ἀπὸ

40. Βλ. Fuchs ὁ.π. 15, σημ. 33.

41. Αὐτόθι 15.

42. Carpenter, *Parapet* 39.

τὴν πλάκα πού ἀντιγράφηκε στὶς νεοαττικὲς Uffizi-Terme-Βατικανοῦ (βλ. καὶ τὸ δελτίο τοῦ 7305).

Ἡ μελέτη τῆς σύνθεσης τῶν νεοαττικῶν παραστάσεων μᾶς ἔθεσε ἓνα ἀκόμη πρόβλημα. Τὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας ἔχει διαστάσεις μικρότερες ἀπὸ τὶς πλάκες τοῦ θωρακίου, ἐνῶ τὰ ἄλλα δύο ἀνάγλυφα – πού δὲν σώζουν τὸ ἀρχικὸ τους πλάτος – ἔχουν ὕψος πού ἀντιστοιχεῖ πάνω κάτω στὸ ὕψος τῶν πλακῶν τοῦ θωρακίου. Ἄν ὅμως μεγεθύνουμε τὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας στὸ ὕψος τῶν πλακῶν τοῦ θωρακίου, τὸ πλάτος πού θὰ προκύψει θὰ εἶναι περίπου 1.44 μ., ἐνῶ, ὅπως ξέρουμε, τὸ πλάτος τῶν κανονικῶν πλακῶν τοῦ θωρακίου εἶναι 1.229 μ., ἡ σύνθεση δηλαδὴ τῆς πλάκας τῆς Φλωρεντίας θὰ εἶχε μεγαλύτερο πλάτος ἀπὸ τὴ σύνθεση μιᾶς κανονικῆς πλάκας τοῦ θωρακίου. Εἶναι ἄραγε αὐτὴ ἡ διαφορὰ ἀνυπέρβλητο ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἀποδοχὴ τῆς πρότασης ὅτι μιὰ χαμένη σήμερα πλάκα βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὴ νεοαττικὴ σύνθεση; Στὸ ἀνάγλυφο τῆς Φλωρεντίας θὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ πρὸς τὰ δεξιὰ φεύγουσα μορφή ἔχει τὸ πρὸς τὰ πίσω τραβηγμένο πόδι τῆς πολὺ ἀδέξια στριμωγμένο κοντὰ στὸ σκυμμένο κεφάλι τοῦ ταύρου, θέση πού δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ ἀνταποκρίνεται σὲ ἓνα σχηματισμὸ τῆς πρωτότυπης πλάκας. Στὴν προσπάθεια τῆς ἀναπαράστασης τῆς ἀρχικῆς σύνθεσης μᾶς βοηθάει τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βατικανοῦ, ὅπου ἡ σχέση ταύρου καὶ φεύγουσας μορφῆς εἶναι πιὸ φυσικὴ: Ἐνα μέρος τοῦ σκυμμένου κεφαλιοῦ τοῦ ζώου περνάει ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ σκέλος τῆς φεύγουσας, ἡ ὁποία ἔχει διολισθήσει πίσω ἀπὸ τὸ ζῶο γιὰ νὰ ἀποφύγει τὸ κτύπημα τῶν κεράτων του. Ἡ θέση αὐτὴ μοῦ φαίνεται ὅχι μόνο πιὸ λογικὴ, ἀλλὰ καὶ ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἔνταξη τῶν δύο Νικῶν σὲ μιὰ πλάκα τῶν διαστάσεων πού εἶχαν οἱ πλάκες τοῦ θωρακίου, ἀφοῦ μὲ αὐτὴν ἐπέρχεται σύντμηση τοῦ πλάτους.

Ὡς πρὸς τὴ θέση τῆς πλάκας στὸ θωράκιο ἰδὲ τὸ κεφάλαιο «Βασικὲς συνθετικὲς ἀρχές, τὰ θέματα καὶ τὰ συνθετικὰ προβλήματα στὸ θωράκιο» (σ. 74 κέ., παρ. πίν.).

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

**Ἡ** χρήση τοῦ θωρακίου ὡς περιβόλου τοῦ τεμένουσ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης στὴν κορυφὴ τῆς ΝΔ. ἄκρας τοῦ βράχου τῆς Ἀκροπόλεως, δηλαδὴ σὲ μιὰ περίοπτη καὶ ἐξέχουσα θέση, εἶναι ὁ βασικὸς λόγος πού τὸ θέμα καὶ ἡ παρουσίασὶς τοῦ εἶχαν τίς δικές τους ιδιαίτερες ἀπαιτήσεις. Αὐτὸ πού κυριαρχεῖ ἀπ' ἄκρου σὲ ἄκρο τοῦ θωρακίου – ἔργου ἐνιαίου σὲ σύλληψη καὶ πνοή – εἶναι ἓνα τρελλὸ μεθύσι «ὀρμῆς καὶ πάθους», ξέσπασμα χαρᾶς καὶ ἐνθουσιασμοῦ γιὰ τίς ἀθηναϊκὲς νίκες. Ὁ πολλαπλασιασμός καὶ ἡ ὀρμὴ τῶν Νικῶν εἶναι ἔκφραση τῆς ψυχικῆς εὐφορίας πού κατέλαβε τοὺς Ἀθηναίους σὲ μιὰ ἀπὸ τίς λίγες φωτεινὲς γι' αὐτοὺς τροπὲς τοῦ μακροῦ, σκληροῦ καὶ ὀδυνηροῦ ἀγῶνα πού διεξῆγαν μὲ ἓνα θανάσιμο ἀντίπαλο, καὶ ἡ διακήρυξή τους ἀπὸ τούτῃ τὴν περίοπτη θέση ὅτι ἡ τελικὴ νίκη θὰ ἦταν – δὲν μπορούσε νὰ εἶναι ἄλλιῶς μὲ προστάτιδα τὴν Ἀθηνᾶ Νίκη – δική τους. Ἔτσι ἐξηγεῖται, νομίζω, καὶ τὸ γιὰτί οἱ Ἀθηναῖοι ἀνέθεσαν τὸ ἔργο στοὺς κυριότερους ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες πού ἐργάζονταν στὴν Ἀθήνα στὰ χρόνια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου. Στὸ θωράκιο καὶ οἱ μορφὲς ἀκόμα πού δὲν ἔχουν βγεῖ ἀπὸ τὴ σμίλη τῶν καλύτερων καλλιτεχνῶν τῆς Ἀθήνας εἶναι μορφὲς τῶν βοηθῶν τους στὰ ἴδια ἐργαστήρια, πού δέχονταν, ὅπως εἶναι φυσικό, τὴ θεϊκὴ πνοὴ τῶν μεγάλων δασκάλων τους. Ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότης εἶναι τὸ ἴδιο ὑψηλὴ ὅπως στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος, μάλιστα – θὰ μπορούσε κανεὶς δίχως ὑπερβολὴ νὰ ἰσχυρισθεῖ – χωρὶς τίς ἀδυναμίες πού ἐμφανίζει ἡ ζωφόρος τοῦ Παρθενῶνος σὲ μερικοὺς τομεῖς, καθὼς τὸ πολὺ μικρότερο μῆκος τοῦ θωρακίου ἐπέτρεπε μιὰ πολὺ πυκνότερη χρῆση ἐπίλεκτων καλλιτεχνικῶν δυνάμεων.

Ὅρισμένοι ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες πού ἐργάστηκαν στὸ θωράκιο εἶχαν ἐργαστεῖ πρὶν ἀπὸ μιὰ γενιὰ καὶ στὸν Παρθενῶνα. Πρόκειται γιὰ τοὺς καλλιτέχνες «Α» καὶ «D» καὶ τὰ ἐργαστήριά τους. Τὸν «B» ὅμως καὶ τὸ ἐργαστήριό του μάταια θὰ τὸν ἀναζητήσουμε στὸν Παρθενῶνα, εἶναι ἀσφαλῶς νεότερος καλλιτέχνης, καὶ τοῦ «E» μόνον τίς ρίζες ὑποψιαζόμαστε ὅτι βλέπουμε στὸν Παρθενῶνα. Ὅσο γιὰ τίς τεχνοτροπίες «C», «F» καὶ «G», εἶναι καὶ αὐτὲς νεότερες. Κάποιες γενικὲς ὁμοιότητές τους διαπιστώνουμε σὲ γνωστά ἔργα τῆς μεταπαρθενῶνειας τέχνης, ἢ ὅποια ὅμως λόγω τῆς ἀποσπασματικῆς διάσωσής της, συχνότατα μάλιστα σὲ μορφὴ ἀντιγράφων, δὲν βοηθεῖ στὴν ἀπόδοση τῶν τεχνοτροπιῶν αὐτῶν τοῦ θωρακίου σὲ γνωστοὺς καλλιτέχνες.

Ὅπως πάντως βλέπουμε, καινούριες καλλιτεχνικὲς δυνάμεις εἶναι σὲ δράσῃ ἀρκετὲς στὸ θωράκιο δίπλα σὲ παλιές. Σ' αὐτὲς τίς καινούριες ἀνήκουν καὶ οἱ καλλιτέχνες πού ἐργάστηκαν καὶ στίς σύγχρονες Καρυάτιδες, ἀπὸ αὐτὲς ἐπηρεάζονται οἱ βιοτέχνες πού ἐργάστηκαν στὴ ζωφόρο τοῦ Ἑρεχθείου, ἀπ' αὐτὲς πάλι προέρχονται οἱ Ἰωνες καλλιτέ-

χνες τοῦ μνημείου τῶν Νηρηίδων, ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἴδιες τέλος καλλιτεχνικὲς δυνάμεις κατὰγονται ἐκεῖνοι ποὺ ἀργότερα διακόσμησαν τὸν ναὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρο.

Ἡ σημασία λοιπὸν τοῦ θωρακίου γιὰ τὴν τέχνη τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου εἶναι ὅμοια μὲ τὴ σημασία τοῦ Παρθενῶνος γιὰ τὶς γενιὲς ποὺ ἀκολούθησαν, καὶ ἂν ἐδῶ ἡ κλίμακα τοῦ ἔργου καὶ τῆς προσφορᾶς του εἶναι πολὺ μικρότερη, πάντως ἐπρόκειτο ἐπίσης γιὰ ἓνα καλλιτεχνικὸ στίβο ὅπου δίπλα δίπλα διαγωνίστηκαν οἱ καλλιτέχνες μὲ τὰ ἐργαστήριά τους γιὰ νὰ δώσουν ὅ,τι καλύτερο μποροῦσαν, καὶ ὅπου ποικίλα νέα ρεύματα σχηματίστηκαν. Ἀκόμα καὶ τοῦ κλασικίζοντος ρεύματος τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου ὑπάρχει ἴσως μιὰ πρώτη ἐμφάνιση στὸ θωράκιο, ἂν καὶ δειλὴ καὶ μεμονωμένη (στὴν 1014).



## ZUSAMMENFASSUNG

### DIE SKULPTUREN DER NIKEBALUSTRADE

Nur wenige Werke der altgriechischen Kunst haben die klassische Archäologie so intensiv und nachhaltig beschäftigt wie die Reliefs von der Balustrade des Tempels der Athena Nike auf der Akropolis von Athen. Mit der Auffindung der ersten, glanzvollen Stücke bei den unmittelbar nach der Entsetzung der Akropolis aus türkischer Hand unternommenen Ausgrabungen setzten sogleich auch die damit befaßten Untersuchungen ein, und die in immer neuen Ansätzen in der Forschung geführte Diskussion ist bis heute nicht zum Erliegen gekommen, zumal der Bestand an zugehörigen Fragmenten sich durch neue Ausgrabungen und Zufallsfunde ständig vergrößerte. Die Reihe der über die Balustrade insgesamt oder über Einzelmotive erschienenen Publikationen zählt nach Jahrzehnten in kaum unterbrochener Folge und umfaßt Namen von wissenschaftshistorischem Rang, darunter L. Ross, Ph. Le Bas, A. Michaelis, R. Kekulé, E. Petersen, R. Heberdey, St. Casson, W. B. Dinsmoor, R. Carpenter. Zur Erweiterung und Vertiefung unserer Kenntnis haben in neuerer Zeit insbesondere die Arbeiten von W. Fuchs, E. B. Harrison, N. Kunisch, H. A. Borbein und I. S. Mark beigetragen, neben denen sich zahlreiche Beiträge zu Einzelfragen nennen ließen.

Daß die Nikebalustrade die Forschung stets erneut in Bann zieht, ist begreiflich, handelt es sich doch um ein Werk, an dessen Entwurf und Ausführung die größten Bildhauer der nachphidiasischen Epoche – alte Mitarbeiter des Phidias und ihnen ebenbürtige jüngere Meister – beteiligt waren und an dem sich, bis hin zu ersten Ansätzen von Klassizismus, das ganze Spektrum der den reichen Stil konstituierenden Ausdrucksweisen entfaltet, der Strömungen also, die für die Kunst des späteren 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. bestimmend waren und deren Nachwirkungen bis in die hellenistische und teilweise auch noch die kaiserzeitliche Kunst verfolgbar sind.

Angeichts einer über 150jährigen Forschungstradition mag es nicht unnütz sein, Bilanz zu ziehen und sich das bisher Erreichte wie auch das noch nicht Erreichte im Zusammenhang vor Augen zu führen. Die hier vorgelegte Neupublikation wurde in der Absicht unternommen, einen Gesamtkatalog des bisher bekannten Materials zu liefern, den Gang der Forschung nachzuzeichnen, die – notabene nicht wenigen – noch offenen Fragen herauszustellen und eigene Überlegungen dazu beizutragen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: einen thematisch geordneten zusammenfassenden Teil und einen Katalogteil, in dem der erhaltene Originalbestand sowie die nur in Kopie oder Umbildung überlieferten Teile der Balustrade vorgelegt werden.

Der erste Teil der Arbeit enthält im einzelnen folgende Kapitel:

1. Die Geschichte der Balustrade.
2. Die Datierung der Balustrade, ihre Stellung in der Kunst des späteren 5. und ihr Einfluß auf die Kunst des frühen 4. Jhs. v.Chr.
3. Die Bildhauer der Balustrade.
4. Das allgemeine Kompositionsprinzip, die Thematik und das Problem der Rekonstruktion der Balustrade.
5. Zur Technik der Balustrade.

### 1. Zur Geschichte der Balustrade

Die Balustrade ist weder bei Pausanias, noch in anderen Schriftquellen oder Inschriften erwähnt. Es könnte aber sein, daß das Gedicht des um 400 n.Chr. lebenden Epigrammatikers Palladas auf die Niken (*Anthologia Graeca* 16, 282) sich auf die Skulpturen der Balustrade bezieht, die der Dichter vielleicht sogar selbst gesehen hat.

Angesichts der exponierten Lage der Balustrade ist ohne weiteres mit späteren Beschädigungen zu rechnen. So sind einige Reliefs offenbar antik repariert, wenn nicht sogar durch Kopien ersetzt worden.

Bei der Anlage der spätrömischen Mauer wurde die Balustrade nicht zugebaut, vielmehr verlief die Mauer entlang der Rückseite der Balustrade und behielt diese als Fassade bei. Eben darum könnte Palladas die Niken durchaus noch selbst vor Augen gehabt haben.

Als der Niketempel 1686 von den Türken abgerissen wurde, gelangten mit den Architekturgliedern des Tempels und anderen Antiken auch die bis dahin erhaltenen Teile der Balustrade als Baumaterial in die zur Verstärkung der alten byzantinischen Befestigung am Westabhang der Akropolis errichtete türkische Bastion. Auf diese Weise entging das Material der Plünderung durch Elgin und kam im Verlauf der Freilegung und Reinigung des Geländes von nachantiken Bauten, mit der unmittelbar nach der 1833 erfolgten Befreiung der Akropolis begonnen wurde, wieder zutage. Weitere Fragmente wurden später bei den am Nikepyrgos und am Südabhang der Akropolis durchgeführten Grabungen sowie vor erst relativ kurzer Zeit beim Abbau des Pyrgos selbst in dessen türkenzeitlichen Reparaturen gefunden.

Nach kurzer Unsicherheit über die ursprüngliche Bestimmung der Reliefplatten setzte sich rasch die Erkenntnis durch, daß sie zu einer an den Flanken des Pyrgos umlaufenden Balustrade gehören mußten und als Einfassung des dort befindlichen Nike-Temenos anzusehen seien. Was dabei die Südbalustrade betrifft, so ist die früher vertretene These, daß sie nur bis in Höhe der SO-Ecke des Tempels reichte, nach dem Vorgang von W. B. Dinsmoor weitgehend aufgegeben worden zugunsten der Annahme, daß sie die gesamte Südflanke des Pyrgos bis in Höhe der Propyläen einnahm.

Im 19. Jh. waren die Überreste der Balustrade zunächst längere Zeit über in der Cella des Niketempels magaziniert. Hernach wurden sie in das gegen Ende des 19. Jhs. erbaute Akropolismuseum übergeführt und dort ausgestellt. Im zweiten Weltkrieg wurden die Skulpturen verpackt und ausgelagert. Ihre Wiederausstellung erfolgte nach dem Umbau des Museums in den 60er Jahren.

Zum Abschluß des Kapitels über die Geschichte der Balustrade wird im griechischen Text

unter Anführung der wichtigsten Veröffentlichungen ein Überblick über die Forschungsgeschichte gegeben.

## 2. Die Datierung der Balustrade

Über die allgemeine Datierung der Balustrade ins spätere 5. Jh. v.Chr. ist sich die Forschung grundsätzlich zwar einig, die Frage nach der genaueren Entstehungszeit aber wird kontrovers diskutiert. Die eine Partei setzt die Balustrade in die Zeit des Nikiasfriedens, also in die erste Hälfte des vorletzten Jahrzehnts des Jahrhunderts. Die andere, vielleicht größere Partei plädiert im Zusammenhang mit den Siegen des Alkibiades für einen Ansatz in die ersten Jahre des letzten Jahrzehnts. Der von E. B. Harrison vertretenen These zufolge ist die Balustrade in sich unterschiedlich zu datieren, da mit Unterbrechungen entstanden: Die Arbeiten daran seien vor der sizilischen Expedition der Athener begonnen, nach der Heimkehr des Alkibiades wieder aufgenommen und unter Konon in den 90er Jahren des 4. Jhs. v.Chr. zum Abschluß gebracht worden (Harrison, *Praktika* 103 ff.).

Zweifellos weist die Balustrade stilistisch große Vielfalt auf, doch ist dies nicht als Zeichen für unterschiedliche Entstehungszeit zu werten, sondern als Ausdruck des künstlerischen Reichtums einer bestimmten Entwicklungsstufe. Denn in dieser Vielfalt lassen sich Gemeinsamkeiten entdecken, die repräsentativ sind für eine bestimmte Phase der Kunstentwicklung im 5. Jh. v.Chr. Die nähere Bestimmung einer solchen Phase innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums ist keine sinnlose Gedankenspielerei. Im Rahmen der zur hier in Rede stehenden Zeit in rasch fortschreitender Entwicklung begriffenen Kunst Athens vertreten die an der Balustrade zu beobachtenden Ausdrucksformen eine ganz bestimmte Entwicklungsstufe, die genauer zu bestimmen Aufgabe der Wissenschaft ist.

Als gemeinsame Merkmale der Balustradenreliefs sind zu nennen:

1. Das besondere Verhältnis der Figuren zum Grund. Es ist zwar freier als zur Zeit des Parthenonfrieses, gleichwohl bleibt der Grund in dialektischem Zusammenwirken mit den Figuren auch hier stets präsent und bewußt. Bei aller Körperlichkeit und Bewegtheit der Figuren zeigt die Modellierung nirgends Gleichgültigkeit gegenüber dem Grund oder 'untergräbt' die vom Grund gesetzte Ebene. Der Reliefcharakter ist traditionsgebundener als der des Phigaliafrieses, für dessen weiter gefaßte Reliefauffassung das aus der Tiefe des Raumes hervorkommende Amazonenpferd auf der Platte 534 ein anschauliches Beispiel gibt (Hofkes-Brukker, *Bassai-Fries* 75 f. Nr. H 15-534); traditionsgebundener auch als am Erechtheion, dessen Friesfiguren nicht so sehr ihrer technischen Ausführung wegen, als vielmehr von der plastischen Auffassung her wie Freistatuetten wirken, die die hinter oder neben ihnen befindliche Wand sozusagen ignorieren (Boulter, *AntPl* X 13 f., Taf. 19).

2. Die in der Anlage der Figuren durchweg gewährte Geschlossenheit der Achsen wie der Ansicht. Die Figuren entfalten sich ganz in der Ebene der jeweils gewählten Hauptansicht, parallel zum Grund (972 Taf. 2-4; 975 Taf. 10-12; 977 Taf. 14-15, 16,1 u.a.), senkrecht zu ihm (974 Taf. 8-9) oder in Seitenbewegung dazu (973 Taf. 5-7); auch dies ein traditionsgebundener, aus der Hochklassik überkommener Zug. In der Folgezeit lockert sich diese Geschlossenheit,

die Körperachsen werden in Absicht auf eine realistischere Wiedergabe der Bewegung gegeneinander verschoben und greifen in verschiedene Richtungen aus, was bei industriell gefertigten, handwerklichen Reliefs nicht selten zu Zerfahrenheit und Labilität in der Anlage der Figuren oder auch zu ungelenten Härten führt.

3. Das trotz der jeweils sehr unterschiedlichen Wiedergabe des Gewandes überall zu beobachtende dialektische Zusammenspiel von Körper und Gewand, das in gewisser Weise dem Zusammenwirken von Figur und Grund entspricht. Der Körper kommt stärker zur Geltung als bei hochklassischen Werken und tritt mehr oder weniger deutlich unter dem Gewand hervor. Doch bleibt das Gewand stets Bekleidung, verliert also nicht die ihm eigene Stofflichkeit wie etwa bei der Aphrodite Fréjus – von der die Nike 973 (Taf. 5-7) allerdings abhängig ist – und, stärker noch, späteren Werken; es ist mit anderen Worten nicht auf eine den Körper bloß begleitende oder ihm dienende Funktion zurückgedrängt. Umgekehrt schränkt das Gewand den Körper doch auch niemals ein wie vielfach bei den Figuren des Erechtheionfrieses, vielmehr hält es ihm in frisch empfundenem, einfallsreichem Wettstreit Widerpart, so etwa bei der rechten Nike der Platte 972 (Taf. 2-4), wo es den Körper in gleichsam rhetorischem Schwung umspielt. Und nirgends ist, wie später so oft, ein ausgeprägter Wechsel in der Gewichtung von Körper und Gewand zu beobachten, eine Unterteilung in Partien, in denen der – nackte oder wie nackt erscheinende – Körper dominiert, und solche, in denen die Formulierung des Gewandes im Vordergrund steht.

4. Der von ungezwungener Leichtigkeit geprägte Habitus der Figuren, auch der in lebhafterer Bewegung oder intensiverer Beschäftigung dargestellten. Es ist nichts Lärmendes um diese Gestalten, nichts von leiblicher Schwere und körperlicher Anstrengung; sie bewegen sich frei und leicht in einer Sphäre, die von der irdischen abgehoben erscheint. Dieser unbeschwerte Ton, gleichsam in Marmor übertragene Dichtung, findet sich auch bei anderen um die Zeit des Nikiasfriedens entstandenen Werken wieder, z. B. bei den Akroteren des Athenertempels auf Delos (Hermay 23 ff. bes. Taf. XII-XV). Doch hält sich diese dichterische Formensprache nur für kurze Zeit. Sie weicht sehr bald schon einem realistischeren Vortrag der Bewegung, wofür die Nike von der Agora als Beispiel zu nennen wäre (Thompson-Wycherley, *Agora* 99, Taf. 52), und daneben ist andererseits auch eine Entwicklung ins Flaue zu beobachten, wie sie durch die Nereiden von Xanthos veranschaulicht wird, die in einigermaßen unbestimmter Weise durch die Lüfte gleiten.

5. Die geschmeidig straffe, ephebenhafte Körperbildung, die gleichermaßen für die Niken wie für die Athenafiguren kennzeichnend ist. Nur wenig später führt die neue realistische Tendenz zur Schaffung von Frauenfiguren mit weiblicher gebildeten Formen, wofür abermals die Nike von der Agora, die Nike aus dem argivischen Heraion (Linfert, *Polyklet* 258 f., Abb. 120) und andere Beispiele anführbar sind.

Aus der Beobachtung E. B. Harrisons (*Praktika* 105), daß an der Balustrade ähnliche Gewandformulierungen wie am Nereidenmonument von Xanthos auftreten, ist ein anderer als der von Harrison formulierte Schluß zu ziehen: Das attisch beeinflusste Nereidenmonument, dessen Bildhauer vermutlich bei den Athener Meistern in die Lehre gegangen sind, ist neueren Stiluntersuchungen zufolge nicht 390-380 v.Chr., sondern um 400 v.Chr. anzusetzen (Borbein, *Jdl* 1973, 112. Bruns-Özgan 47: 410-400).



Die Skulpturen der Nikebalustrade sind, und zwar zur Gänze, nicht im letzten, sondern im vorletzten Jahrzehnt des 5. Jhs. v.Chr. entstanden und stehen künstlerisch in enger Beziehung zum Fries des Niketempels.

Die demonstrative Herausstellung des Siegesmotivs an der Einfassung des der Athena Nike geweihten Bezirks erklärt sich am plausibelsten aus der für die Athener günstigen Wendung, die der peloponnesische Krieg in der zweiten Hälfte der 20er Jahre des 5. Jhs. v.Chr. mit dem Sieg von Sphakteria und dem Nikiasfrieden nahm. Kaum zweifelhaft ist wohl auch, daß die Balustrade 415 v.Chr. vollendet gewesen sein muß, als Athen sich auf die mehr als fragwürdige sizilische Expedition einließ, die ungeheure Geldmittel verschlang. Und nach deren vernichtendem Ausgang 413 v.Chr. waren die Umstände meines Erachtens kaum mehr geeignet für die am Nikepyrgos zur Schau gestellte Siegesherrlichkeit.

### 3. Die Bildhauer der Balustrade

Die Überprüfung des von R. Carpenter (s. Bibliographie) und W. B. Dinsmoor (s. Bibliographie) entworfenen Meisterschemas führt in der vorliegenden Arbeit zu einem vielfach anderen Bild. Allgemein gesagt, müssen an der Balustrade beträchtlich mehr als die von Carpenter angenommenen sechs bzw. die von Dinsmoor unterschiedenen sieben Bildhauer mitgearbeitet haben. Hierzu im folgenden einige Beispiele:

Die dem Meister A zugeschriebenen Figuren können nicht alle von demselben Bildhauer gearbeitet sein. Die linke Nike der Platte 972 (Taf. 2-3) ist von der abwechslungsreich gegliederten Faltengebung des Gewandes, der differenzierten Anlage der plastischen Ebenen und der souveränen Behandlung des Marmors her zweifellos einem großen Bildhauer zuzuschreiben. Es könnte sich um Agorakritos handeln, wie wir ihn von der Frauengruppe L, M aus dem Ostgiebel des Parthenon kennen (Brommer, *Giebel* 18 ff., Taf. 48-51), oder doch um einen seiner Schüler. Die Nike 977 aber (Taf. 14-15, 16,1), obgleich in der Ausführung verwandt, ist nicht von derselben Hand gemacht, sondern wird eher einem Schüler des Agorakritos zu geben sein. Ein wiederum anderer Schüler dieses Meisters, einer der besten, hat offenbar die beiden Niken des nordöstlichen Eckblocks 975 (Taf. 10-12) gearbeitet, während die nicht allein von der Arbeit her etwas flache Nike 976 (Taf. 13) von einem geringeren Bildhauer aus dem Umkreis des Agorakritos stammt.

Ähnlich steht es mit dem sogenannten Meister B und den ihm zugeschriebenen Figuren. In der rechten Nike der Platte 972 (Taf. 2-4) gibt sich ganz ohne Frage ein glänzender, temperamentvoller Bildhauer zu erkennen, der sich – in übrigens etwas flach gehaltenem Relief – höchst einfallsreich und virtuos zu artikulieren weiß und aus dessen Arbeit eine leicht verspielte Freude an der eigenen Kunstfertigkeit spricht. Die Eigenart dieses Meisters ist nicht aus der Kunst des Parthenon herleitbar, hat dort zumindest keine erkennbaren Vorläufer. Erwägenswert wäre Kallimachos, an dessen Mänaden man dieselbe Handschrift in gebändigter, um eine Spur stärker vom Intellekt getragener Form wiederzuerkennen meint. Dieser Bildhauer kann nicht zugleich auch die flache Nike 996 (Taf. 43) gearbeitet haben und die ihr gegenüber wesentlich körperhaftere Nike 1014 (Taf. 58), die in ihrem betont aufrechten Stand und dem in gerade herabfallende, gleichsam kannelierte Faltenbündel gelegten Peplosunterteil fast etwas Statuarisches hat.

Nicht einmal die in bewegtem Stand gegebene Nike 994 (Taf. 36-37) stammt von derselben Hand, wie ein Blick auf die dünnen, scharfgratigen Falten lehrt, die sich durchaus von den gerundeten, wie vom Wind gebläht erscheinenden Falten der rechten Nike der Platte 972 unterscheiden, von der teigigen Faltengebung der Nike 996 zu schweigen. Dinsmoor hat denn auch die Niken 1014 und 996 einem anderen, von ihm als Meister G bezeichneten Bildhauer zugeschrieben.

Besonders unsicher ist die Bestimmung des Meisters C. Das Hauptwerk, die stiertötende Nike 985+997 (Taf. 21-23), ist nicht, wie Carpenter meinte, das Werk eines minderen Handwerkers, was zu der hervorgehobenen Position des Stieropfers und seiner Bedeutung im Gesamtkontext der Balustrade kaum passen würde, doch auch keine spätere Arbeit, wie von St. Casson angenommen (Casson 170 f. Nr. 27), vielmehr ist das Relief offenbar in der frühen Kaiserzeit nach einer Beschädigung zum Teil überarbeitet worden. Die Marmorarbeit ist an der Vorderseite trocken und spröde, die stellenweise tief eingeschnittenen oder auch durch kräftige Bohrrillen umrissenen Falten wirken starr und leblos, und wo das Gewand breitere Bahnen bildet oder glatt am Körper anliegt, bleiben oft leere, ungestaltete Flächen. Wie sehr sich die Nike 985+997 von einer originalen Arbeit unterscheidet, zeigt ein Vergleich mit der stilistisch eng verwandten Nike 995 (Taf. 41-42). Auch Carpenter hat die beiden Figuren unter Beifügung von Detailaufnahmen miteinander verglichen, hinter der äußerlichen Ähnlichkeit jedoch die tiefgreifenden Unterschiede nicht bemerkt.

Die Schlichtheit und die schlanke Biegsamkeit des Leibes, die für die Nike 995 kennzeichnend sind, finden sich bei den anderen dem Meister C zugeschriebenen Figuren nicht wieder. Ist hier alles Überflüssige vermieden, so erscheint die lebhaft bewegte Nike 1004 (Taf. 50-52), die von derselben Hand stammen soll, um einiges vollblütiger, das Gewand beinah barock, und auch die Nike 999 (Taf. 46-47) ist kräftiger gebildet und wirkt außerdem ein wenig steif.

Unter den Arbeiten des Meisters D dominiert die Athena 991 (Taf. 30-33), eine aus dem Geist der Hochklassik geschaffene, zutiefst ruhevolle Figur von äußerst feiner, sorgfältiger Ausführung. Sie erinnert an die Göttinnen auf der Platte VI des Parthenon-Ostfrieses (Brommer, *Fries* 117 ff., Taf. 179), vertritt jedoch eine jüngere Stil- und Zeitstufe und könnte aus der Schule des Alkamenes stammen, dem man die Friesplatte des Parthenon zugeschrieben hat. Gestützt wird diese Annahme durch die Verwandtschaft der Athena 991 mit der Nike 1013 (Taf. 56-57), die aufgrund ihrer stilistischen und typologischen Bezüge zur Aphrodite in den Gärten (Delivorrias, *AntPl* VIII) in den Umkreis des Alkamenes gestellt werden kann. Die Nike 1003 hingegen (Taf. 49) ist von anderer Art; Dinsmoor gab sie seinem Meister G. Faltengebung und Standmotiv erinnern an die Erechtheion-Koren, die zeitweilig für ein Werk des Alkamenes gehalten wurden, was sicher unzutreffend ist, doch kommt auch Agorakritos, wie später vorgeschlagen (Lauter, *AntPl* XVI 48), kaum dafür in Frage.

Der Meister E wird in der Forschung einmütig als bahnbrechender Meister angesehen. Ob die Athena 989 (Taf. 27-28, 29,1) und die Niken 973 (Taf. 5-7) und 974 (Taf. 8-9), die ihm zugeschrieben werden, von derselben Hand gearbeitet sind, mag dahingestellt sein; sie stammen jedenfalls aus derselben Werkstatt. Die Möglichkeiten des Hochreliefs sind hier in einer zuvor nicht dagewesenen Weise ausgeschöpft und erweitert. Die abwechslungsreich bewegte Anlage der Figuren, ihre Akzentuierung durch das Gewand, der unversieglige Fluß und Motivreichtum der Falten geben eine kraftvolle, innovative Bildhauerpersönlichkeit zu erkennen. Was dabei

das Fragment einer Nike 1008 (Taf. 54) betrifft, so erscheint seine Zuschreibung an den Meister E angesichts des ruhigen, auf die Frontale ausgerichteten Standmotivs und der etwas schwerflüssigen Faltengebung zweifelhaft; für eine sichere Entscheidung ist von der ursprünglichen Figur zu wenig erhalten. Die Identifizierung des Meisters E mit einem der in den Quellen namhaft gemachten Bildhauer ist nicht möglich. Erwogen wird des öfteren Agorakritos oder dessen Schule. Diese Identifizierung scheidet allerdings aus, wenn man der oben vorgeschlagenen Annahme folgt, daß die Werkstatt des Agorakritos mit dem Meister A zu verbinden sei.

Der sogenannte Meister F hat die stierführende Nike 7098+7099 (Taf. 61) gearbeitet. Er erscheint dem Meister C geistig verwandt in der Abkehr von aller übermäßigen Zierhaftigkeit des Gewandes, dem Bemühen um eine Reinigung der Form. Dies wird auch an der von Welter angepaßten linken Nike der Platte (Taf. 61) deutlich.

Diesen sechs von Carpenter unterschiedenen Meistern fügte Dinsmoor noch einen weiteren hinzu, einen Meister G, der ihm zufolge das rechte Drittel der Südbalustrade ausgeführt hat. Dem Meister G schrieb Dinsmoor die Niken 996 (Taf. 43) und 1014 (Taf. 58) zu, die Carpenter dem Meister B gegeben hatte, sowie die Nike 1003 (Taf. 49), die Carpenter für eine Arbeit des Meisters D ansah. Allein aus diesem Vorschlag Dinsmoors wird bereits ersichtlich, wie unsicher das von Carpenter und Dinsmoor entworfene Meisterschema ist.

Aus dem bisher Gesagten ist wohl deutlich geworden, daß an der Balustrade wesentlich mehr Hände zu scheiden sind als in diesem Schema angenommen, und zwar mehr als doppelt so viele. Dabei mögen Figuren, die meines Erachtens von verschiedener Hand stammen, durchaus auch Ähnlichkeiten aufweisen, doch erklärt sich dies ohne weiteres daraus, daß die beteiligten Werkstätten jeweils mehrere Bildhauer beschäftigten, die unter dem unmittelbaren Einfluß des leitenden Meisters weitgehend dessen Stil annahmen. Die leitenden Meister gehörten zu den großen Bildhauern der Zeit, von denen die Schriftquellen berichten. Eigenhändige Arbeiten wird man an besonders hervorgehobenen Stellen erkennen dürfen, z. B. in der im Mittelabschnitt der Nordseite anzusetzenden Platte 972 (Taf. 2-4), an der zwei dieser Meister zusammenarbeiteten, oder auch in der Athena 989 (Taf. 27-28, 29,1), die an der weithin sichtbaren SW-Ecke der Balustrade angebracht war.

Nicht allein aber, daß die Anzahl der Bildhauer wesentlich höher war als von Carpenter und Dinsmoor angenommen, auch die Verteilung der Arbeit hat man sich anders vorzustellen. Strikt nach Bildhauern bzw. Werkstätten getrennte Abschnitte hat es augenscheinlich nicht gegeben. Dies wird aus folgenden Beispielen zur Genüge deutlich: Das Fragment 986 (Taf. 24) gehört zu einer nach links sitzenden Athena und kann daher nur auf der Nordseite des nordwestlichen Eckblocks der Balustrade angesetzt werden, in dem Abschnitt also, der dem Meister B zugeteilt gewesen sein soll. Gleichwohl ist der Gewandstil dieser Figur ein gänzlich anderer als der des Meisters B, entspricht vielmehr dem Stil des Meisters A. Ähnlich steht es mit dem von Welter gefundenen Fragment einer Nike 7302 (Taf. 64). Das Fragment stammt nach Ausweis des Einsprungs auf der Rückseite von der Westbalustrade und ist aus kompositionellen Gründen in dem Abschnitt anzusetzen, der dem von Carpenter und Dinsmoor aufgestellten Schema zufolge dem Meister C zugeteilt war. Die Arbeit entspricht jedoch derjenigen der rechten Nike der Platte 972 (Taf. 2-4), findet ihre engste Parallele also an der Nordbalustrade in einem Werk des Meisters B.

Die Arbeitsverteilung stellt sich somit um einiges komplexer und in sich verflochtener dar als angenommen. Dies genauer aufzuschlüsseln ist nicht gut möglich, denn dafür ist der überlieferte Bestand zu lückenhaft. Angesichts dessen erscheint die allein auf stilistischen Kriterien basierende Ansetzung von Figuren bzw. Fragmenten innerhalb eines Teilabschnitts oder gar an einer bestimmten Stelle der Balustrade als reichlich gewagtes Unterfangen.

#### 4. Thematik und Komposition der Balustrade

Das Grundthema der Balustrade ist die siegbringende Athena und ihr Nikengefolge. Die Göttin ist auf einem Felsen sitzend dargestellt, mit dem offenbar der südwestliche Ausläufer der Akropolis gemeint ist, über dem das Heiligtum liegt. Sie schaut den vor ihr beschäftigten Niken zu, an deren Verrichtungen sie selbst nicht unmittelbar beteiligt ist.

Nach bisheriger Annahme gab es an der Balustrade drei Athenafiguren: eine nach links sitzende (986 Taf. 24) auf der Nordseite des nordwestlichen Eckblocks, eine mit zurückgewandtem Kopf und Oberkörper nach rechts sitzende (991 Taf. 30-33) in der Mitte der Westseite und eine nach rechts sitzende (989 Taf. 27-28, 29,1) auf der Südseite des südwestlichen Eckblocks. Zu einer vierten Athena muß das von mir im Magazin des Akropolismuseums entdeckte, wohl sicher zugehörige Fragment 3261 (Taf. 60,1) gehört haben, auf dem die Füße einer im Motiv der sogenannten Olympias nach links sitzenden Frauengestalt erhalten sind. Diese Athena kann ebenfalls an der Südbalustrade, und zwar an deren östlichem Ende angesetzt werden.

Die Stellen, an denen Athena auftritt, sind so gewählt, daß sich ein übergreifender räumlicher Bezug ergibt in dem Sinne, daß diese Darstellungen nicht nur sozusagen rings um den Tempel herum, sondern auch an den Eck- bzw. Hauptpunkten der als Umfriedung dienenden Balustrade angebracht sind, so daß der ganze Bezirk gewissermaßen unter den Schutz der Göttin gestellt ist. Die Athena 989 (Taf. 27-28, 29,1) ist noch aus einem anderen Grund bemerkenswert: Ihre Gestalt ist neben allen für Athena üblichen Attributen mit einem deutlich aphrodisischen Zug versehen, der in dem durchscheinend gebildeten Chiton und dem Enthüllungsgestus, mit dem die Göttin den Mantel über der rechten Schulter anhebt, zum Ausdruck kommt. Dies dürfte kaum zufällig sein, denn die Südbalustrade, an der diese Athena ihren Platz hat, schaut auf das Heiligtum der Aphrodite Pandemos hinab, dessen Kultbild ich im Typus der Aphrodite Fréjus vermuten möchte.

Hauptelement des Balustradenschmucks sind Niken. Sie verweisen in ihrer Vielzahl auf die von Athen errungenen Siege, die an der Balustrade verherrlicht werden. Im Gegensatz zu Athena sind die Niken stehend gegeben und erscheinen als Dienerinnen vor der Göttin. In der bewegten Anlage der Körper und Gewänder kommt eine gleichsam rauschhafte Begeisterung zum Ausdruck, von der die ganze Darstellung durchherrscht erscheint. Sehr treffend hat E. Simon diese Niken mit Mänaden im dionysischen Thiasos verglichen und hervorgehoben, daß es "im ganzen Bereich der antiken Bildkunst keine zweite Darstellung des Siegesrausches in solcher Vollkommenheit" gebe (Simon, *Jahresbericht* 1982/83, 38).

Die Verrichtungen, bei denen die Niken dargestellt sind, bestehen in der Heranführung von



Opferstieren, dem Vollzug des Stieropfers nebst den damit verbundenen Handlungen und in der Herrichtung und Schmückung von Tropaia. Sie sind dabei in der Regel paarweise aufeinander bezogen. Daneben kommen jedoch auch Niken vor, die – wie etwa die Nike 973 (Taf. 5-7) – in keinen dieser Handlungszusammenhänge eingebunden sind.

Das zum Opfer herangeführte Tier ist keine Kuh, wie inschriftlich für Athena bezeugt und daher anfangs angenommen, sondern ein junger Stier. Das männliche Geschlecht des Opfertiers bereitet im Hinblick auf Athena große Erklärungsschwierigkeiten. Der von N. Kunisch vorgeschlagenen Interpretation zufolge gilt das in Gegenwart Athenas vollzogene Stieropfer in Wahrheit Zeus als dem eigentlichen Geber allen Sieges, auch wenn er nicht selbst dargestellt ist (Kunisch, *Stiertötende Nike* 83 ff.). Meiner Ansicht nach wären noch zwei andere Erklärungen möglich: Einmal ist zu bedenken, daß bei Kultgemeinschaft Athenas mit einer männlichen Gottheit, so mit Zeus bei den Diisoteria und mit Hephaistos bei den Hephaisteia, das Stieropfer nicht allein dem Gott, sondern auch der mit ihm zusammen verehrten Athena galt. Erwägenswert wäre zum anderen, daß es sich tatsächlich um ein Stieropfer für Athena handelt, das ihr bei einem nicht überlieferten Kultfest oder aber – und das ist im vorliegenden Fall ja nicht ganz unwahrscheinlich – als besonderes Dankopfer für die Siege dargebracht wurde, die sie den Athenern gebracht hat. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf schwarzfigurige Vasenbilder, bei denen unter den für Athena herangeführten Opfertieren mindestens einmal deutlich ein Stier zu erkennen ist (van Straten 18, Abb. 8, Nr. V 31, ohne nähere Erklärung). Eine sichere Entscheidung läßt sich in dieser Frage allerdings kaum treffen.

Die Heranführung eines Opferstiers war älterer Annahme zufolge auf zwei Platten dargestellt, und zwar auf der Platte 972 (Taf. 2-4), die schließlich in der Mitte der Nordseite angesetzt wurde, und auf der Platte 7098+7099 (Taf. 61-62, 63,1), die dem Mittelabschnitt der Südseite zugewiesen wurde. Die Opferszene selbst, auf die hin die beiden Darstellungen ihrer Bewegungsrichtung nach ausgerichtet sind, wurde im Mittelteil der Westseite eingeordnet. Nun ist aber schon seit langem gesehen worden, daß eine der Stierführungsszene 972 ähnliche Darstellung auf drei neuattischen Reliefs vorkommt, die W. Fuchs für Varianten der Platte 972 hielt (Fuchs, *Vorbilder* 12 ff., Taf. 2 a. b). Die ursprüngliche Eigenständigkeit der auf den neuattischen Reliefs vorliegenden Darstellung ist zuerst von G. Welter (AA 1939, 15) angenommen worden, und zwar anläßlich der vorläufigen Publikation des von ihm kurz vor dem zweiten Weltkrieg bei der Restaurierung des Pyrgos gefundenen Fragments 7302 (Taf. 64), in dem er ein Fragment des den neuattischen Reliefs zugrundeliegenden Originals sah. Daß diese Reliefs zumindest bis zu einem gewissen Grade als Kopien nach einer eigenständigen, von der Platte 972 zu trennenden Stierführungsszene anzusehen seien, daß es also eine dritte Platte dieses Themas gegeben haben müsse, ist später etwas dezidiierter von E. B. Harrison (*Hesperia* 1960, 375) und I. S. Mark (*Cult* 164 f.) vertreten worden. Auch wenn die von Welter vorgeschlagene Zuschreibung des Fragments 7302 an das Vorbild der neuattischen Reliefs sich aufgrund der unterschiedlichen Faltenführung des Gewandes kaum halten läßt, sind die Unterschiede zwischen der Platte 972 und den neuattischen Reliefs bei aller typologischen Verwandtschaft doch so beträchtlich (s. u. S. 18 f.), daß die ursprüngliche Existenz einer dritten Platte mit dem hier in Rede stehenden Thema mehr als wahrscheinlich ist. Diese Platte kann sich der Bewegungsrichtung der Darstellung nach nur auf der Westseite befunden haben, links von der Dar-

stellung des Opfervollzugs, dem der Stier zugeführt wird. Am ehesten in Frage kommt dafür die Platte XI, links von der auf der Platte XII anzusetzenden Athena 991, die sich – kompositionell zwischen beiden Szenen vermittelnd – nach dem herangeführten Stier umblickt (s. Falttaf. zur Rekonstruktion).

Die Annahme einer dritten Stierführungsszene im linken Teil der Westseite zieht die einer weiteren Platte dieses Themas nach sich, die aus Gründen der Symmetrie im rechten Teil der Westseite, und zwar auf der Platte XV anzunehmen ist, womit sich die Gesamtzahl der Platten, auf denen die Heranführung eines Opferstiers dargestellt war, auf vier erhöht. Auf die Platte XV wird in der hier vorgelegten Rekonstruktion (Falttaf.) das bisher für die Südseite in Anspruch genommene Relief 7098+7099 (Taf. 61) versetzt, da die ruhig stehende Nike im linken Teil der Platte eine Verlangsamung der Bewegung anzeigt, die Szene sich also nahe am Ziel des Weges, der Opferstätte, befinden muß. Die heftigere Bewegtheit der diesbezüglichen Darstellung im linken Teil der Westseite erklärt sich wohl aus der Absicht, über die intermittierende Athena-Platte XII hinweg einen Handlungsbogen zur heftig bewegten Szene des Stieropfers zu spannen. Von der sicher auch auf der Südseite dargestellten Heranführung eines Opferstiers, der vierten Szene stammt anscheinend das Fragment einer lebhaft bewegten Nike 1011 (Taf. 55), das früher im linken Teil der Platte 7098+7099 angesetzt wurde.

Das Stieropfer befand sich auf der Platte XIII, die an der ganzen Balustrade sicher die einzige dieses Themas war. Auf den hier dargestellten Vollzug des Opfers laufen von rechts und links her die Darstellungen auf den beiden Hauptarmen der Balustrade zu. Da die Niken in der Regel paarweise auftreten – Einzelfiguren kommen nur auf den Eckblöcken vor –, ist auf der Platte mit dem Stieropfer noch eine zweite Nike anzunehmen, die nach links gewandt und kompositionell auf die Nike 985+997 und den Stier bezogen gewesen sein wird. Zwischen dieser Nike und dem Stier ist ferner ein Altar zu erwarten.

Mit der Opferszene können weitere Niken verbunden werden, die von links und rechts herankommen. Links, auf der Athena-Platte XII, wird im hier gegebenen Rekonstruktionsvorschlag (Falttaf.) die Nike 999 (Taf. 46-47) angesetzt, die ein leichtes Opfergerät gehalten haben wird. Rechts, auf der Platte XIV, werden wiederum zwei Niken angenommen, die ebenfalls beim Opfer assistieren, und zwar die Figur 1013 (Taf. 56-57), in deren gesenkter rechter Hand ich eine Spendeschale ergänzen möchte, sowie eine nur in Kopien, u. a. auf dem Relief im Vatikan, Galleria delle Statue 396a (Curtius, *RM* 1934, 256 f. mit Abb. 3), überlieferte Nike, in deren rechter Hand wohl eine Kanne zu ergänzen ist (s. u. S. 17).

Das dritte Hauptthema der Balustrade sind Niken, die Tropaia herrichten und schmücken. Die Niken sind teils mit der Aufhängung von Waffen beschäftigt, teils halten sie Rüstungsteile zum Aufhängen bereit. Die Tropaia sind mit griechischen Waffen, persischen Waffen und Schiffsteilen behängt. Ein Tropaion der erster Art ist auf der Platte 994 (Taf. 36-37) erhalten. Ein solches der zweiten Art ist durch das Fragment 981 (Taf. 18) gesichert. Das Tropaion auf der fragmentierten Platte 987 (Taf. 25) kann gleichermaßen der einen wie der anderen Art angehören. Der Rest eines Tropaions der dritten Art war auf dem verschollenen Fragment Z\* erhalten; der daran aufgehängte Gegenstand ist wohl kein Ruder, wie gewöhnlich angenommen, sondern ein Rammsporn. Der stark verwitterte und entstellte Gegenstand auf dem Eckblock 975 (Taf. 10-12) könnte der Rest eines weiteren, nicht näher bestimmbareren Tropaions sein. Im

übrigen muß es noch mehr Tropaia gegeben haben, zumal relativ viele Niken erhalten sind, die Waffen in der Hand halten oder die – wie die Nike 974 (Taf. 8-9) – offensichtlich mit der Schmückung eines Tropaions beschäftigt sind. Die Anzahl der Tropaia war dabei zweifellos geringer als die der zugehörigen Niken, da die Herrichtung eines Tropaions doch wohl meist mehrere Niken beschäftigt haben wird.

Die Frage danach, wieviele und welcher Art Tropaia es auf den einzelnen Seiten der Balustrade jeweils gegeben habe, hat in der Forschung zu vielerlei Hypothesen geführt. Nach gegenwärtig vorherrschender, von Carpenter (*Parapet*) und Dinsmoor<sup>II</sup> (283 ff., 292 ff.) entwickelter These sind auf der Nord- und Westseite jeweils vier Tropaia anzunehmen, während die Südseite nach Carpenter vier und nach Dinsmoor entsprechend der von ihm angenommenen größeren Länge dieser Seite sechs Tropaia hatte.

Auf der Nordseite des nordwestlichen Eckblocks kann es meines Erachtens kein Tropaion gegeben haben, da neben der Athena 986 (Taf. 24) nicht genügend Raum dafür bleibt. Dinsmoor hat das zunächst mit Carpenter an dieser Stelle angesetzte Schiffstropaion Z\* später auf die Westseite des südwestlichen Eckblocks versetzt (Dinsmoor<sup>II</sup> 285). Somit sind, wenn man den schwer erkennbaren Gegenstand auf dem Eckblock 975 (Taf. 10-12) hinzunimmt, nur drei Tropaia auf der Nordseite anzusetzen.

Auf der Westseite möchte ich vier Tropaia annehmen. Zwei davon haben sich zweifellos auf den Eckblöcken befunden, deren Breite unter der normalen Plattenbreite liegt, und müssen nach innen, zur Fuge hin angesetzt werden. Dem Tropaion auf IX ließe sich die Nike 9351 (Taf. 70) zuordnen. Das Tropaion auf XVII am rechten Ende der Westseite, das unmittelbare Blickverbindung mit dem Meer von Salamis hat, war vermutlich ein Schiffstropaion; hierher gehört wohl das verschollene Fragment Z\*. Die anderen beiden Tropaia sind auf den jeweils anschließenden Platten X und XVI anzunehmen. Dem Tropaion auf der Platte X wendet sich von rechts her die in merklicher Aufwärtsbewegung gegebene Nike 1004 (Taf. 50, 51,1, 52) zu, die schon von Dinsmoor<sup>I</sup> (22 f. mit Taf. I) aus rein technischen Gründen auf der Westseite angesetzt worden ist, und links davon muß sich eine weitere Nike befunden haben, zu der das von Welter gefundene Gewandfragment einer lebhaft bewegten Nike 7302 (Taf. 64) gehört haben mag, das aufgrund des Einsprungs auf der Rückseite ebenfalls auf der Westseite im Bereich der Tempelstufen anzusetzen ist. Über das in Analogie zur Platte X auch auf der Platte XVI anzunehmende Tropaion läßt sich nichts aussagen.

Auf der Südseite ist die Anzahl der Tropaia nicht näher bestimmbar. Hierher gehörten wohl das Persertropaion 981 (Taf. 18) und das Tropaion auf der fragmentierten Platte 987 (Taf. 25). Neben der Athena 989 (Taf. 27-28, 29,1) möchte ich, wie schon bei der Athena 986 (Taf. 24), ein Tropaion ausschließen. Die zur Südseite gehörige Nike 974 (Taf. 8-9) war zweifellos mit einem Tropaion beschäftigt, und auch neben der wohl im gleichen Bereich anzusetzenden, ruhig stehenden Nike 1008 (Taf. 54) wird sich ein Tropaion befunden haben, auf dessen anderer Seite vielleicht eine in Seitenansicht dargestellte Nike im seitlich offenen lakonischen Peplos ergänzt werden kann, das Vorbild für einen aus der neuattischen Reliefkunst bekannten Typus (Fuchs, *Vorbilder* 11 f., Taf. 1 a. b), der auch auf einer um 400 v.Chr. entstandenen Schale des Jenaer Malers vorkommt (Hahland 16, Taf. 23c).

Die Niken 973 (Taf. 5-7), 977 (Taf. 14-15, 16,1) und die auf der Ostseite des nordöstlichen

Eckblocks 975 dargestellte Nike (Taf. 10-12) sind in keinen der bisher gesehenen Handlungszusammenhänge eingebunden. Erstere steht mit angehobenem rechten Fuß seitlich vorgebeugt und führt die rechte Hand abwärts zur Sandale in einer Aktion, die bald als Binden, bald als Lösen der Sandale aufgefaßt worden ist. Die Bezeichnung als Sandalenbinderin ist klärlich unzutreffend, denn in so lockerem, nur vorübergehend haltbarem Stand und mit nur einer Hand lassen sich die Riemen einer Sandale nicht binden. Die Nike löst vielmehr ihre Sandale, offenbar zum Zeichen dessen, daß sie im Begriff ist, heiligen Boden zu betreten. Über diese vordergründige Motivierung hinaus liegt hier, wie mir scheint, noch eine etwas tiefer gehende Anspielung vor: Das Lösen der Sandale ist ein in der Ikonographie der Aphrodite verankerter Topos. Das Auftreten dieses Motivs an der Südseite der Balustrade, wohin diese Nike immer schon mit guten Gründen gesetzt wurde, dürfte kein Zufall sein, denn unterhalb liegt das Heiligtum der Aphrodite Pandemos, auch ἐπὶ Βλαύτῃ genannt, und Blaute – die griechische Form für Baalat, die syrische Göttin – bedeutet auch Sandale.

Die Nike 977 (Taf. 14-15, 16,1) hebt sich ebenfalls von den zuvor gesehenen Niken ab. Sie steigt, ein schwereloses Flügelwesen, mit raschem, leichtem Schritt die Stufen einer kleinen Treppe empor ähnlich der, die vom Westaufgang der Akropolis zum Nikeheiligtum führt, als gäbe sie dem Besucher auf dem Weg ins Heiligtum Geleit. Dies war an der Treppe zum Pyrgos nicht die einzige Nike, von der sich der Besucher begleitet sah. Auch die seitwärts bewegte Nike auf der Ostseite des nordöstlichen Eckblocks 975 (Taf. 10-12) scheint nicht mit einem Tropaion verbunden, und die zwischen dieser und der Nike 977 fehlenden Niken werden ebenfalls nach links bewegt gewesen sein.

Im zweiten Teil der Arbeit wird ein Katalog der erhaltenen Überreste der Balustrade gegeben, die ganze Platten, Einzelfiguren und Figurenfragmente umfassen. Die Stücke sind über das Inhaltsverzeichnis auffindbar.

Der Katalog ist nach Inventarnummern geordnet und enthält im einzelnen folgende Angaben: Die Inventarnummer des Museums und die in der Literatur geläufigen Bezeichnungen des Stücks durch Buchstaben und/oder Ziffern; ein Verzeichnis der publizierten Zeichnungen und Photographien; Fundumstände und Fundgeschichte; Beschreibung; Maße; technische Einzelheiten, soweit deren Beobachtung möglich war (bei den im Akropolismuseum ausgestellten Stücken besteht keine Möglichkeit zu erneuter Überprüfung); Deutung; die zur Ansetzung des Stücks an der Balustrade vorgetragenen Thesen; die in der Literatur vorliegenden stilistischen Beurteilungen, oft unter Anfügung eines Kommentars, und die Verbindungen zu Werken der älteren, zeitgleichen und späteren Kunst; die Nachwirkung auf die spätere Kunst, soweit gegeben; ein das jeweilige Stück betreffendes Literaturverzeichnis, bei dem Vollständigkeit angestrebt wurde. Ein Gesamtverzeichnis der in dieser Arbeit benutzten Literatur nebst Abkürzungen ist am Ende der Arbeit beigegeben (S. 253f.).

Im Anschluß an den Hauptkatalog werden gesondert zusammengestellt:

A. Wahrscheinlich als Ersatz für das Original gearbeitete Figuren, deren Herkunft von Reliefs anderweitiger Bestimmung jedoch nicht auszuschließen ist.

B. Von Reliefs anderweitiger Bestimmung stammende Szenen und Figuren, die als Kopien



oder Umbildungen von Szenen oder Figuren gelten können, die vermutlich zum Repertoire der Balustrade gehörten und nunmehr verloren sind.

A. Zur ersten Kategorie gehören:

1. Die auf dem römischen Markt gefundene Figur 7304 (Taf. 65-66). Sie ist der Nike 974 (Taf. 8-9) in Umkehrung vergleichbar, entspricht auch sonst vom Typus und von den Maßen her den Figuren der Balustrade, die schwerflüssigen Falten aber, die Liegefalten und die harte Bohrrille, mit der die Figur vom Grund abgesetzt ist, erweisen sie als jüngere Arbeit.

2. Die mit vorgestelltem rechten Bein lebhaft nach rechts bewegte Nike 7305 (Taf. 67). Sie ist typologisch und von den Maßen her zwar mit den Figuren der Balustrade zu verbinden, jedoch ebenfalls jünger. Dies zeigt sich in der flachen, mit Ritzung arbeitenden Faltengebung des Chitons und den leblos starren, grob gearbeiteten Falten des Mantels.

B. Zur zweiten Kategorie gehören:

1. Eine in drei neuattischen Kopien überlieferte, nach links gewandte Nike, die der Nike 1013 (Taf. 56-57) nahesteht. Die Verwandtschaft des Typus mit dem der Nike 1013 ist von L. Curtius herausgestellt worden, auf den auch die Annahme zurückgeht, daß darin eine verlorene Figur der Balustrade kopiert sei (Curtius, *RM* 1934, 258 f. mit Abb. 3). Was bei der Replik im Vatikan, Galleria delle Statue 396a, in der rechten Hand der Nike erhalten ist, kann allerdings nicht das Horn eines Stiers sein, wie Curtius meinte, sondern ist eher als Rest eines Gefäßes, als Kannenhenkel aufzufassen. Ähnlich wird auch die Nike 1013 mit einem Gefäß, wohl einer Spendeschale in der Rechten zu ergänzen sein. Beide Figuren können meines Erachtens in den Zusammenhang des Stieropfers eingeordnet werden und müssen nahe beieinander gestanden haben (Taf. 81, Falttaf.).

2. Eine auf zwei neuattischen Reliefs erhaltene, mit aufwärts gestreckten Armen stehende Mädchenfigur im seitlich offenen lakonischen Peplos (Fuchs, *Vorbilder* 11 f., Taf. 1 a. b), deren Motiv um 400 v.Chr. auf einer Schale des Jenaer Malers bei einer Nike auftritt (Hahland 16, Taf. 23c). Daß der Typus auf eine verlorene Nike der Balustrade zurückgeht, ist schon von A. Furtwängler angenommen worden (Furtwängler, *Beschreibung* Nr. 264). Diese Nike ist meines Erachtens an der Südbalustrade, in der Nähe der Athena 989 (Taf. 27-28, 29,1) anzusetzen und war mit der Schmückung eines Tropaions beschäftigt, auf dessen anderer Seite die Nike 1008 (Taf. 54) gestanden haben könnte.

3. Ein auf ein Vorbild aus dem 5. Jh. v.Chr. zurückzuführendes Nikerelief aus Butrint, das einer mit Niken geschmückten Rundbasis zugeschrieben und von W. Fuchs ins 1. Jh. v.Chr. datiert worden ist (Fuchs, *Festschrift Inan* 461 ff., Taf. 177-178). Die Figur ist zwar nicht als unmittelbare Kopie nach einer Nike der Balustrade anzusehen, sondern geht auf eine etwas jüngere, vielleicht ebenfalls von einer Basis stammende Nike ionischer Schule zurück, die ihrerseits jedoch von einer Figur der Nikebalustrade abhängig sein dürfte (Taf. 83).

4. Zwei archaisierende neuattische Reliefs im Thermenmuseum und in Liverpool, auf denen eine Nike mit einem Aphlaston an einem Tropaion dargestellt ist (Hölscher, *JdI* 1984, 187 ff., Abb. 1-2). Die Darstellung könnte von einer der Nike 994 (Taf. 36-37) in Umkehrung entsprechenden Figur der Balustrade angeregt sein.

5. Die wichtigste zur zweiten Kategorie gehörende Darstellung ist eine von drei neuattischen

Reliefs bekannte, der Platte 972 (Taf. 2-4) typologisch eng verwandte Szene, in der zwei Frauen einen Stier zum Opfer führen (Fuchs, *Vorbilder* 12 ff., Taf. 2 a. b). Die ganze Szene ist auf einem vollständig erhaltenen Relief in den Uffizien in Florenz überliefert, der linke Teil auf einem Fragment im Thermenmuseum, der rechte Teil auf einem Fragment im Belvedere des Vatikan. W. Fuchs hielt die Darstellung auf den neuattischen Reliefs für eine einfache Variante der Platte 972. Gegen diese Annahme sprechen jedoch einige gewichtige Unterschiede: Auf der Platte 972 stemmt sich die linke Nike mit zurückgesetztem, leicht gebeugtem rechten Bein gegen den Zug des Stiers. Auf den neuattischen Reliefs hingegen ist das rechte Bein dieser Figur locker nach vorn geführt, und sie erscheint vom Ungestüm des Tiers mit fortgezogen, wobei ihr Mantel – ebenfalls anders als auf der Platte 972 – sich über der rechten Schulter bläht und bogenförmig auf den rechten Oberschenkel hinabfällt. Unterschiedlich ist auch das Gewand bei der jeweils rechten Figur gegeben. Auf der Platte 972 ist der Mantel mit lang herabfallender Bahn um den linken Oberarm geschlungen, um die rechte Hüfte gerafft nach vorn auf den linken Oberschenkel geworfen und von dort zwischen den vom Peplos bedeckten Beinen bis auf den Boden hinabgeführt. Auf den neuattischen Reliefs hingegen ist der Mantel nur mehr als Folie aufgefaßt und hinterfängt auch nur den ausgestreckten linken Arm der Figur, während der Peplos sich im Zuge der raschen Bewegung öffnet und das rechte Bein frei hervortreten läßt. Schließlich bäumt sich der Stier auf den neuattischen Reliefs nicht auf wie auf der Platte 972, sondern Kopf und Nacken sind gesenkt. Daß es eine von der Platte 972 zu trennende, im großen ganzen ähnliche Platte gegeben hat, ist mehr oder weniger entschieden auch von G. Welter (*AA* 1939, 15), E. B. Harrison (*Hesperia* 1960, 375) und I. S. Mark (*Cult* 164 f.) vertreten worden. Ihr Platz ist im linken Teil der Westbalustrade zu suchen.

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΔ	Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον.
ΑΕ	Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς.
ΠΑΕ	Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας.
AA	<i>Archäologischer Anzeiger.</i>
AbhLeipzig	<i>Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse.</i>
AJA	<i>American Journal of Archaeology.</i>
AM	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung.</i>
ANRW	<i>Aufstieg und Niedergang der römischen Welt.</i>
AntK	<i>Antike Kunst.</i>
AntPl	<i>Antike Plastik.</i>
ArchCl	<i>Archeologia classica.</i>
ASAtene	<i>Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente.</i>
Ausonia	<i>Ausonia. Rivista della Società italiana di archeologia e storia dell'arte.</i>
AZ	<i>Archäologische Zeitung.</i>
BABesch	<i>Bulletin Antieke Beshaving. Annual Papers on Classical Archaeology.</i>
BCH	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique.</i>
BMC, Central Greece	Head B. V., <i>British Museum Catalogue of Greek Coins, Central Greece</i> (London 1884).
BMC, Seleucidae	Gardner P., <i>The Seleucid Kings of Syria</i> (London 1978).
BMC, Thessaly	Gardner P., <i>Catalogue of Greek Coins, Thessaly to Aetolia</i> (London 1893).
Boreas	<i>Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie.</i>
Br Br	Brunn H. - Bruckmann F. (ἐκδ.), <i>Denkmäler griechischer und römischer Skulptur</i> (fortgeführt von P. Arndt und G. Lippold, München 1888-1947).
BSA	<i>The Annual of the British School at Athens.</i>
BWPr	<i>Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin.</i>
EAA	<i>Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale.</i>
FuB	<i>Forschungen und Berichte.</i>
GettyMusJ	<i>The J. Paul Getty Museum Journal.</i>
Gnomon	<i>Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft.</i>
Hesperia	<i>Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens.</i>
IstMitt	<i>Istanbuler Mitteilungen.</i>
JdI	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.</i>
JHS	<i>The Journal of Hellenic Studies.</i>
LIMC	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.</i>
MEFRA	<i>Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité.</i>
Museum Patavinum	<i>Museum Patavinum. Rivista semestrale della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Padova.</i>

- NachrAkGött* *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen.*  
*NSc* *Notizie degli Scavi di Antichità.*  
*ÖJh* *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien.*  
*OpRom* *Opuscula romana.*  
*Philologus* *Philologus. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption.*  
*ProcPhilSoc* *Proceedings of the American Philosophical Society.*  
*RA* *Revue archéologique.*  
*RdA* *Rivista di archeologia.*  
*RE* *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (Neue Bearbeitung).*  
*REG* *Revue des études grecques.*  
*RendLinc* *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti.*  
*RM* *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung.*  
*ScAnt* *Scienze dell'antichità. Storia, archeologia, antropologia.*  
*StadelJb* *Stadel - Jahrbuch.*  
*TAPS* *Transactions of the American Philosophical Society.*
- Adam Adam Sh., *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, BSA Suppl. 3 (1966).  
 Alfieri-Arias-Hirmer Alfieri N. - Arias P. E. - Hirmer M., *Spina. Die neuentdeckte Etruskerstadt und die griechischen Vasen ihrer Gräber* (München 1958).  
 Amandry, Charites Amandry P., A propos de Polyclète: Statues d'Olympioniques et carrière de sculpteurs, *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft* (ἐκδ. K. Schauenburg, Bonn 1957) 63-87.  
 Amelung, *Vat.Kat.* Amelung W., *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums I-II* (Berlin 1903-1908).  
 Ἀνδρόνικος, *Ἑλληνικά* 1973 Ἀνδρόνικος Μ., Βιβλιοκρισία τοῦ Γ. Ἰ. Δεσπίνη, Συμβολή στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγορακρίτου, *Ἑλληνικά* 26, 1973, 356-363.  
 Ἀνδρόνικος, *ΑΕ* 1985 Ἀνδρόνικος Μ., Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* 1985, 1-32, πίν. 1-3.  
 Arnold Arnold D., *Die Polykletnachfolge. Untersuchungen zur Kunst von Argos und Sikyon zwischen Polyklet und Lysipp*, JdI 25. Ergänzungsheft (1969).  
 Ashmole Ashmole B., *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (Oxford 1929).  
 Ashmole-Yalouris Ashmole B. - Yalouris N. - Frantz A., *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus* (London 1967).  
 Bakalakis, *AM* 1962 Bakalakis G., Eine Grabstele aus Thrakien, *AM* 77, 1962, 197-206, παράρ. 55.  
 Baumer, Vorbilder Baumer L., Vorbilder und Vorlangen, *Acta Bernensia* XII (Bern 1997).  
 Beazley, *ARV*<sup>2</sup> Beazley J. D., *Attic Red-Figure Vase Painters*<sup>2</sup> I-III (Oxford 1968).  
 Becatti Becatti G., *Problemi fidiaci* (Milano 1951).  
 Benndorf Benndorf O., Über das Cultusbild der Athena Nike, *Festschrift zur Fünfzigjährigen Gründungsfeier des Archäologischen Instituts* (Wien 1879) 17-48.  
 Bendtsen Bendtsen M., *Sketches and Measurements. Danish Architects in Greece, 1818-1862* (Copenhagen 1993).  
 Berenson Berenson B., *The Italian Painters of the Renaissance*<sup>6</sup> (London 1967).  
 Berger, *AntK* 1967 Berger E., Eine Athena aus dem späten 5. Jahrhundert v.Chr., *AntK* 10, 1967, 82-88, πίν. 22-24.



- Berve - Gruben - Hirmer  
 Beschi, *ASAtene* 1967-68  
 Beulé<sup>I</sup>  
 Beulé<sup>II</sup>  
 Beulé, *Journal*  
 Bieber, *Copies*  
 Bielefeld, *AntPl* XVII  
 Blegen, *AJA* 1936  
 Blümel, *Fries*  
 Blümel, *Katalog*  
 Blümel, *JdI* 1950-51  
 Blümel, *Antike Kunstwerke*  
 Blümel, *Phidiasische Reliefs*  
 Boardman κ.ἄ.  
 Bober-Rubinstein  
 Bockelberg, *AntPl* XVIII  
 Boersma  
 Bötticher  
 Bötticher, *Philologus* 1864  
 Bötticher, *Thymele*  
 Bötticher, *Zschr. f. Bauwesen* 1880  
 Bohn, *AM* 1880  
 Bohn, *AZ* 1880  
 Bohn, *Propyläen*  
 Borbein, *Campanareliefs*  
 Borbein, *JdI* 1973  
 Borchhardt  
 Berve H. - Gruben G. - Hirmer M., *Griechische Tempel und Heiligtümer* (München 1961).  
 Beschi L., Contributi di topografia ateniese, *ASAtene* 45-46, N.S. 29-30, 1967-68, 511-536.  
 Beulé Ch. E., *L'Acropole d'Athènes* I-II (Paris 1853-1854).  
 Beulé Ch. E., *L'Acropole d'Athènes*, nouvelle édition (Paris 1862).  
 Beulé M., Journal de mes fouilles, *Gazette des Beaux-arts*, avril et juin 1872 (ἀνάτυπο Paris 1872).  
 Bieber M., *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art* (New York 1977).  
 Bielefeld E., *Ariadne Valentini* (sog. *Aphrodite Valentini*), *AntPl* XVII (Berlin 1978) 57-69, πίν. 35-39.  
 Blegen E. P., New Items from Athens, *AJA* 40, 1936, 145-148.  
 Blümel C., *Der Fries des Tempels der Athena Nike* (Berlin 1923).  
 Blümel C., *Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der griechischen Skulpturen des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen* III (Berlin 1928).  
 Blümel C., Der Fries des Tempels der Athena Nike in der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts vor Christus, *JdI* 65-66, 1950-51, 135-165.  
 Blümel C., *Antike Kunstwerke* (Berlin 1953).  
 Blümel C., *Phidiasische Reliefs und Parthenonfries* (Berlin 1957).  
 Boardman J. - Dörig J. - Fuchs W. - Hirmer M., *Die griechische Kunst* (München 1966).  
 Bober P. P. - Rubinstein R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources* (Oxford 1986).  
 von Bockelberg S., *Die Frieze des Hephaisteion*, *AntPl* XVIII (Berlin 1975) 23-50, πίν. 10-48.  
 Boersma J. S., *Athenian Building Policy from 561/0 to 405/4 B.C.* (Groningen 1970).  
 Bötticher A., *Die Akropolis von Athen nach den Berichten der alten und den neusten Erforschungen* (Berlin 1888).  
 Bötticher K., Über die Thymele des Niketempels, *Philologus* 21, 1864, 49 κέ.  
 Bötticher K., *Die Thymele der Athena-Nike auf der Akropolis von Athen in ihrem heutigen Zustande. Nach der tektonischen Untersuchung im Frühlinge 1878* (Berlin 1880).  
 Bötticher K., *Zeitschrift für Bauwesen* 1880, Heft I-III, 71 κέ.  
 Bohn R., Bericht über die Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen im Frühjahr 1880, *AM* 5, 1880, 259-267, πίν. XI καὶ 309-316.  
 Bohn R., Zum Nike-Pyrgos. Über das Alter der kleinen zwischen Propyläen-Südhalle und Niketempel liegenden Treppe, *AZ* 38, 1880, 85-91, πίν. 10.  
 Bohn R., *Die Propyläen der Akropolis zu Athen* (Berlin-Stuttgart 1882).  
 Borbein A. H., *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen*, *RM* 14. Ergänzungsheft (1968).  
 Borbein A. H., Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik, *JdI* 88, 1973, 43-212.  
 Borchhardt J., *Die Bauskulptur des Heroons von Limyra. Das Grabmal des lykischen Königs Perikles*, *Istanbuler Forschungen* 32 (Berlin 1976).

- Boulter, *AntPl* X  
 Boulter, *Hesperia* 1969  
 Braun  
 Brendel, *RM* 1930  
 Breton  
 Brommer, *AM* 1954-55  
 Brommer, *AM* 1956  
 Brommer, *AJA* 1958  
 Brommer, *JdI* 1960  
 Brommer, *Giebel*  
 Brommer, *Metopen*  
 Brommer, *Fries*  
 Brommer, *Parthenon-Kongress*  
 Brouskari, *Kanon*  
 Brouskari, *Festschrift Inan*  
 Bruneau-Ducat  
 Bruns-Özgan  
 Bulle  
 Burford  
 Burn  
 Buschor<sup>I</sup>  
 Buschor<sup>II</sup>  
 Buschor<sup>III</sup>  
 Byvanck, *BABesch* 1943  
 Carpenter, *Parapet*  
 Carpenter<sup>I</sup>  
 Casson  
 Cavvadias  
 Boulter P. N., *The Frieze of the Erechtheion*, *AntPl* X (Berlin 1970) 7-28, πίν. 1-30.  
 Boulter P. N., The Akroteria of the Nike Temple, *Hesperia* 38, 1969, 133-140, πίν. 35-37.  
 Braun K. A. I., *Untersuchung zur Stilgeschichte bärtiger Köpfe auf attischen Grabreliefs und Folgerungen für einige Bildnisköpfe* (δ.δ. München 1966).  
 Brendel O., Immolatio boum, *RM* 45, 1930, 196-226, πίν. 67-82.  
 Breton E., *Athènes* (Paris 1862).  
 Brommer F., Studien zu den Parthenongiebeln I, *AM* 69-70, 1954-55, 49-66, πίν. VII-IX, παράρ. 26-30.  
 Brommer F., Studien zu den Parthenongiebeln II, III, *AM* 71, 1956, 30-50, παράρ. 19-32 και 232-244, παράρ. 125-132.  
 Brommer F., Βιβλιοκρισία τοῦ C. Blümel, Phidiasische Reliefs und Parthenonfries, *AJA* 62, 1958, 235-236.  
 Brommer F., Fragmente der Parthenonmetopen, *JdI* 75, 1960, 37-83.  
 Brommer F., *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (Mainz 1963).  
 Brommer F., *Die Metopen des Parthenon* (Mainz 1967).  
 Brommer F., *Der Parthenonfries* (Mainz 1977).  
 Brommer F., Meister am Parthenon, *Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte 4. bis 8. April 1982* (ἐκδ. E. Berger, Mainz 1984) 286-288, πίν. 30-35.  
 Brouskari M., Ζώδια λαίνα. Nouvelles figures de la frise de l'Erechtheion, *Kanon. Festschrift E. Berger, AntK* 15. Beiheft (1988) 60-68, πίν. 15-19.  
 Brouskari M., Die Nike 7304 des Akropolismuseums und ihre Bedeutung im Zusammenhang mit späteren historischen Abenteuern der Nikebalustrade, *Festschrift für J. Inan* (Istanbul 1989) 153-160, πίν. 67-68.  
 Bruneau Ph. - Ducat J., *Guide de Délos* (Paris 1965).  
 Bruns-Özgan Chr., *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v.Chr.*, *IstMitt* Beiheft 33 (1987).  
 Bulle H., λ. Nike, στὸ Roscher W. H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* III, 1 (Leipzig 1897-1902) 305-358.  
 Burford A., *The Greek Temple Builders at Epidauros. A social and economic study of building in the Asklepien Sanctuary, during the fourth and early third centuries B.C.* (Liverpool 1969).  
 Burn L., *The Meidias Painter* (Oxford 1987).  
 Buschor E., *Die Plastik der Griechen* (Berlin 1936).  
 Buschor E., *Die Plastik der Griechen*<sup>2</sup> (Berlin 1958).  
 Buschor E., *Die Plastik der Griechen*<sup>3</sup> (Berlin 1981).  
 Byvanck A. W., Onderzoekingen over de kunst van de vierde eeuw vóór Christus, *BABesch* XVIII, 1943, 12-26.  
 Carpenter R. - Ashmole B., *The Sculpture of the Nike Temple Parapet* (Cambridge Mass. 1929).  
 Carpenter R., The Sculptural Composition of the Nike Parapet, *AJA* 33, 1929, 467-483, πίν. VII.  
 Casson S., *Catalogue of the Acropolis Museum, II. Sculpture and Architectural Fragments* (Cambridge 1921).  
 Cavvadias P., *Fouilles d'Épidaure* I (Athènes 1891).

- Charbonneaux κ.ᾶ. Charbonneaux J. - Martin R.- Villard F., *Grèce classique (480-330 avant J.-C.)* (Paris 1969).
- Childs, *AM* 1985 Childs W. A. P., In Defense of an Early Date for the Frieze of the Temple on the Ilissos, *AM* 100, 1985, 207-251, πίν. 43-45.
- Childs, *OpRom* 1973 Childs W. A. P., Prolegomena to a Lycian Chronology: the Nereid Monument from Xanthos, *OpRom* 9, 1973, 105-116.
- Collignon Collignon M., *Histoire de la sculpture grecque I-II* (Paris 1892-1897).
- Conze - Hauser - Benndorf Conze A. - Hauser A. - Benndorf O., *Archäologische Untersuchungen aus Samothrake II* (Wien 1880).
- Cook Cook A. B., *Zeus. A Study in Ancient Religion I-III* (Cambridge 1914-1940).
- Cooper Cooper F. A., *The Temple of Apollo at Bassai. A Preliminary Study* (New York-London 1978).
- Corbett, *Hesperia* 1949 Corbett P. E., Attic Pottery of the Later Fifth Century from the Athenian Agora, *Hesperia* 18, 1949, 298-351, πίν. 73-103.
- Croissant, *BCH* 1971 Croissant F., Une Aphrodite méconnue du début du IV<sup>e</sup> siècle, *BCH* 95, 1971, 65-107.
- Crome Crome J. F., *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros* (Berlin 1951).
- Cronin Cronin V., *The Flowering of the Renaissance* (London - Glasgow 1969).
- Cumont Cumont F., *Die Mysterien des Mithra. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der römischen Kaiserzeit*<sup>3</sup> (Leipzig-Berlin 1923).
- Curtius, *RM* 1934 Curtius L., Orest und Iphigenie in Tauris, *RM* 49, 1934, 247-294.
- Daux, *BCH* 1966 Daux G., Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce 1965, *BCH* 90, 1966, 720.
- Delivorrias, *AntPl* VIII Delivorrias A., *Die Kultstatue der Aphrodite von Daphni*, *AntPl* VIII (Berlin 1968) 19-31, πίν. 7-9.
- Delivorrias, *StädelJb* 1971 Delivorrias A., Die Frankfurter Aphrodite, *StädelJb* N.F. 3, 1971, 55-67.
- Delivorrias, *Giebelskulpturen* Delivorrias A., *Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts* (Tübingen 1974).
- Delivorrias, *AM* 1978 Delivorrias A., Das Original der sitzenden 'Aphrodite-Olympias', *AM* 93, 1978, 1-23, πίν. 1-14.
- Delivorrias, *Marble* Delivorrias A., Disiecta Membra: The Remarkable History of Some Sculptures from an Unknown Temple, *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture* (Malibu 1990) 11-46.
- Delivorrias, *LIMC* II Delivorrias A., *LIMC* II (1984) 2-151, λ. *Aphrodite*.
- Delivorrias, *EAA* Suppl. I Delivorrias A., Alkamenes, *EAA* Suppl. I (1994) 172-179.
- Delivorrias, *MEFRA* 1991 Delivorrias A., Problèmes de conséquence méthodologique et d'ambiguïté iconographique, *MEFRA* 103, 1991, 129-157.
- Delvoye, *ArchCl* 1963 Delvoye L., Le développement des arts plastiques à Athènes pendant les guerres du Péloponnèse, *ArchCl* 15, 1963, 1-12.
- Demargne, *LIMC* II Demargne P., *LIMC* II (1984) 955-1044. λ. *Athena*.
- Δεσπίνης, Ἀγοράκριτος Δεσπίνης Γ. Ἴ., Συμβολή στὴ μελέτῃ τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγορακρίτου (Ἀθήνα 1971).
- Δεσπίνης, Πρακτικά Δεσπίνης Γ., Ἡ ἱκέτιδα Barberini, Πρακτικά τοῦ XII Διεθνοῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας, Ἀθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983, Γ (Ἀθήνα 1988) 65-69, πίν. 13.
- Deubner Deubner L., *Attische Feste* (Berlin 1932).
- Diels-Kranz Diels H., *Die Fragmente der Vorsokratiker I-III* (ἐκδ. W. Kranz, Berlin <sup>10</sup>1960-1961).

- Diepolder  
 Dinsmoor<sup>I</sup>  
 Dinsmoor<sup>II</sup>  
 Dinsmoor, *ProcPhilSoc* 1939  
 Dinsmoor, *Hephaisteion*  
 Dinsmoor, *Architecture*  
 Dörig, *AntK* 9. Beiheft  
 Dörig, *Héphaisteion, frise Est*  
 Dohrn  
 Δοντᾶς, *ΠΑΕ* 1960  
 Dontas, *ASAtene* 1959-60  
 Eichler, *ÖJh* 1919  
 Ζιρώ, *Ἐλευσίς*  
 Ζιρώ, *Ναὸς Ἀθηνᾶς Νίκης*  
 Felletti Maj, *NSc* 1957  
 Felten  
 Flaubert  
 Fowler, *AJA* 1930  
 Franke-Hirmer  
 Friederichs-Wolters  
 Fuchs, *Festschrift Schweitzer*  
 Fuchs, *AM* 1956  
 Fuchs, *Vorbilder*  
 Fuchs, *Gnomon* 1961  
 Fuchs, *Skulptur*  
 Diepolder H., *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 1931).  
 Dinsmoor W. B., The Sculptured Parapet of Athena Nike, *AJA* 30, 1926, 1-31, πίν. I.  
 Dinsmoor W. B., The Nike Parapet Once More, *AJA* 34, 1930, 281-295.  
 Dinsmoor W. B., Archaeology and Astronomy, *ProcPhilSoc* 80, 1939, 95-173.  
 Dinsmoor W. B., *Observations on the Hephaisteion, Hesperia*, Suppl. V (1941).  
 Dinsmoor W. B., *The Architecture of Ancient Greece* (London - N. York - Toronto - Sydney 1950).  
 Dörig J., Une nouvelle base commémorant une victoire de la fin du cinquième siècle avant J.-C., *Zur griechischen Kunst. H. Bloesch zum 60. Geburtstag, AntK* 9. Beiheft (1973) 14-19, πίν. 3-9.  
 Dörig J., *La frise Est de l'Héphaisteion* (Mainz 1985).  
 Dohrn T., *Attische Plastik vom Tode des Phidias bis zum Wirken der grossen Meister des IV. Jahrhunderts v. Chr.* (Krefeld 1957).  
 Δοντᾶς Γ. Σ., Ἀνασκαφὴ εἰς τοὺς νοτίους πρόποδας τῆς Ἀκροπόλεως καὶ σκέψεις τινὲς περὶ τοῦ ἱεροῦ τῆς Πανδήμου Ἀφροδίτης, *ΠΑΕ* 1960, 4-9.  
 Dontas G., Osservazioni su una testa marmorea del Museo di Acropoli, *ASAtene* 37-38, N.S. 21-22, 1959-60, 429-430.  
 Eichler F., Die Skulpturen des Heraions bei Argos, *ÖJh* 19-20, 1919, 15-153.  
 Ζιρώ Δ. Γ., *Ἐλευσίς. Ἡ κυρία εἴσοδος τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἐλευσίνος* (Ἀθήναι 1991).  
 Ζιρώ Δ., *Μελέτη ἀποκαταστάσεως τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης*, 1 α-β / Giraud D., Study for the Restauration of the Temple of Athena Nike 1 a-b (Ἀθήνα 1994).  
 Felletti Maj, B. M., Roma. Rilievo frammentario, dalle fondazioni del Ministero della Difesa, *NSc* 1957, 328-329.  
 Felten F., *Griechische tektonische Friese archaischer und klassischer Zeit* (Waldsassen 1984).  
 Flaubert G., Notes de voyage, *Oeuvres complètes* X (Paris 1910).  
 Fowler H. N., Βιβλιοκρισία τοῦ R. Carpenter - B. Ashmole, The Sculpture of the Nike Temple Parapet, *AJA* 34, 1930, 511-512.  
 Franke P. R. - Hirmer M., *Die griechische Münze* (München 1964).  
 Friederichs C., *Königliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik* (neu bearbeitet von P. Wolters - Berlin 1885) 285-290, ἀρ. 761-804.  
 Fuchs W., Zum Aphrodite-Typus Louvre-Neapel und seinen neuattischen Umbildungen, *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift B. Schweitzer* (Stuttgart 1954) 206-217, πίν. 48-51.  
 Fuchs W., Dionysos aus dem Metroon-Giebel, *AM* 71, 1956, 66-73, παράρ. 44-46.  
 Fuchs W., *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, JdI* 20. Ergänzungsheft (1959).  
 Fuchs W., Βιβλιοκρισία τοῦ T. Dohrn, Attische Plastik vom Tode des Phidias bis zum Wirken der grossen Meister des IV Jahrhunderts v.Chr., *Gnomon* 33, 1961, 237-242.  
 Fuchs W., *Die Skulptur der Griechen* (München 1969).



- Fuchs, *Boreas* 1979 Fuchs W., Aus den Museumsnotizen einer Stipendiatenreise des Jahres 1954, *Boreas* 2, 1979, 59-61, πίν. 3-6.
- Fuchs, *Festschrift Inan* Fuchs W., Klassizismus-Fragen: Rundbasisplatte mit Nike von Butrinto, *Festschrift J. Inan* (Istanbul 1989) 461-463, πίν. 177-178.
- Furtwängler, *Meisterwerke* Furtwängler A., *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen* (Leipzig-Berlin 1893).
- Furtwängler, *Beschreibung* Furtwängler A., *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München* (München 1900, <sup>2</sup>1910, έκδ. P. Wolters).
- Furtwängler-Reichhold Furtwängler A. - Reichhold K., *Griechische Vasenmalerei I-III* (München 1904-1932).
- Gabelmann, *AA* 1979 Gabelmann H., Zur Chronologie der Königsnekropole von Sidon, *AA* 1979, 163-177.
- Geominy Geominy W., *Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Reinhard Kekulé* (Amsterdam 1989).
- Gerhard Gerhard E., *Trinkschalen und Gefässe des königlichen Museums zu Berlin und anderer Sammlungen I-II* (Berlin 1848-1850).
- Gerke Gerke F., *Griechische Plastik in archaischer und klassischer Zeit* (Zürich-Berlin 1938).
- Ghedini, *RdA* 1983 Ghedini F., Il gruppo di Atena e Poseidon sull'Acropoli di Atene, *RdA* 7, 1983, 12-36.
- Παλούρης, *Στήλη* Παλούρης Ν., Ὁ μαρμαρίνος κορμὸς ἀπὸ τὸ Δαφνὶ καὶ ἡ ἀντιθετικὴ κίνηση, *Στήλη. Τόμος εἰς μνήμην Ν. Κοντολέοντος* (Ἀθήνα 1980) 249-257, πίν. 73-90.
- Giuliani, *AntK* 1986 Giuliani L., Die verwandelte Nike: Paralipomena zum Berliner Atropos-Spiegel, *AntK* 29, 1986, 43-51, πίν. 7.
- Giuliano, *ASAtene* 1955-56 Giuliano A., Due frammenti di rilievi postfidiaci, *ASAtene* 33-34, N.S. 17-18, 1955-56, 53-57.
- Götze, *RM* 1938 Götze H., Die attischen Dreifigurenreliefs, *RM* 53, 1938, 189-280, πίν. 32-38.
- Goulaki-Voutira, *LIMC* VI Goulaki-Voutira A., *LIMC* VI (1992), λ. Nike, 850-851 καὶ 859-881.
- Gruben Gruben G., *Die Tempel der Griechen*<sup>3</sup> (München 1980).
- Gulaki, *Nikedarstellungen* Gulaki A., *Klassische und klassizistische Nikedarstellungen. Untersuchungen zur Typologie und zum Bedeutungswandel* (δ.δ. Bonn 1981).
- Hahland Hahland W., *Vasen um Meidias* (Berlin 1930).
- Hamdorf Hamdorf F. W., *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit* (Mainz 1964).
- Harrison, *Hesperia* 1960 Harrison E. B., New Sculpture from the Athenian Agora, 1959, *Hesperia* 29, 1960, 369-392, πίν. 81-86.
- Harrison, *AJA* 1970 Harrison E. B., Notes on the Nike Temple Frieze, *AJA* 74, 1970, 317-323, πίν. 75-76.
- Harrison, North Frieze, *AJA* 1972 Harrison E. B., A New Fragment from the North Frieze of the Nike Temple, *AJA* 76, 1972, 95-197, πίν. 46.
- Harrison, South Frieze, *AJA* 1972 Harrison E. B., The South Frieze of the Nike Temple and the Marathon Painting in the Painted Stoa, *AJA* 76, 1972, 353-378, πίν. 73-78.
- Harrison, *AJA* 1977 Harrison E., Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion, I: The Cult Statues, II: The Base, III: Iconography and Style, *AJA* 81, 1977, 137-178, 265-287, 411-426.
- Harrison, *Πρακτικά* Harrison E. B., Style Phases in Greek Sculpture from 450 to 370 B.C., *Πρα-*

- κτικά τοῦ XII Διεθνoῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας, Ἀθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983, Γ (Ἀθήνα 1988) 99-105, πίν. 19-20.
- Harrison, *Hesperia* Suppl. XX Harrison E. B., A Classical Maiden from the Athenian Agora, *Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography Presented to H. A. Thompson*, *Hesperia* Suppl. XX (1982) 40-53, πίν. 4-8.
- Harrison, *Mythology* Harrison J. E., *Mythology and Monuments of Ancient Athens. Being a Translation of a Portion of the 'Attica' of Pausanias* (London 1890).
- Hauser, *Reliefs* Hauser F., *Die neu-attischen Reliefs* (Stuttgart 1889).
- Hauser, *ÖJh* 1903 Hauser F., Disiecta membra neuattischer Reliefs, *ÖJh* 6, 1903, 79-107, πίν. V-VI.
- Hausmann Hausmann U., *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten. Untersuchungen zur Zeitstellung und Bildüberlieferung* (Stuttgart 1959).
- Haynes Haynes D., *Griechische Kunst und die Entdeckung der Freiheit* (Mainz 1982).
- Heberdey, *Festschrift Benndorf* Heberdey R., Das Weihrelief des Lakrateides aus Eleusis, *Festschrift für O. Benndorf* (Wien 1898) 111-116, πίν. IV.
- Heberdey, *ÖJh* 1910 Heberdey R., Neue Untersuchungen an der Nikebalustrade, *ÖJh* 13, 1910, Beiblatt, 85-88.
- Heberdey, *ÖJh* 1922-24 Heberdey R., Die Komposition der Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, *ÖJh* 21-22, 1922-24, 1-82, πίν. I.
- Helbig<sup>4</sup> Helbig W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I-IV* (vierte völlig neu bearbeitete Auflage, έκδ. H. Speier, Tübingen 1963-1972).
- Heller Heller B. K., *Archäologisch-artistische Mittheilungen über die Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen 1835, 36 und 37* (Nürnberg χ.χ.).
- Heres, *FuB* 1977 Heres H., Fragment einer attischen Giebelskulptur des späten 5. Jahrhunderts v.u.Z., *FuB* 18, 1977, 9-12, πίν. 1-2.
- Hermay Hermay A., *La sculpture archaïque et classique, I. Catalogue des sculptures classiques de Délos. Exploration archéologique de Délos XXXIV* (Paris 1984).
- Hermay-Jockey-Queyrel, *Sculptures* Hermay A. - Jockey Ph. - Queyrel F., *Sculptures déliennes* (έκδ. J. Marcadé, Paris 1996).
- Hill, *Hesperia* Suppl. VIII Hill B. H., The Interior Colonnade of the Hephaisteion, *Commemorative Studies in Honor of T. L. Shear*, *Hesperia* Suppl. VIII (1949) 190-208, πίν. 21.
- Hiller Hiller F., *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrhunderts v.Chr.* (Mainz 1971).
- Himmelman, *Götterbild* Himmelman-Wildschütz N., *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (München 1959).
- Himmelman, *Στήλη* Himmelman N., Die zeitliche Stellung der Süd-Metopen am Parthenon, *Στήλη. Τόμος εις μνήμην Ν. Κοντολέοντος* (Ἀθήνα 1980) 161-171, πίν. 55-58.
- Himmelman, *Tieropfer* Himmelman N., *Tieropfer in der griechischen Kunst*. Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften Vorträge G 349 (Opland 1997).
- Hölscher, *Historienbilder* Hölscher T., *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v.Chr.* (Würzburg 1973).
- Hölscher, *JdI* 1974 Hölscher T., Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia. Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert v.Chr., *JdI* 89, 1974, 70-111.
- Hölscher, *JdI* 1984 Hölscher T., Actium und Salamis, *JdI* 99, 1984, 187-214.
- Hörmann Hörmann H., *Die Inneren Propyläen von Eleusis* (Berlin - Leipzig 1932).

- Hofkes-Brukker, *BABesch* 1961 Hofkes-Brukker Ch., Die Nike des Paionios und der Bassaefries, *BABesch* 36, 1961, 1-40.
- Hofkes-Brukker, *BABesch* 1962 Hofkes-Brukker Ch., Die Umformung übernommener Motive im Fries und in den Metopen aus Bassae, *BABesch* 37, 1962, 52-60.
- Hofkes-Brukker, *BABesch* 1963 Hofkes-Brukker Ch., Die Metopen des Bassaetempels. Versuch zur Deutung, *BABesch* 38, 1963, 52-83.
- Hofkes-Brukker, *Bassai-Fries* Hofkes-Brukker Ch., *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung*, A. Mallwitz, Zur Architektur des Apollon-Tempels in Bassai-Phigalia, (München 1975).
- Hopper Hopper R. J.- Formann W., *The Acropolis* (London - N. York - Sydney - Toronto 1974).
- Isler, *LIMC* I Isler H. P., *LIMC* I (1981), λ. *Acheloos*, 12-36.
- Isler-Kerényi, *AntPl* X Isler-Kerényi C., *Nike mit dem Tropaion*, *AntPl* X (Berlin 1970) 57-64, πίν. 51-53.
- Jahn, *AZ* 1850 Jahn O., Stieropfernde Nike, *AZ* 8, 1850, 207-208.
- Jahn, *AbhLeipzig* 1861 Jahn O., Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern, *Abh-Leipzig* 3, 1861, 697-760, πίν. I-VIII.
- Jung, *JdI* 1976 Jung H., Zur Eirene des Kephisodot, *JdI* 91, 1976, 97-134.
- Καββαδίας-Kawerau Καββαδίας Π. - Kawerau G., *Ἡ ἀνασκαφὴ τῆς Ἀκροπόλεως ἀπὸ τοῦ 1885 μέχρι τοῦ 1890* (Ἀθήνα 1906).
- Καλλιπολίτης, *ΑΔ* 1968 Καλλιπολίτης Β., *ΑΔ* 23, 1968, Β1, 8, πίν. 2.
- Καλλιπολίτης, *ΑΕ* 1978 Καλλιπολίτης Β. Γ., Ἡ βάση τοῦ ἀγάλματος τῆς Ραμνουσίας Νέμεσης, *ΑΕ* 1978, 1-90, πίν. 1-32.
- Καρδαρᾶ, *ΑΕ* 1961 Καρδαρᾶ Χ., Γλαυκῶπις. Ὁ Ἀρχαῖος Ναὸς καὶ τὸ θέμα τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, *ΑΕ* 1961, 61-158, πίν. 4-7.
- Καροῦζος, *Χαριστήριον εἰς Ὁρλάνδον* Καροῦζος Χρ. Ι., Τηλαυγὲς μνημα, *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὁρλάνδον* Γ (Ἀθήναι 1966) 253-280, πίν. LXXIV-LXXIX.
- Καροῦζος, *Ἀρχαία Τέχνη* Καροῦζος Χρ., *Ἀρχαία Τέχνη. Ομιλίες-Μελέτες* (Ἀθήνα 1972).
- Karusu, *AM* 1962 Karusu S., Ein Akroter klassischer Zeit, *AM* 77, 1962, 178-190, παρὰρ. 44-52.
- Καρούζου, *Γλυπτὰ* Καρούζου Σ., *Ἐθνικὸν Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον. Συλλογὴ γλυπτῶν. Περιγραφικὸς κατάλογος* (Ἀθήναι 1967).
- Karusu, *AM* 1974 Karusu S., Neues zur Aphrodite "Fréjus". Ein attischer Kopf und das Fragment einer Grabstele, *AM* 89, 1974, 151-172, πίν. 61-70.
- Keil, *AM* 1895 Keil B., Die Rechnungen über den epidaurischen Tholosbau I καὶ II, *AM* 20, 1895, 20-115 καὶ 405-450.
- Kekulé<sup>I</sup> Kekulé R., *Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike in Athen* (Leipzig 1869).
- Kekulé<sup>II</sup> Kekulé R., *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike* (Stuttgart 1881).
- Kenner Kenner H., *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia* (Wien 1946).
- Κεραμόπουλλος, *ΑΔ* 1929 Κεραμόπουλλος Ἀ. Δ., Ὑπὸ τὰ Προπύλαια τῆς Ἀκροπόλεως, Α. Ὑπὸ τὸν πύργον τῆς Νίκης, *ΑΔ* 12, 1929, 73-86.
- Kjelleberg Kjelleberg E., *Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrhunderts v. Chr.* (δ.δ. Uppsala 1926).
- Knell, *AntPl* XVII Knell H., *Die Gruppe von Prokne und Itys*, *AntPl* XVII (Berlin 1978) 9-19, πίν. 1-9.
- Knigge, *AM* 1975 Knigge U., Aison, der Meidiasmaler? Zu einer rotfigurigen Oinochoe aus dem Kerameikos, *AM* 90, 1975, 123-143, πίν. 43-51.

- Koch  
Κόκκου  
Κουμανούδης, *ΠΑΕ* 1877  
Kron, *LIMC* I  
Κωνσταντινόπουλος, *ΑΔ* 1968  
Κωνσταντινόπουλος, *Arch.u.klass. gr.Plastik*  
Κώστογλου  
Krug  
Kunisch, *Stiertötende Nike*  
Kunisch, *AM* 1974  
Langlotz  
La Rocca, *AM* 1986  
La Rocca, *Amazzonomachia*  
Lauter, *AntPl* XVI  
Lawrence  
Leake  
Le Bas  
Le Bas-Reinach  
Lemerle, *BCH* 1936  
Lenoir, *Temple de la Victoire Aptère*  
Lezzi-Hafter  
Liepmann  
Linfert, *ΑΔ* 1968  
Linfert, *Polyklet*  
Lippold, *Kopien*  
Lippold, *Plastik*  
Lippold, *Vat.Kat.*  
Koch H., *Studien zum Theseustempel in Athen, AbhLeipzig* 47, 1955, τευχ. 2.  
Κόκκου Α., *Ἡ μέριμνα γιὰ τὶς ἀρχαιότητες στὴν Ἑλλάδα καὶ τὰ πρῶτα μουσεῖα* (Ἀθήνα 1977).  
Κουμανούδης Στ., *ΠΑΕ* 1877, 7.  
Kron U., *LIMC* I (1981) 283-298, λ. *Aglauros*.  
Κωνσταντινόπουλος Γρ., Προσκτήματα τοῦ Μουσείου Κῶ, *ΑΔ* 23, 1968, Β2, 449, πίν. 416.  
Κωνσταντινόπουλος Γρ., Ἀνάγλυφο μὲ τὶς Χάριτες ἀπὸ τὴν Κῶ, *Archaische und klassische griechische Plastik. Akten des internationalen Kolloquiums vom 22.-25. April 1985 in Athen* (ἐκδ. H. Kyrieleis, Mainz 1986) 135-141, πίν. 129.  
Κώστογλου-Δεσποίνη Αἰκ., *Προβλήματα τῆς παριανῆς πλαστικῆς τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα* (δ.δ. Θεσσαλονίκη 1979).  
Krug A., *Binden in der griechischen Kunst. Untersuchungen zur Typologie* (δ.δ. Hösel 1968).  
Kunisch N., *Die stiertötende Nike. Typengeschichtliche und mythologische Untersuchungen* (δ.δ. München 1964).  
Kunisch N., Zur helmhaltenden Athena, *AM* 89, 1974, 85-104, πίν. 40-48.  
Langlotz, *Alkamenes-Probleme* (108. *BWPr* 1952).  
La Rocca E., Prokne ed Itys sull'Acropoli: una motivazione per la dedica, *AM* 101, 1986, 153-166.  
La Rocca E., *Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano* (Roma 1985).  
Lauter H., *Die Koren des Erechtheion, AntPl* XVI (Berlin 1976).  
Lawrence A. W., *Classical Sculpture* (London 1929).  
Leake W. M., *Topographie d'Athènes* (Paris 1869).  
Le Bas Ph., *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure* (Paris 1829-1870).  
Le Bas Ph. - Reinach S., Σχολιασμένη ἔκδοσις τοῦ *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure* (Paris 1888).  
Lemerle P., Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce, *BCH* 60, 1936, 455, πίν. LI.  
Lenoir H., Temple de la Victoire Aptère à Athènes, *Monuments inédits publiés par la section française de l'Institut archéologique* (1837) pl. 7, *Nouv. Annales* I 299-312.  
Lezzi-Hafter A., *Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten* (Mainz 1988).  
Liepmann U., *Das Datierungsproblem und die Kompositionsgesetze am Fries des Apollotempels zu Bassae-Phigalia* (Hannover 1970).  
Linfert A., Vier klassische Akrotere, *ΑΔ* 1968, 427-434.  
Linfert A., Die Schule des Polyklet, *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik (Frankfurt am Main, Mainz 1990) 240-297.  
Lippold G., *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (München 1923).  
Lippold G., *Griechische Plastik. Handbuch der Archäologie* III,1 (München 1950).  
Lippold G., *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* III, 1-2 (Berlin 1936-1956).



- Luce, *AJA* 1930 Luce S. B., Studies of the Exploits of Herakles on Vases, II. The Theft of the Delphic Tripod, *AJA* 34, 1930, 313-333.
- Lullies, *Gnomon* 1954 Lullies R., Βιβλιοκρισία τοῦ C. Blümel, *Antike Kunstwerke*, *Gnomon* 26, 1954, 195-197.
- Lullies-Hirmer Lullies R. - Hirmer M., *Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus*<sup>4</sup> (München 1979).
- Maderna-Lauter, *Villa Albani* II Maderna-Lauter C., Umbildung der sog. Aphrodite 'von Fréjus', *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke* (ἐκδ. P. C. Bol II, Berlin 1990) 110-115, ἀρ. 186, πίν. 67-71.
- Madigan-Cooper Madigan B. C. - Cooper F. A., *The Sculpture. The Temple of Apollo Bassitas* (ἐκδ. F. A. Cooper II, Princeton 1992).
- Mangold, *Athenatypen* Mangold M., *Athenatypen auf attischen Weihreliefs des 5. und 4. Jhs. v.Chr.*, 2 Beiheft, Hefte A (Bern 1993).
- Mansuelli Mansuelli G., *Galleria degli Uffizi. Le sculture I-II* (Roma 1958-1961).
- Marcadé, *Πρακτικά* Marcadé J., Le classicisme dans la sculpture grecque du IV<sup>e</sup> siècle, *Πρακτικά XII Διεθνoῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας, Ἀθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983* Γ (Ἀθήνα 1988) 185-186.
- Mark, *Cult* Mark I. S., *Nike and the Cult of Athena-Nike on the Athenian Acropolis* (δ.δ. New York University 1979).
- Mark, *Sanctuary* Mark I. S., *The Sanctuary of Athena Nike in Athens. Architectural Stages and Chronology*, Arch. Inst. of America Monograph New Series 2 / *Hesperia* Suppl. 26 (1993).
- Meyer Meyer M., *Die griechischen Urkundenreliefs*, *AM* Beiheft 13 (1989).
- Μηλιάδης Μηλιάδης Γ., Τὸ Μουσεῖον Ἀκροπόλεως, *Ἀρχιτεκτονική Α* (1957).
- Michaelis, *AZ* 1862 Michaelis A., Die Balustrade am Tempel der Athena Nike auf der Akropolis von Athen, *AZ* 20, 1862, 249-267, πίν. CLXII.
- Michaelis, *AM* 1889 Michaelis A., Die Zeit des Neubaus des Poliastempels in Athen, *AM* 14, 1889, 349-366.
- Michaelis, *Arx Athenarum* Michaelis A., *Arx Athenarum a Pausania descripta* (Bonn 1901).
- Milchhöfer, *JdI* 1894 Milchhöfer A., Zur jüngeren attischen Vasenmalerei, *JdI* 9, 1894, 57-82.
- Minns Minns E. H., *Scythians and Greeks. A Survey of Ancient History and Archaeology on the North Coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus* (Cambridge 1913).
- Möbius, *AM* 1928 Möbius H., Zu Ilissosfries und Nikebalustrade, *AM* 53, 1928, 1-8, παρὰρ. I-III.
- Morgan, *Hesperia* 1962 Morgan C. H., The Sculptures of the Hephaisteion I, II, *Hesperia* 31, 1962, 210-235, πίν. 71-84.
- Morgan, *Hesperia* 1963 Morgan C. H., The Sculptures of the Hephaisteion III and IV, *Hesperia* 32, 1963, 91-108, πίν. 33-35.
- Μπαλάνος, *AE* 1937 Γ Μπαλάνος Ν., Ἡ νέα ἀναστήλωσις τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης (1935-1939), *AE* 1937 Γ, 776-807.
- Μπρούσκαρη, *Κατάλογος* Μπρούσκαρη Μ. Σ., *Μουσεῖον Ἀκροπόλεως. Περιγραφικὸς κατάλογος* (Ἀθήναι 1974).
- Μπρούσκαρη, *Γ' Διεθνῆς Συνάντηση* Μπρούσκαρη Μ., Μεταγενέστερες ἐπισκευὲς στοῦ ναοῦ καὶ τὸ θωράκιο τῆς Νίκης, *Γ' Διεθνῆς Συνάντηση γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῶν Μνημείων Ἀκροπόλεως* (Ἀθήνα 1989) 16-18.

- Murray-Petsas, *TAPS* 1989
- Murray W. M.- Petsas P. M., *Octavians' Campsite Memorial for the Actian War*, *TAPS* 79, 1989, τεύχ. 4.
- Musiolek-Schindler
- Musiolek P. - Schindler W., *Klassisches Athen* (Leipzig 1980).
- Mustilli, *RendLinc* 1941
- Mustilli P., Gli Illiri nell'Epiro, *RendLinc* 1941, 686.
- Mylonas
- Mylonas G. E., *Eleusis and the Eleusinian Mysteries* (Princeton 1961).
- Nicole
- Nicole G., *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique* (Génève 1908).
- Ξανθάκης
- Ξανθάκης Α., *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1839-1860*<sup>4</sup> (Αθήνα 1994).
- Οϊκονόμος, *AE* 1939-41
- Οϊκονόμος Γ. Π., 'Η ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως λατρεία τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης, *AE* 1939-41, 97-110.
- Overbeck
- Overbeck J., *Geschichte der griechischen Plastik*<sup>4</sup> I-II (Leipzig 1893-1894).
- Papaioannou κ.ᾶ.
- Papaioannou K. κ.ᾶ., *L'art grec*<sup>2</sup> (Paris 1993).
- Papaspnyridi-Karusu, *AM* 1954-55
- Papaspnyridi-Karusu S., Alkamenes und das Hephaisteion, *AM* 69-70, 1954-55, 67-94, πίν. X, παράρ. 31-37.
- Pape
- Pape M., *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von der Eroberung von Syrakus bis in augusteischer Zeit* (δ.δ. Hamburg 1975).
- Paribeni
- Paribeni E., *Museo Nazionale Romano. Sculture greche del V secolo* (Roma 1953).
- Parsons, *Hesperia* 1943
- Parsons A. W., Klepsydra and the Paved Court of the Pythion, *Hesperia* 12, 1943, 191-267.
- Pelikan
- Pelikan O., *Übergangs- und Krisenperioden in der antiken Kunst. Phänomen des sog. Manierismus* (Brnò 1977).
- Perborton, *AJA* 1972
- Perborton E. G., The East and West Friezes of the Temple of Athena Nike, *AJA* 76, 1972, 303-310, πίν. 61-62.
- Petersen
- Petersen E., Βιβλιοκρισία τοῦ R. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, *Zeitschrift für die Österreichischen Gymnasien* 1881, 261-282.
- Petersen, *Athen*
- Petersen E., *Athen* (Leipzig 1908).
- Πετράκος, *Arch.u.kl.gr.Plastik*
- Πετράκος Β. Χ., Προβλήματα τῆς βάσης τοῦ ἀγάλματος τῆς Νεμέσεως, *Archaische und klassische griechische Plastik. Akten des internationalen Kolloquiums vom 22.-25. April 1985 in Athen* (ἐκδ. H. Kyrieleis II, Mainz 1986) 89-107, πίν. 111-116.
- Pfuhl, *JdI* 1928
- Pfuhl E., Bemerkungen zur Kunst des 4. Jahrhunderts, *JdI* 43, 1928, 1-53, παράρ. 1-2.
- Pfuhl, *MuZ*
- Pfuhl E., *Malerei und Zeichnung der Griechen* I-III (München 1923).
- Picard<sup>I</sup>
- Picard Ch., *L'Acropole. L'enceinte, l'entrée, le bastion d'Athéna Niké, les Propylées* (Paris χ.χ).
- Picard<sup>II</sup>
- Picard Ch., *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture* I-IV (Paris 1935-1966).
- Picard, *REG* 1938
- Picard Ch., Bulletin archéologique, *REG* 51, 1938, 116-117, εἰκ. 10.
- Picon, *AJA* 1978
- Picon C. A., The Ilissos Tempel Reconsidered, *AJA* 82, 1978, 47-81.
- Picozzi, *ScAnt* 1987
- Picozzi M. G., Una statua femminile nella Galleria del Palazzo Colonna, *ScAnt* 1, 1987, 277-295.
- Πιπτάκης, *AE* 1842
- Πιπτάκης Κ. Σ., *AE* 1842, 593-594, ἀρ. 1041, 1042, 1044, 1045.
- Pochat
- Pochat G., *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft* (Köln 1983).
- Pollitt
- Pollitt J. J., *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 1986).
- Polojiorghi, *Boreas* 1990
- Polojiorghi M., Ein Grabrelief des Reichen Stils aus Oropos, *Boreas* 13, 1990, 13-26, πίν. 1-2.

- Preller-Robert  
Raftopoulou, *BCH* Suppl. VI
- Raftopoulou, *BCH* 1991
- Reinach, *Bosphore Cimmérien*  
Reinach, *RR*  
Richter, *JHS* 1925
- Richter, *AJA* 1937
- Richter, *Catalogue*  
Richter, *Sculpture*
- Ridgway, *Severe Style*  
Ridgway, *Fifth Century Styles*  
Robertson  
Rodenwaldt, *KdA*
- Rodenwaldt-Hege, *Akropolis*  
Rohden-Winnefeld
- Ρωμαῖος, *ΑΔ* 1929
- Ross, *Kunstblatt* 1835
- Ross-Schaubert-Hansen, *Nike-Tempel*
- Ross, *Arch. Aufsätze*  
Roux  
Sauerlandt  
de Saulcy, *RA* 1845  
Savignoni, *Ausonia* 1910  
Saxl  
Σβορῶνος  
Schede  
Schefold, *Untersuchungen*  
Schefold, *Gnomon* 1953
- Schefold, *AA* 1954  
Schefold, *Freundesgabe Boehringer*
- Schefold, *Kl. Griechenland*  
Schefold, *Die Griechen*
- Preller L., *Griechische Mythologie*<sup>4</sup> I-II. Bearbeitet von C. Robert (Berlin 1894).  
Raftopoulou E. G., A propos du torse de Chonika, *Études Argiennes, BCH* Suppl. VI (1980) 115-131.  
Raftopoulou E. G., Étude iconographique sur un thème de la toreutique, *BCH* 115, 1991, 259-281.  
Reinach S., *Antiquités du Bosphore Cimmérien* (1854) (Paris 1892).  
Reinach S., *Répertoire des reliefs grecs et romains* I-III (Paris 1909).  
Richter G. M. A., Neo-Attic Crater in the Metropolitan Museum of Art, *JHS* 45, 1925, 201-209, πίν. VI-IX.  
Richter G. M. A., A Greek Bronze Hydria in the Metropolitan Museum, *AJA* 41, 1937, 532-538.  
Richter G. M. A., *Metropolitan Museum of Art at New York. Catalogue of Greek Sculptures* (Cambridge Mass. 1954).  
Richter G. M. A., *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*<sup>4</sup> (New Haven - London 1970).  
Ridgway B. S., *The Severe Style in Greek Sculpture* (Princeton 1970).  
Ridgway B. S., *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (Princeton 1981).  
Robertson M., *A History of Greek Art* I-II (Cambridge 1975).  
Rodenwaldt G., *Die Kunst der Antike. Hellas und Rom* (Propyläen Kunstgeschichte III, Berlin 1927).  
Rodenwaldt G. - Hege W., *Die Akropolis* (Berlin 1930).  
von Rohden H. - Winnefeld H., *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Die antiken Terrakotten* (ἐκδ. R. Kekulé von Stradonitz IV, Berlin-Stuttgart 1911).  
Ρωμαῖος K. A., Ἡ κάθαρσις τῆς Δήλου καὶ τὸ εὔρημα τοῦ Σταυροπούλλου, *ΑΔ* 12, 1929, 181-224, πίν. IX-X.  
Ross L., Originalbeiträge über seine Ausgrabungen auf der Akropolis, *Kunstblatt* 22.9.1835, 315 καὶ 318-320.  
Ross L. - Schaubert E. - Hansen Chr., *Die Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen*, I. *Der Tempel der Nike Apteros* (Berlin 1839).  
Ross L., *Archäologische Aufsätze* I-II (Leipzig 1855-1861).  
Roux G., *L'architecture de l'Argolide aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles avant J.-C.* (Paris 1961).  
Sauerlandt M., *Griechische Bildwerke* (Düsseldorf - Leipzig 1911).  
de Saulcy F., *Musée d'Athènes, RA* II, 1, 1845, 257-277.  
Savignoni L., Minerva Vittoria, *Ausonia* 5, 1910, 69-108, πίν. IV.  
Saxl F., *Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen* (Berlin 1931).  
Σβορῶνος Ἰ. Ν., *Τὸ ἐν Ἀθῆναις Ἐθνικὸν Μουσεῖον* (Ἀθῆναι 1903).  
Schede M., *Die Burg von Athen* (Berlin 1922).  
Schefold K., *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin 1934).  
Schefold K., Βιβλιοκρισία τοῦ J. F. Crome, *Die Skulpturen des Asklepios-tempels von Epidauros, Gnomon* 25, 1953, 311-313.  
Schefold K., Der Ursprung der späten Klassik, *AA* 1954, 289-304.  
Schefold K., Agorakritos als Erbe des Pheidias, *Robert Boehringer. Eine Freundesgabe* (Tübingen 1957) 543-572.  
Schefold K., *Klassisches Griechenland* (Baden-Baden 1965).  
Schefold K., *Die Griechen und ihre Nachbarn* (Propyläen Kunstgeschichte I, Berlin 1967).

- Schefold, *Göttersage* Schefold K., *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (München 1981).
- Scheibler, *Wandlungen* Scheibler I., Leochares in Halikarnassos. Zur Methode der Meisterforschung, *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst E. Homann-Wedeking gewidmet* (Waldsassen 1975) 152-162, πίν. 30-31.
- Schlörb, *Untersuchungen* Schlörb B., *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias* (Waldsassen 1964).
- Schlörb, *Timotheos* Schlörb B., *Timotheos*, *JdI* 22. Ergänzungsheft (1965).
- Schmaltz Schmaltz B., *Griechische Grabreliefs* (Darmstadt 1983).
- Schmidt, *Karyatide* Schmidt E.M., *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst* (Würzburg 1982).
- Schmidt, *AntPl* XIII Schmidt E.E., *Die Kopien der Erechtheion-Koren*, *AntPl* XIII (Berlin 1973).
- Schoppa, *AA* 1935 Schoppa H., Beiträge zur attischen Vasenmalerei nach Meidias, *AA* 1935, 33-50.
- Schrader Schrader H., *Phidias* (Frankfurt am Main 1924).
- Schuchhardt, *AM* 1927 Schuchhardt W. H., Die Frieze des Nereidenmonumentes von Xanthos, *AM* 52, 1927, 94-161, πίν. XXIV/V, παράρ. XIII-XVII.
- Schuchhardt, *JdI* 1930 Schuchhardt W.-H., Die Entstehung des Parthenonfrieses, *JdI* 45, 1930, 218-280.
- Schuchhardt, *Gr. Plastik* Schuchhardt W.-H., *Griechische Plastik der klassischen Zeit* (Stuttgart 1954).
- Schuchhardt, *Epochen* Schuchhardt W.-H., *Die Epochen der griechischen Plastik* (Baden-Baden 1959).
- Schuchhardt, *Gr. Kunst* Schuchhardt W.-H., *Griechische Kunst* (Stuttgart 1968).
- Schuchhardt, *Alkamenes* Schuchhardt W.-H., *Alkamenes* (126. *BWPr*, 1977).
- Schweitzer, *JdI* 1938 Schweitzer B., Prolegomena zur Kunst des Parthenon-Meisters I, *JdI* 53, 1938, 1-89.
- Sestieri, *EAA* II Sestieri P. C., *EAA* II (1959) λ. *Butrinto*, 232-235.
- Shear, *Hesperia* 1933 Shear T. L., Excavations in the Athenian Agora. The Sculpture, *Hesperia* 2, 1933, 514-541, πίν. XV-XVI.
- Shear, *Hesperia* 1963 Shear I. M., Kallikrates, *Hesperia* 32, 1963, 375-424, πίν. 86-91.
- Shoe Shoe L. T., *Profiles of Greek Mouldings* (Cambridge Mass. 1936).
- Sichtermann Sichtermann H. - Koppermann H., *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo* (Tübingen 1966).
- Siebert, *BCH* 1966 Siebert G., Artémis Sôteira à Délos, *BCH* 90, 1966, 447-459.
- Simon, *Opfernde Götter* Simon E., *Opfernde Götter* (Berlin 1953).
- Simon, *Jahresbericht* 1982/83 Simon E., Der Bauschmuck des Tempels der Athena Nike auf der Athener Akropolis, *Jahresbericht der Julius-Maximilians Universität Würzburg* 1982/3, 25-45.
- Simon, *Museum Patavinum* 1985 Simon E., La decorazione architettonica del tempietto di Atena Nike sull'Acropoli di Atene, *Museum Patavinum* 3, 1985, 271-288.
- Simon, *Ἀρχαιογνωσία* 1985-86 Simon E., Τὰ γλυπτὰ τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ θωρακείου τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης, *Ἀρχαιογνωσία* 4, 1985-86, 11-28, πίν. 1-14.
- Simon, *Kanon* Simon E., Zur Sandalenlöserin der Nikebalustrade, *Kanon. Festschrift E. Berger*, *AntK* 15. Beiheft (1988) 69-73, πίν. 20-21.
- Six, *JdI* 1915 Six J., Kalamis, *JdI* 30, 1915, 74-95.
- Σκιᾶς, *AE* 1894 Σκιᾶς A. N., Ἀνάγλυφα ἐκ τῆς ἐν τῇ κοίτῃ τοῦ Ἰλισσοῦ ἀνασκαφῆς, *AE* 1894, 133-142, πίν. 7-8.



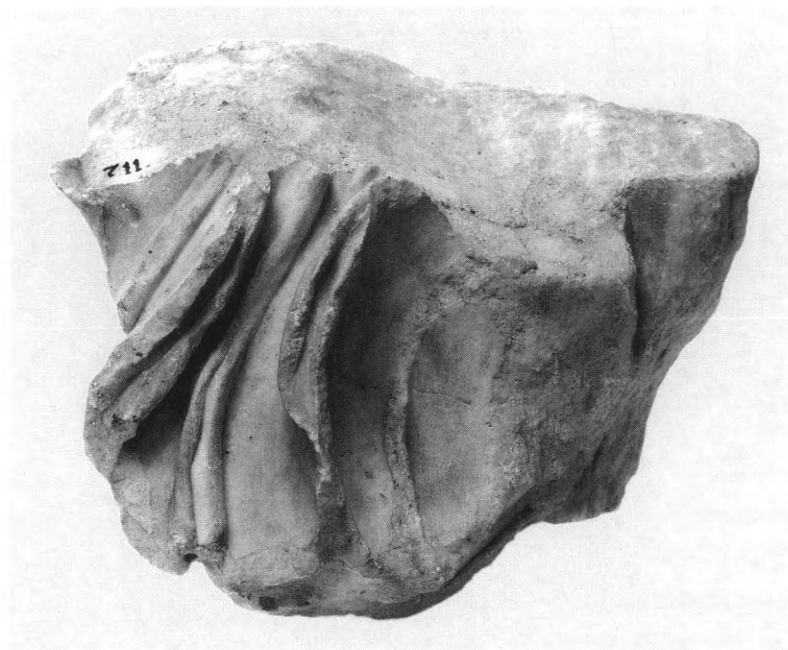
- Smith, *Parthenon*  
 Smith, *JHS* 1886  
 Sokolowski  
 Σωτηριάδης  
 Speier, *RM* 1932  
  
 Stackelberg  
 Stähler, *Boreas* 1978  
 Σταυρόπουλλος, *ΑΔ* 1930-31  
  
 Stengel, *JdI* 1903  
  
 Stengel, *Opferbräuche*  
 Stevens, *Erechtheum*  
 Stevens, *Hesperia* 1950  
  
 Stewart  
  
 van Straten  
  
 Süsserott  
  
 Sybel  
 Szegedy-Maszak, *GettyMusJ* 1987  
  
 Thiersch, *NachrAkGött* 1936-38  
 Thiersch, *NachrAkGött* 1938-39  
  
 Thompson, *Hesperia* 1944  
 Thompson, *Hesperia* 1948  
 Thompson, *Hesperia* 1952  
 Thompson-Wycherley, *Agora*  
  
 Τιβέριος, *AE* 1981  
 Travlos  
 Τριάντη  
  
 Τσιριβάκος, *ΑΔ* 1974  
  
 Τσουντας  
 Ugolini, *Albania antica* III  
 Vierneisel-Schlörb, *Festschrift Kleiner*  
  
 Smith A. H., *British Museum. The Sculptures of the Parthenon* (London 1910).  
 Smith C., Nike Sacrificing a Bull, *JHS* 7, 1886, 275-285, πίν. D-E.  
 Sokolowski F., *Lois sacrées des cités grecques* (Paris 1969).  
 Σωτηριάδης Γ., *Ἡ Ἀκρόπολις καὶ τὸ Μουσεῖον αὐτῆς*<sup>4</sup> (Ἀθῆναι 1921).  
 Speier H., Zweifiguren-Gruppen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christus, *RM* 47, 1932, 1-94, πίν. 1-31.  
 von Stackelberg O. M., *Die Gräber der Hellenen* (Berlin 1837).  
 Stähler K., Ein Niketypus vom Zeusthron?, *Boreas* 1, 1978, 68-86, πίν. 11-13.  
 Σταυρόπουλλος Φ. Δ., Ἀνασκαφαὶ Ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς, *ΑΔ* 13, 1930-31, Παράρτ. 1-14.  
 Stengel P., Zum griechischen Opferritual. Αἵρεσθαι καὶ Καταστρέφειν, *JdI* 18, 1903, 113-123.  
 Stengel P., *Opferbräuche der Griechen* (Leipzig - Berlin 1910).  
 Stevens G. P., *The Erechtheum* (Cambridge Mass. 1927).  
 Stevens G. P., Some Remarks upon the Interior of the Hephaisteion, *Hesperia* 19, 1950, 143-164.  
 Stewart F. A., *History, Myth and Allegory in the Program of the Temple of Athena Nike*.  
 van Straten F. T., *Hiera Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece* (Leiden - New York - Köln 1995).  
 Süsserott H. K., *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus. Untersuchungen zur Zeitbestimmung* (Frankfurt am Main 1938).  
 von Sybel L., *Katalog der Skulpturen zu Athen* (Marburg 1881).  
 Szegedy-Maszak A., True Illusions: Early Photographs of Athens, *GettyMusJ* 15, 1987, 125-138.  
 Thiersch H., Zur Bauinschrift des Asklepiostempels von Epidauros *Nachr-AkGött* 1936-38, 163-172.  
 Thiersch H., Ergasteria, Werkstätten griechischer Tempelbildhauer, *Nachr-AkGött* 1938-39, 1-19.  
 Thompson D. B., The Golden Nikai Reconsidered, *Hesperia* 13, 1944, 173-209.  
 Thompson H. A., The Excavation of the Athenian Agora. Twelfth Season: 1947, *Hesperia* 17, 1948, 149-196, πίν. 37-69.  
 Thompson H. A., The Altar of Pity in the Athenian Agora, *Hesperia* 21, 1952, 47-82, πίν. 14-18.  
 Thompson H. A. - Wycherley R. E., *The Agora of Athens. The History, Shape and Uses of an Ancient City Center. The Athenian Agora XIV* (Princeton 1972).  
 Τιβέριος M. A., "Saltantes Lacaenae", *AE* 1981, 25-37, πίν. 4-6.  
 Travlos J., *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (Tübingen 1971).  
 Τριάντη Ἀ. Ἰ., Ὁ γλυπτός διάκοσμος τοῦ ναοῦ στὸ Μάξι τῆς Ἡλείας (δ.δ. Θεσσαλονίκη 1985).  
 Τσιριβάκος Ἡ., Ἡνίοχος τέχνης Τραγικῆς, *ΑΔ* 29, 1974, Α, 88-94, πίν. 48-53.  
 Τσουντας Χρ., *Ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης* (Ἀθῆναι 1928).  
 Ugolini M. L., *Albania antica* III. *L'Acropoli di Butrinto* (Roma 1942).  
 Vierneisel-Schlörb B., Nochmals zum Datum der Bauplastik des Asklepios-

- tempels von Epidauros, *Festschrift für G. Kleiner* (Tübingen 1976) 61-93, πίν. 11-17.
- Vierneisel-Schlörb, *Katalog* Vierneisel-Schlörb B., *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Glyptothek München. Katalog der Skulpturen* (ἐκδ. K. Vierneisel II, München 1979).
- di Vita di Vita A., La statua marmorea di Mozia e la scultura di stile severo in Sicilia, *Atti della giornata di studio, Marsala 1.6.1986* (Roma 1988) 39-52.
- Vollgraff, *Mélanges Holleaux* Vollgraff W., A propos du fronton oriental du temple de Zeus à Olympie, *Mélanges Holleaux. Recueil de mémoires concernant l'antiquité* (Paris 1913) 301-312.
- Waldstein Waldstein C., *The Argive Heraeum I-II* (Boston - New York 1902-1905).
- Walter Walter O., *Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolismuseum in Athen* (Wien 1923).
- Waywell, *BSA* 1971 Waywell G. B., Athena Mattei, *BSA* 66, 1971, 373-382, πίν. 66-72.
- Weber, *AM* 1976 Weber M., Zeus und Ganymed auf einem griechischen Handspiegel, *AM* 91, 1976, 149-166, πίν. 49-57.
- Welter, *AA* 1939 Welter G., Vom Nikepyrgos, *AA* 1939, 1-22.
- Wesenberg, *JdI* 1981 Wesenberg B., Zur Baugeschichte des Niketempels, *JdI* 96, 1981, 28-54.
- Will Will E., *Le relief culturel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire romain* (Paris 1955).
- Winter, 50. *BWPr.* 1890 Winter F., *Über ein Vorbild neuattischer Reliefs*, 50. *BWPr* (1890) 97-124, πίν. I-III.
- Winter, *KiB* Winter F., *Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung* (Leipzig 1912-13).
- Wolters, *AM* 1887 Wolters P., Apollo und Artemis. Relief in Sparta, *AM* 12, 1887, 378-383, πίν. XII.
- Yalouris, *AntPl* 1992 Yalouris N., *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*, *AntPl* XXI (München 1992).
- Yorke, *JHS* 1892-3 Yorke V. W., Newly Discovered Fragments of the Balustrade of Athena Nike, *JHS* 13, 1892-93, 272-280, πίν. X.
- Φιλαδελφεύς, *ΠΑΕ* 1910 Φιλαδελφεύς Α., Ἐκθεσις περὶ τῶν ἐν τῇ καλουμένῃ «Ρωμαϊκῇ Ἀγορᾷ» Ἀθηνῶν ἀνασκαφῶν κατὰ τὸ ἔτος 1910, *ΠΑΕ* 1910, 112-126.
- Ziehen, *RE* Ziehen L., *RE* XVIII, 1 (1939) 579-627, λ. *Opfer*.

# ΠΙΝΑΚΕΣ



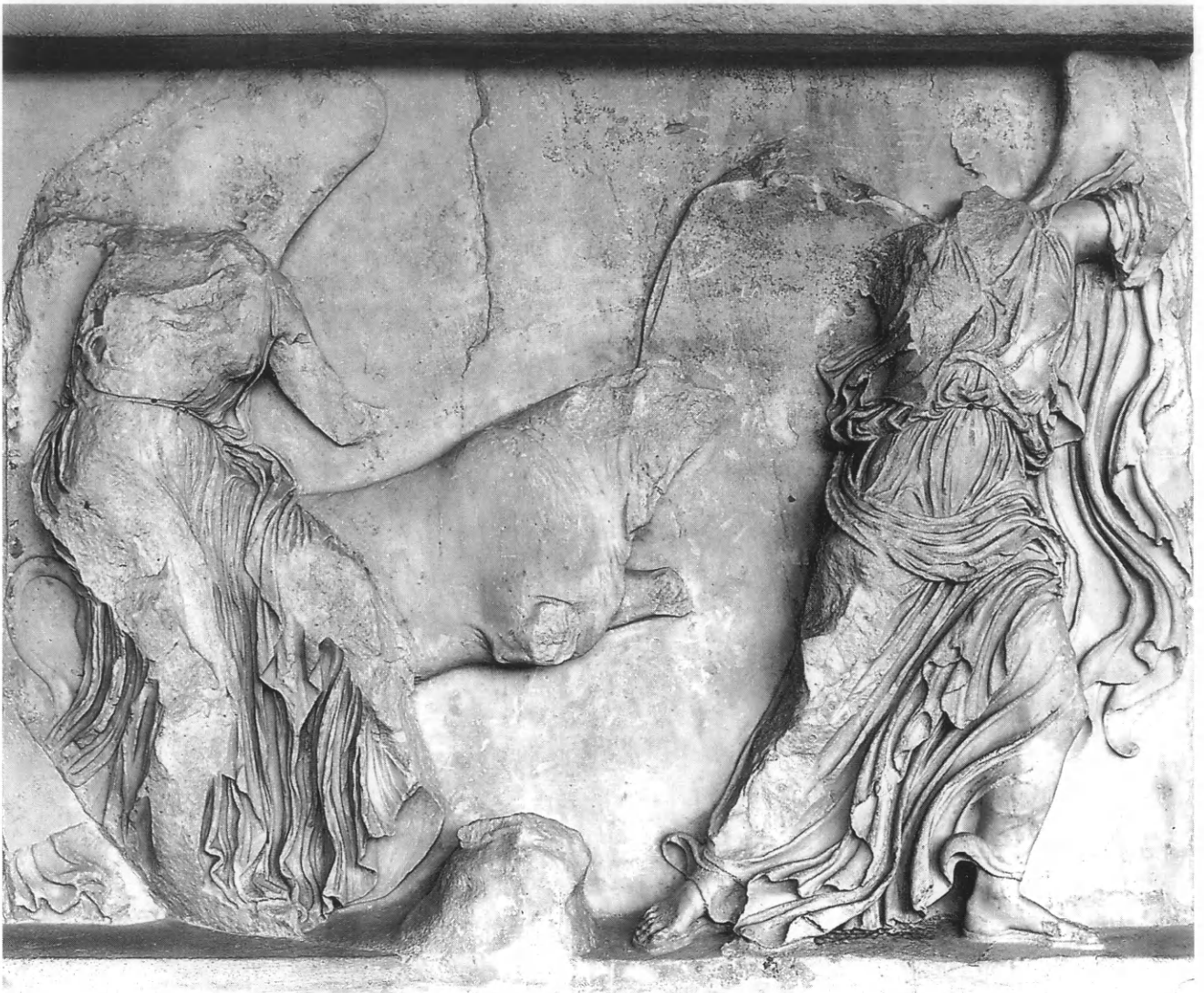




Ἀρ. εὗρ. 711. Κινημένες πτυχές. Τμήμα πλάκας ἀπὸ τὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ θωρακίου.



Ἀρ. εὗρ. 798. Δεξιὸς μηρὸς Νίκης.



Ἄρ. εὐρ. 972. Δύο Νίκες πὺν προσάγουν ταῦρο στὴ θυσία.



*Τὸ ἀριστερὸν τμήμα τῆς πλάκας 972.*



*Τὸ δεξιὸν τμήμα τῆς πλάκας 972.*





Ἀρ. εὐρ. 973. Ἡ «σανδαλιζομένη» Νίκη.





*Λεπτομέρεια της 973. Τὸ ἐπάνω τμήμα.*



*Λεπτομέρεια τῆς 973. Τὸ κάτω τμήμα.*



Ἄρ. εὐρ. 974. Νίκη.



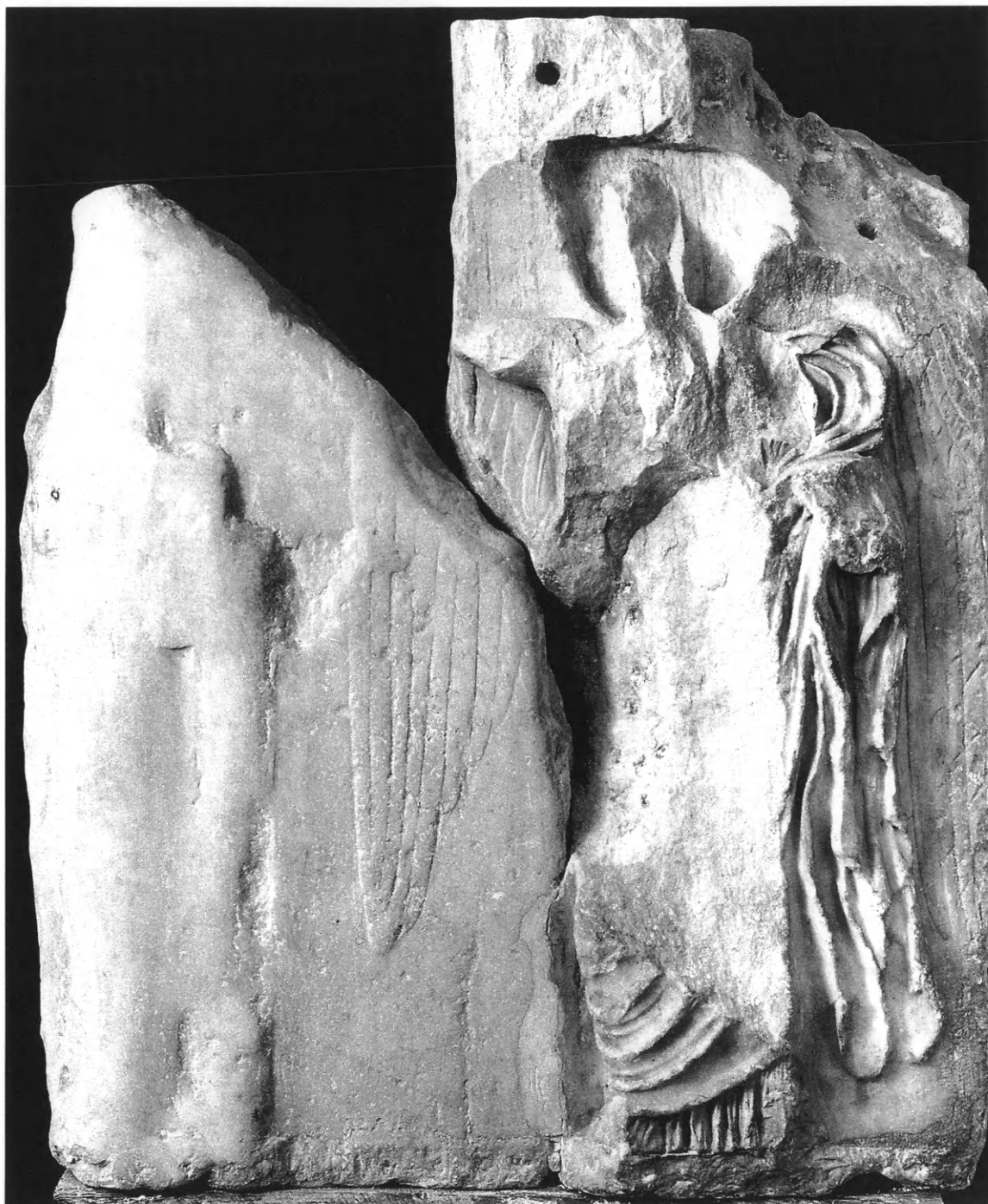
*Λεπτομέρεια τῆς Νίκης 974.*





Άρ. εύρ. 975. Γωνιαία ΒΑ. πλάκα. Ανατολική όψη.





*Βόρεια ὀψη τῆς 975.*



*Ὁπισθία ὄψη τῆς 975.*



Ἄρ. εὐρ. 976. Τμῆμα Νίκης ποὺ κρατᾷ φαρέτρα.



Άρ. εύρ. 977. Νίκη πὸν ἀνεβαίνει γοργὰ μιὰ σκάλα.





*Λεπτομέρεια τῆς 977. Ἐπάνω τμήμα.*





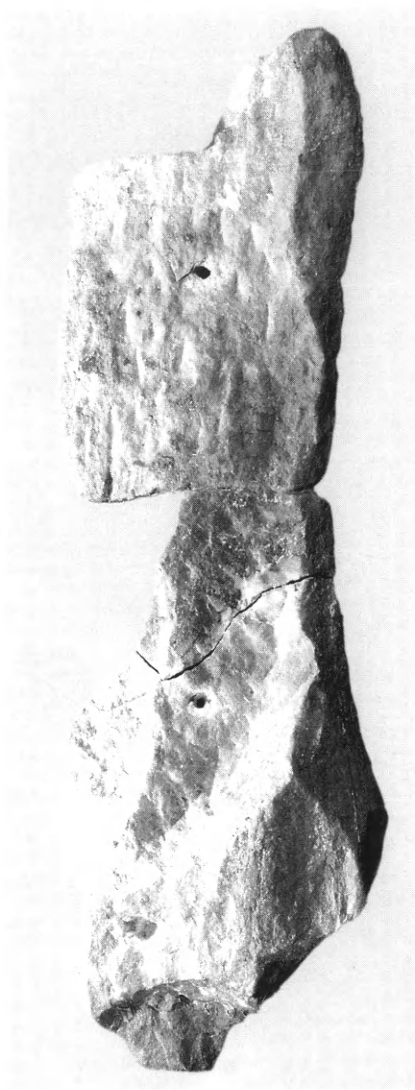
Λεπτομέρεια της 977. Το κάτω τμήμα.



Άρ. εύρ. 978. Κορυφή  
φτερούγας.



Άρ. εύρ. 1132. Το κάτω  
ἄκρο φτερούγας.



Ἄρ. εὐρ. 980. Δεξιὰ φτερούγα.

Ὅπισθία ὀψη τῆς φτερούγας 980.



Ἀρ. εὔρ. 981. Τρόπαιο περσικό.



Ἀρ. εὗρ. 982. Ἀριστερὴ κνήμη Νίκης.



Ἀρ. εὗρ. 982. Ἀριστερὴ κνήμη Νίκης.



Ἡ ὀπισθία ὄψη τῆς 982.





Άρ. εύρ. 983. Τμήμα ντυμένης Νίκης.



Άρ. εύρ. 984. Δεξιά πνήμη Νίκης.



Ἀρ. εὗρ. 985+997. Βουθυτοῦσα Νίκη.



*Τὸ δεξιὸ τῆς βουθυτούσης Νίκης 985+997.*



Ὅπισθία ὄψη τῆς 985+997.

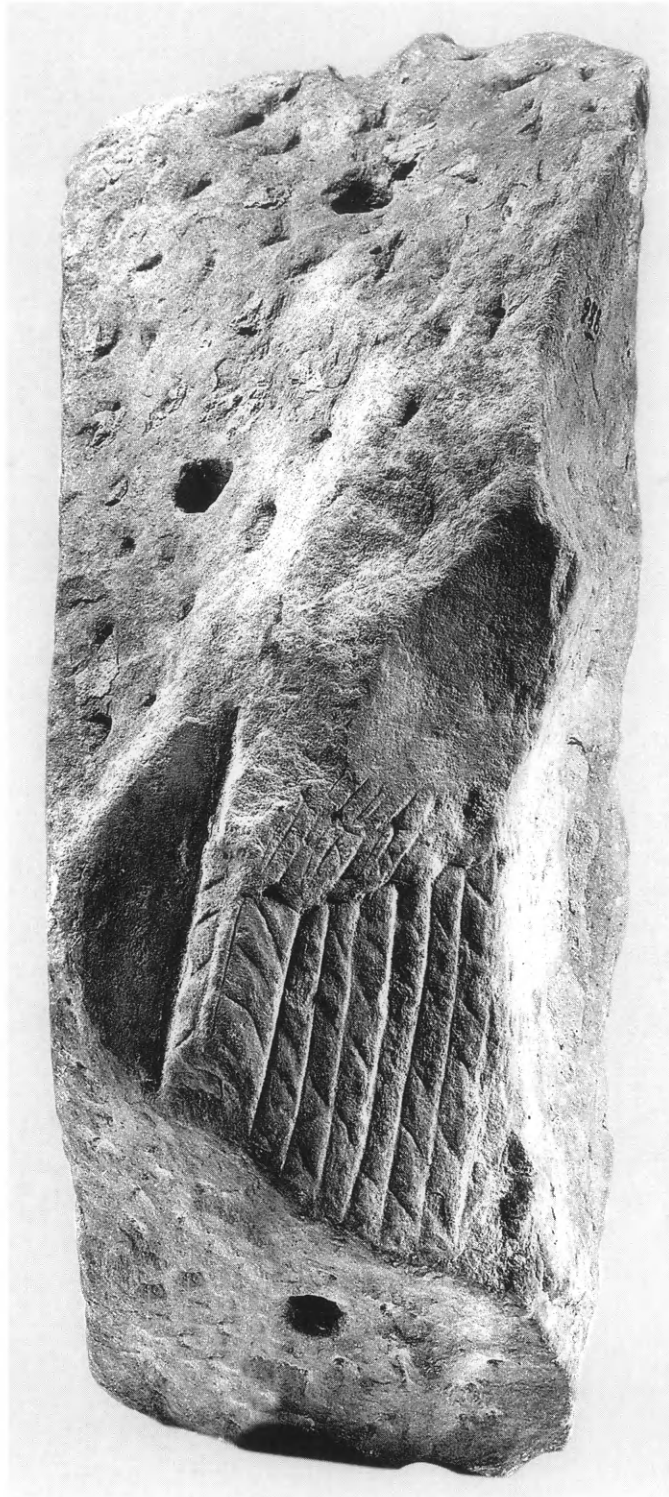




Ἀρ. εὗρ. 986. Πόδια Ἀθηνᾶς.



Ἄρ. εὔρ. 987. Νίκη καὶ τρόπαιο.



Άρ. εύρ. 988. Τμήμα φτερούγας.



Ἀρ. εὔρ. 989. Γωνιαία ΝΔ. πλάκα. Καθιστὴ Ἀθηνᾶ.





*Λεπτομέρεια της 989. Το επάνω  
τιμήμα.*



*Λεπτομέρεια της 989. Το κάτω τιμήμα.*



Δυτική ὀψη τῆς 989.



Ἀρ. εὐρ. 990. Ἄκρη φτερούγας.



Ὁπισθία ὀψη τῆς 990.



Άρ. εύρ. 991. Καθιστή Ἀθηνᾶ.

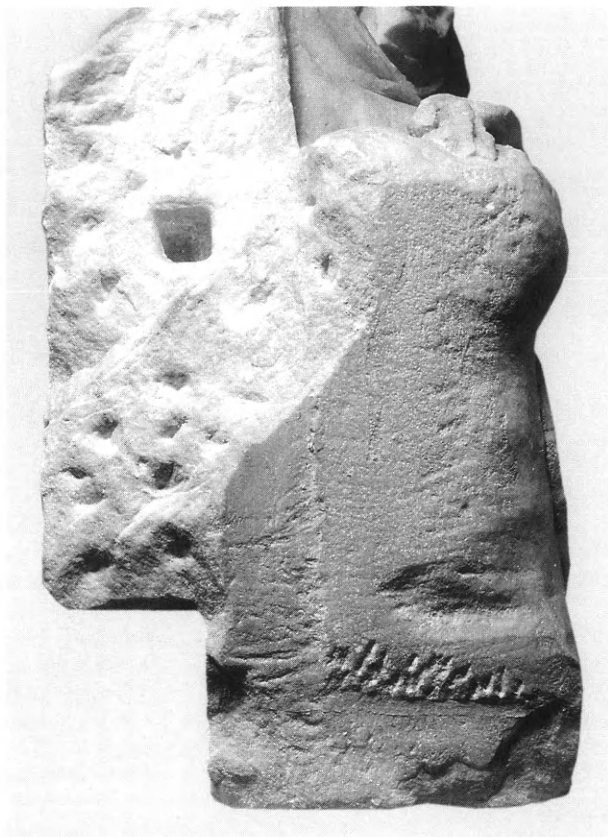


*Λήψη ἀπὸ ἐμπρὸς τῆς 991.*

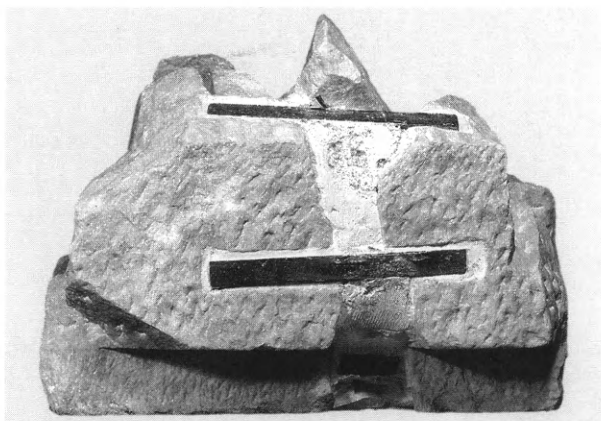




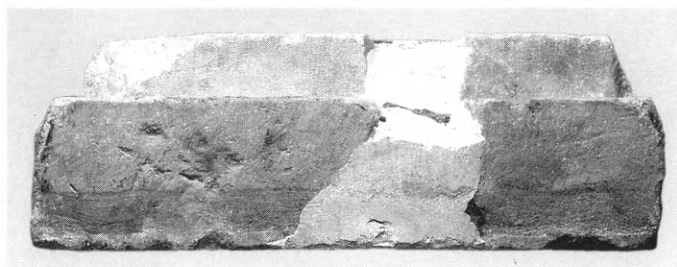
*Τὰ πόδια τῆς 991.*



Πλάγια ἀριστερὴ ὄψη τῆς 991.



Πίσω ὄψη τῆς 991.



Κάτω ὄψη τῆς 991.



Άρ. εύρ. 992. Κεφάλι Νίκης.



Δεξιά πλευρά του 992.



Άριστερή πλευρά του 992.



Ἀρ. εὐρ. 993. Τὸ ἐπάνω ἄκρο φτερούγας μὲ ροῦχο.





Άρ. εύρ. 994. Πλάκα συντεθειμένη από πολλά κομμάτια. Νίκες κοσμοῦν τρόπαιο.



Ὁ κορμὸς τῆς ἀριστερῆς Νίκης τῆς 994.



Ἀρ. εὐρ. 1012. Δεξιὸ σκέλος τῆς δεξιᾶς Νίκης.



Ἄρ. εὖρ. 1005+1009. Τὸ ἐπάνω τοῦ τροπαίου τῆς πλάκας 994.





Άρ. εύρ. 1012. Τὸ κάτω τοῦ τροπαίου, συμπληρωμένο μὲ τὸ νέο κομμάτι.



Ἀρ. εὗρ. 995. Νίκη.



Ἡ δεξιὰ πλευρὰ τῆς Νίκης 995.



Ἀρ. εὐρ. 996. Νίκη με σταυρωτοὺς ἱμάντες.





Άρ. εύρ. 998. Νίκη άσπιδοφόρος.



*Λήψη ἀπὸ τὰ δεξιὰ τῆς ἀσπιδοφόρου Νίκης 998.*



ἸΑθ. εὐρ. 999. Νίκη μετωπική.



*Πλάγια ἀριστερὴ ὄψη τῆς 999.*



*Κάτω ἐπιφάνεια τῆς 999.*





Ἄρ. εὐρ. 1000. Στή-  
θος Νίκης.



Ἄρ. εὐρ. 1001. Χέρι πὸν κρατᾷ κράνος.



Ἄρ. εὐρ. 1002. Ἄκρο φτερούγας καὶ  
ρούχον.



Ἀρ. εὐρ. 1003. Νίκη μετωπική.



Άρ. εύρ. 1004. Άσπιδοφόρος Νίκη.



Ἀρ. εὗρ. 1004. Λεπτομέρεια. Χέρι πὸν κρατᾷ ἀσπίδα.

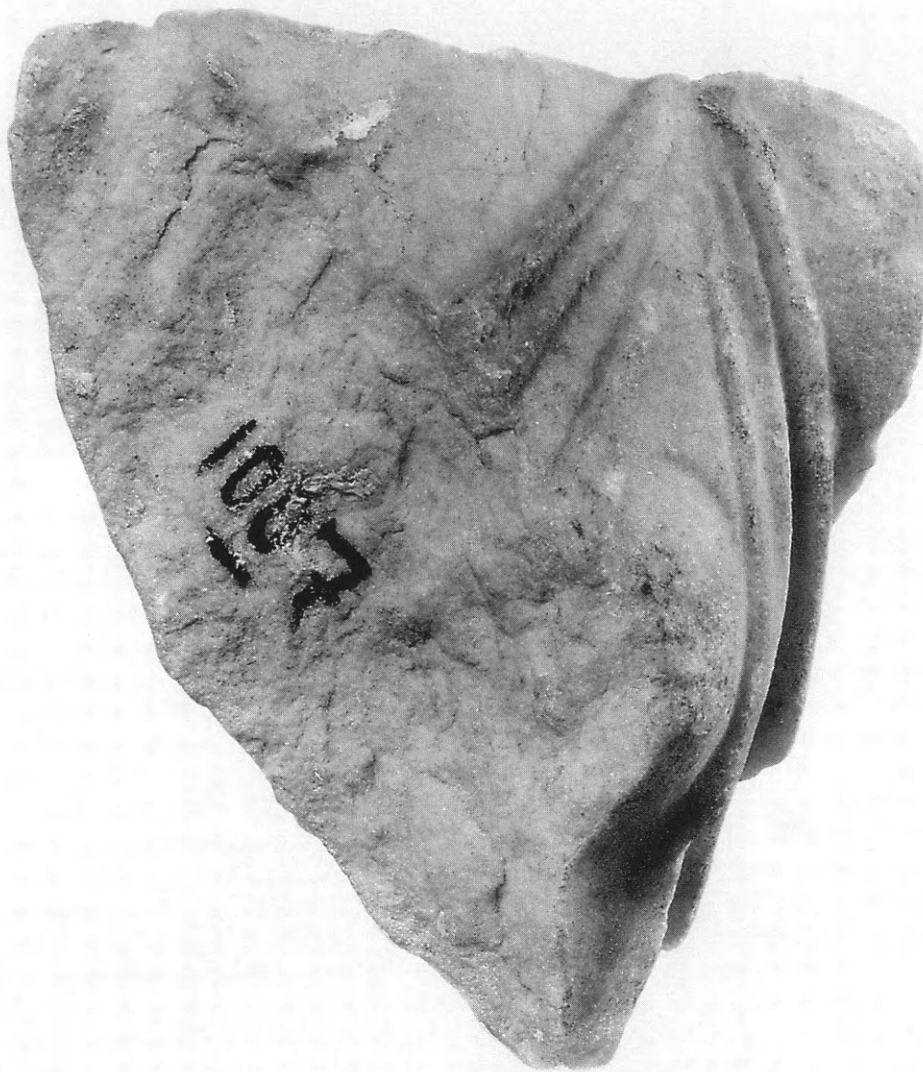


Ἀρ. εὗρ. 4611. Κάτω ἀριστερὸ πόδι τῆς Νίκης 1004.





Άρ. εύρ. 1004. Όψη από κάτω.



Ἀρ. εὐρ. 1007. Ἀριστερὸ στῆθος.



Άρ. εύρ. 1008. Άριστερό πόδι Νίκης καὶ ἡ ἄκρη τῆς φτερούγας.



Ἄρ. εὐρ. 1011. Σκέλος Νίκης σὲ γρήγορη κίνηση.





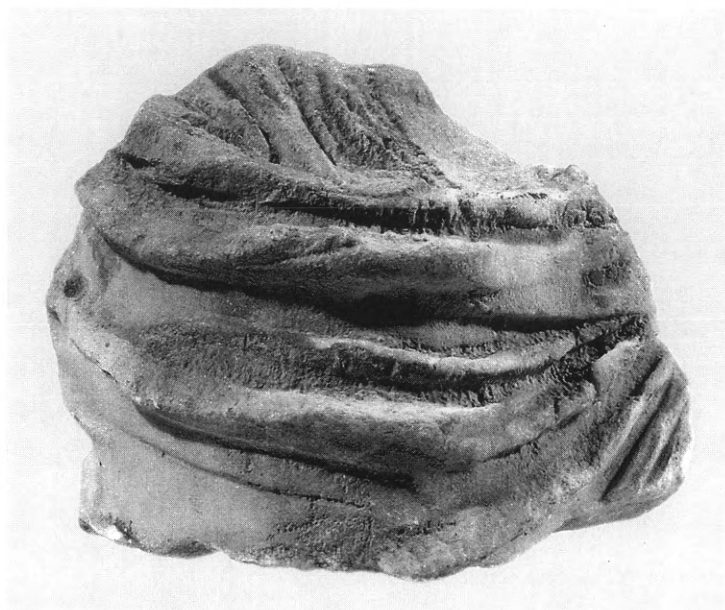
Ἄρ. εὖρ. 1013. Νίκη με τὸ χέρι κοντὰ στὸ ἰσχίον.



*Λεπτομέρεια τῆς 1013. Τὸ γύρω ἀπὸ τὸ ἰσχίον τμήμα.*



Άρ. εὔρ. 1014. Νίκη με τὸ κεφάλι της, ἀκίνητη.



Ἀρ. εὐρ. 2898. Πτυχὲς χιτῶνα καὶ ἱματίου γύρω ἀπὸ τὸ ἰσχίον.



Ἀρ. εὐρ. 2878. Πολὺ φθαρμένες πτυχὲς γύρω ἀπὸ τὸ ἰσχίον.





Ἀρ. εὗρ. 3261. Πόδια Ἀθηνᾶς.



Ἀρ. εὗρ. 4838. Ἀρχὴ τοῦ μηροῦ Νίκης.



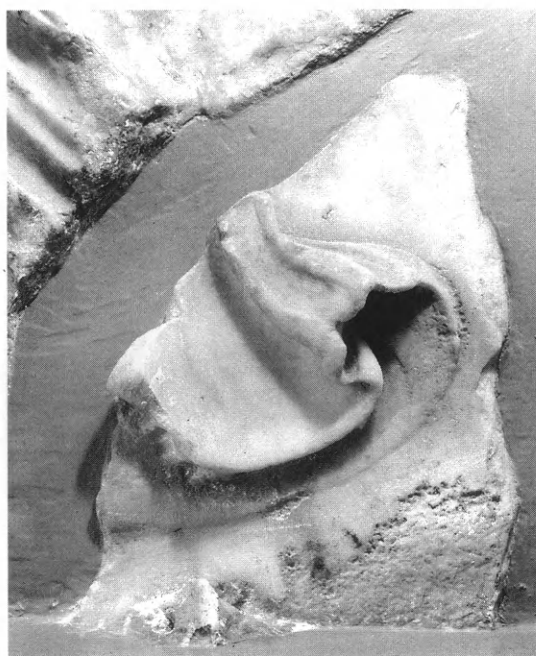
Ἄρ. εὗρ. 7098+7099. Προσαγωγή ταύρου ἀπὸ δύο Νίκες.



Ἄρ. εὐρ. 7099. Κορμὸς τῆς δεξιᾶς Νίκης τῆς πλάκας 7098+7099.

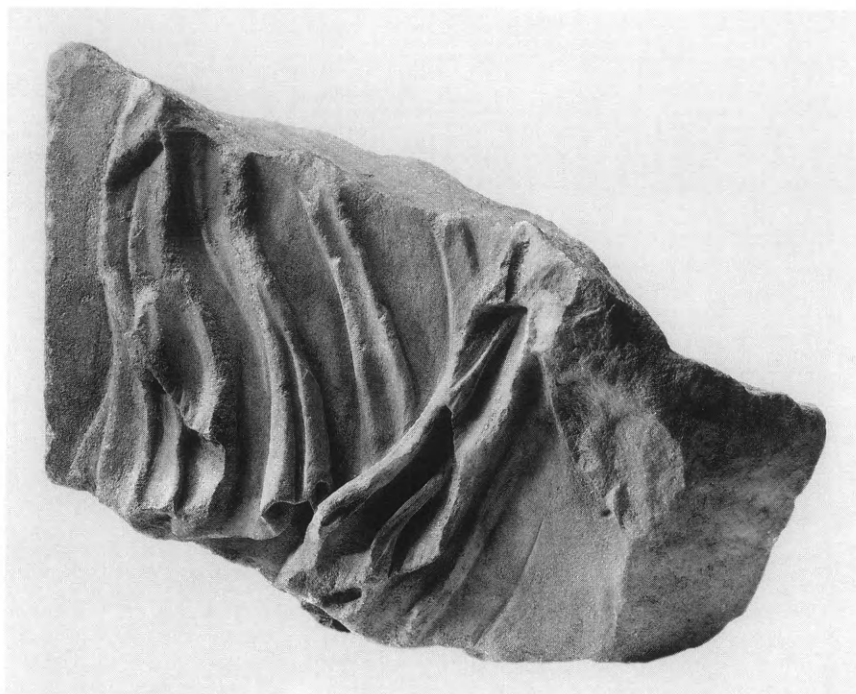


Ἀρ. εὐρ. 7098+7099. Λεπτομέρεια. Τὸ ἀριστερὸ πόδι τῆς Νίκης 7099.



Ἀρ. εὐρ. 1010. Πτυχές.



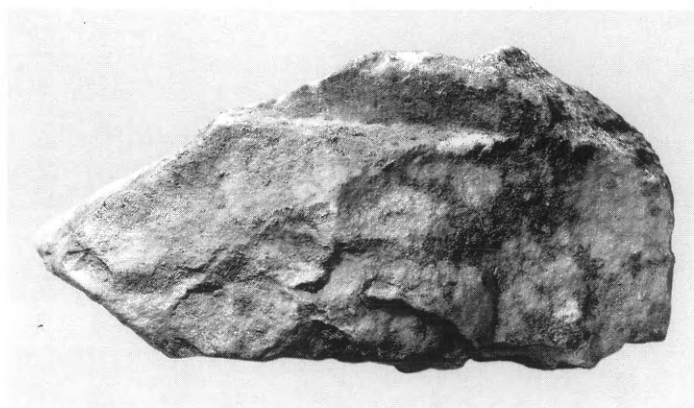


Άρ. εύρ. 7302. Κινημένες πτυχές.



Πλάγια όψη της 7302.

Πίσω όψη της 7302.





Ἀρ. εὗρ. 7304. Τὸ ἀπὸ τῆ μέση καὶ κάτω τμήμα Νίκης.

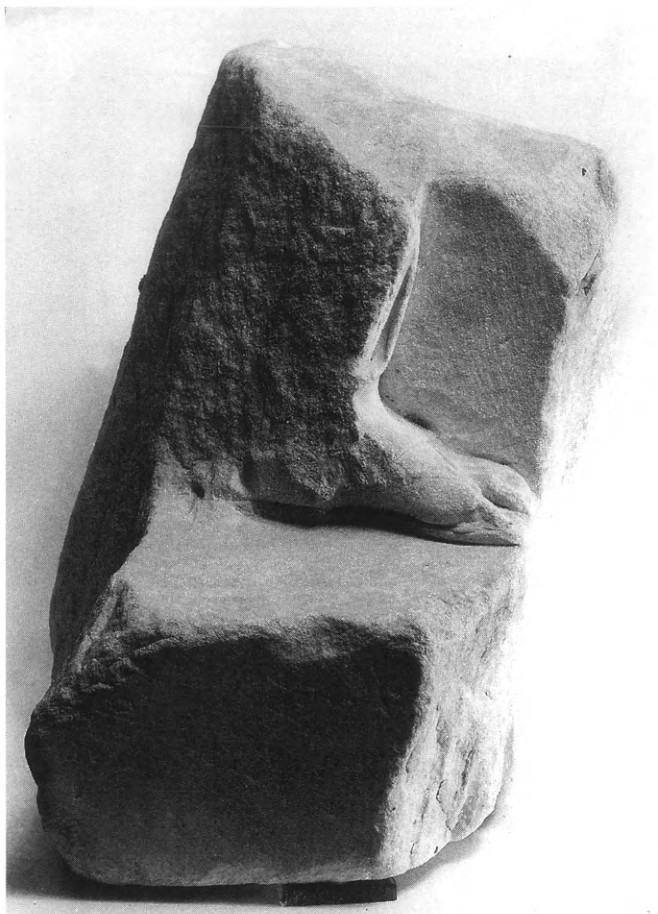


*Πρόσθια και πλάγια δεξιά όψη της 7304.*



Ἄρ. εὐρ. 7305. Νίκη πὸν κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ.





Άρ. εύρ. 8553. Τμήμα πλίνθου με άκρο  
άριστερό πόδι.



Άρ. εύρ. 8553.

Ἀρ. εὗρ. 9349. Τμῆμα ἀπὸ τὴν ὁσφὺ μορφῆς ντυμένης ζωσμένο χιτῶνα.



Τὸ περὶ τὴν ὁσφὺ τμῆμα τῆς μορφῆς 9349.



Άρ. εύρ. 9351. Κινημένες πτυχές.

*ΒΠερ. 359. Γυναικεία κεφαλή.*



*Ἡ δεξιὰ πλευρὰ τῆς κεφαλῆς  
ΒΠερ. 359.*

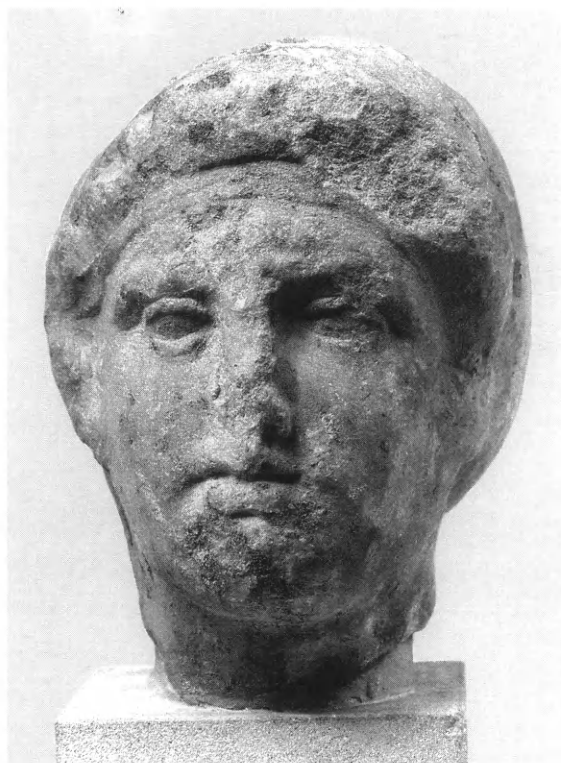
*ΒΠερ. 360. Σκέλος γυναικείας  
μορφῆς.*







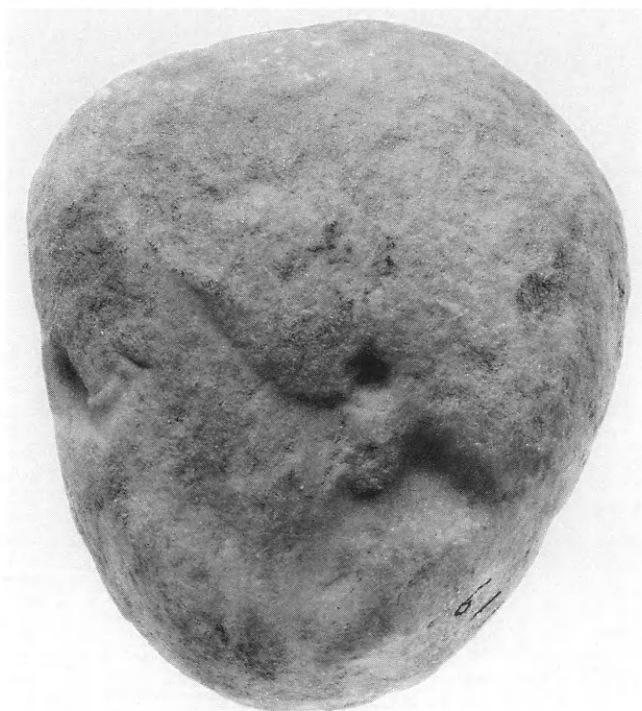
Ἀρχαία Ἀγορά S 1246. Γυναικεῖο κεφάλι, πρόσθια καὶ πλάγια ἀριστερὴ ὄψη.



Χωρὶς ἀρ. εὐρ. Γυναικεῖο κεφάλι ἀπὸ τῆ Ρωμαϊκῆς Ἀγορά.



Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Γ 6121. Ἄκρο ἀριστερὸ πόδι σὲ πλίνθο.



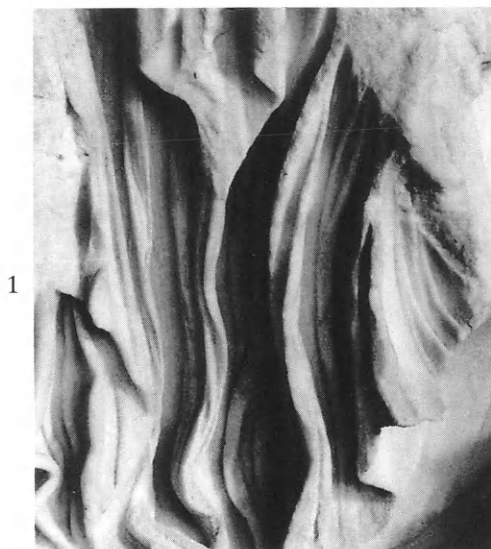
Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Γ 6119. Γυναικεῖα κεφαλὴ.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

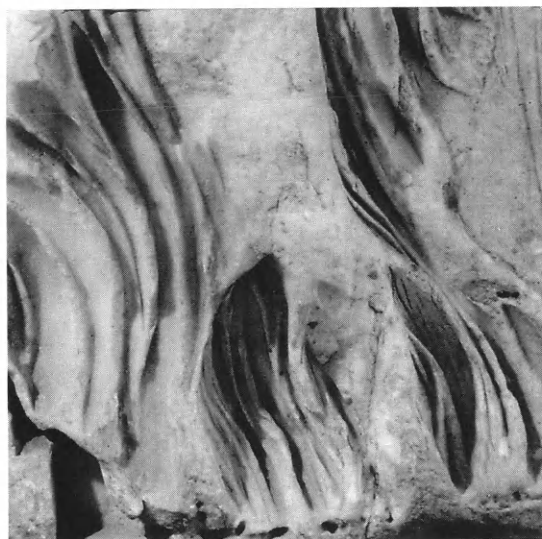




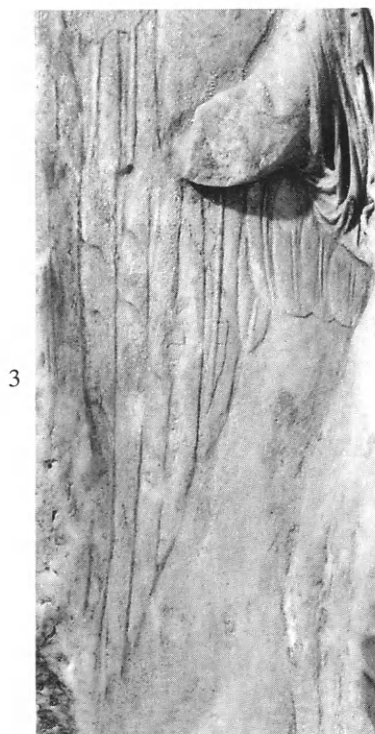
## ΟΜΑΔΑ Α



Λεπτομέρεια τῆς 972. Ἀριστερή μορφή.



Λεπτομέρεια τῆς 977.



Λεπτομέρεια τῆς 977.



Λεπτομέρεια τῆς 975.



Λεπτομέρεια τῆς 976.

## ΟΜΑΔΑ Β

1



Λεπτομέρεια τῆς 972. Δεξιὰ μορφή.

2



Λεπτομέρεια τῆς 994.

4



Ἄρ. εὐρ. 1014.

3



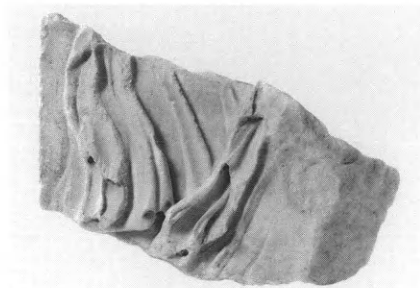
Ἄρ. εὐρ. 996.

5



Ἄρ. εὐρ. 986.

6



Ἄρ. εὐρ. 7302.

## ΟΜΑΔΑ C

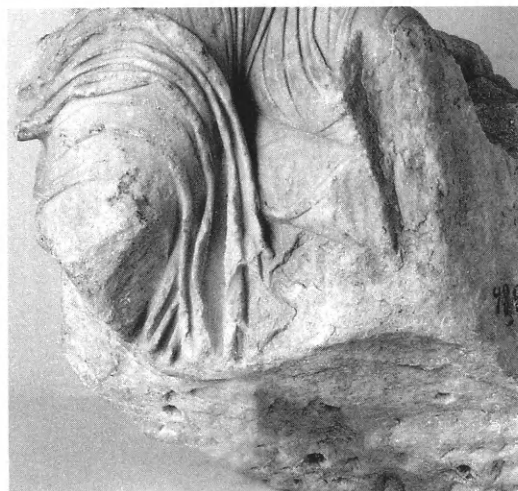
1



3



2

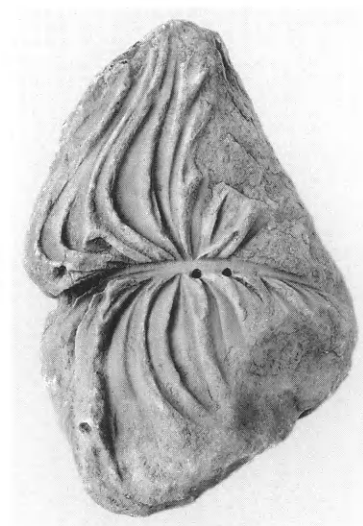


Ἀρ. εὐρ. 995.

Ἀρ. εὐρ. 997 (τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς βοθυτούσης).

Ἀρ. εὐρ. 985 (τὸ κάτω τμήμα τῆς βοθυτούσης).

4



Ἀρ. εὐρ. 3208.



Ἀρ. εὐρ. 999.

5

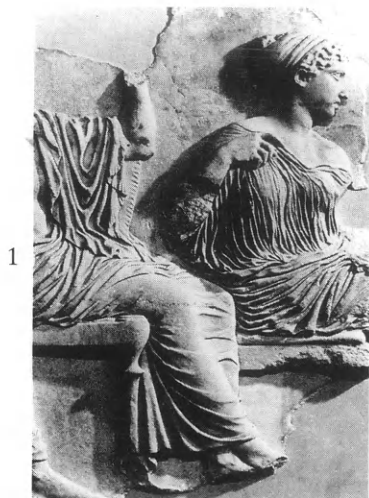


6

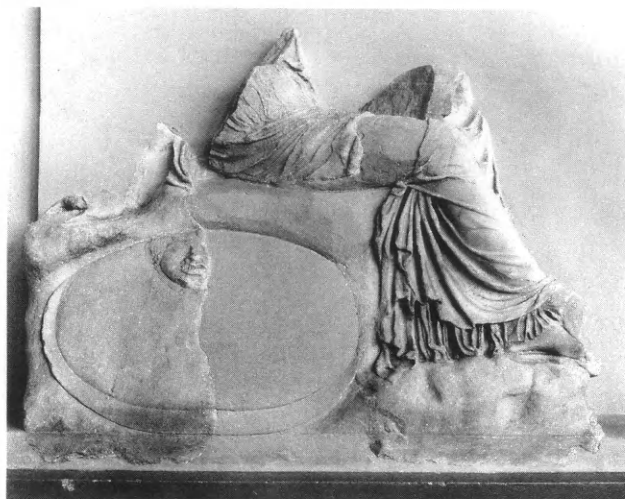
Ἀρ. εὐρ. 1004.



## ΟΜΑΔΑ D



Πλάκα VI'Α. ζωφόρου Παρθενῶνος.



Ἀρ. εὐρ. 991.



"Ἰκέτις Barberini".



Ἀρ. εὐρ. 1013.



Ἀρ. εὐρ. 1003.



Καρνάτις.

ΟΜΑΔΑ Ε



Ἡ “σανδαλιζομένη”, ἀρ. εὗρ. 973.



Ἀρ. εὗρ. 974. Νίκη μὲ ἀπλωμένους τοὺς βραχίονες.



Ἀρ. εὗρ. 989. Καθιστὴ Ἀθηνᾶ.

## ΟΜΑΔΑ F



Άρ. εύρ. 995. Κορμὸς Νίκης.



Άρ. εύρ. 7099. Ἡ δεξιὰ Νίκη τῆς πλάκας 7098+7099.

# ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ - ΜΙΜΗΣΕΙΣ







Βατικανό, Galleria delle Statue  
ἀρ. 396α.



Ἐκμαγεῖο χαμένον ἀναγλύ-  
φον στὸ Μόναχο.



Κομμάτι κρατῆρος στὸ Μου-  
σεῖο τῆς Γενεύης (συλλογὴ  
Fol 1357).



Μουσείο Barracco, ἀρ. 125.



Ἀνάγλυφο Γλυπτοθήκης Μονάχου, ἀρ. 264.



Κύλιξ τοῦ ζωγράφου τῆς Ἰένας. Μουσείο τῆς Ἰένας.



*Ἡ Νίκη τοῦ Βουθρωτοῦ.*



*Μουσείο Θερμῶν, ἀρ. 125890.*







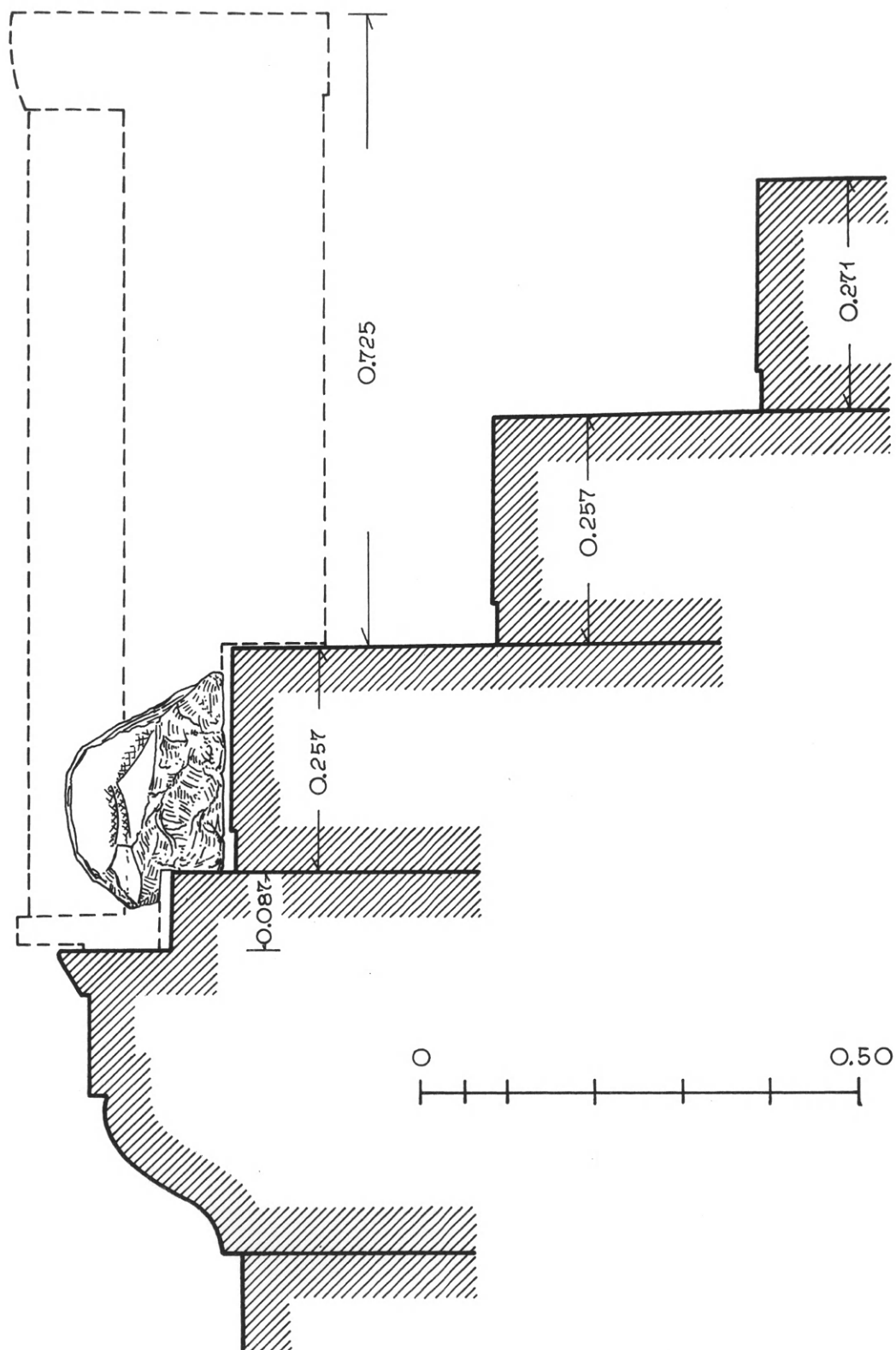
Μουσείο Θεσμῶν, ἀρ. 122.



Μουσείο Βατικανού, Cortile del Belvedere, ἀρ. 94.

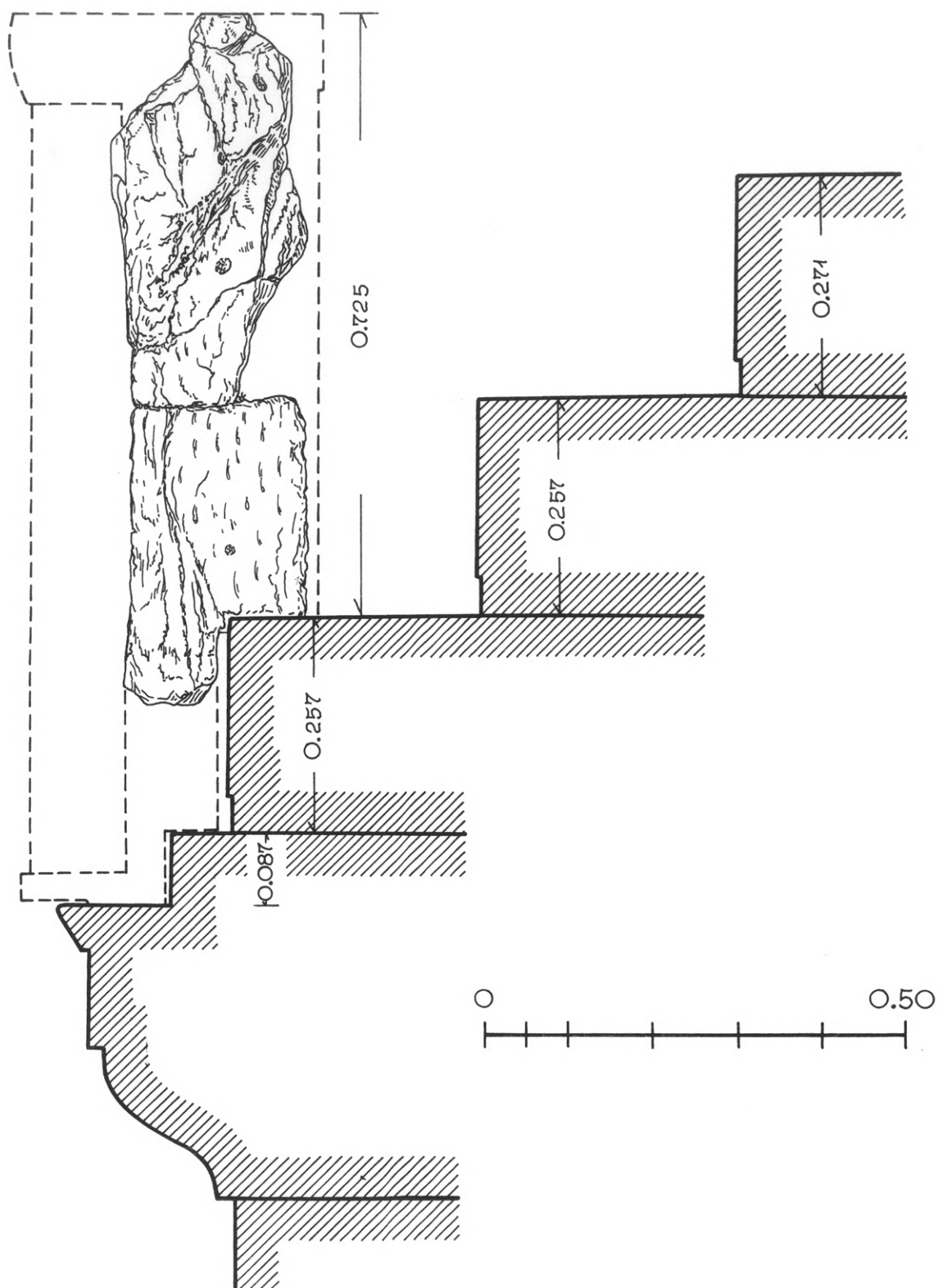
ΣΧΕΔΙΑ



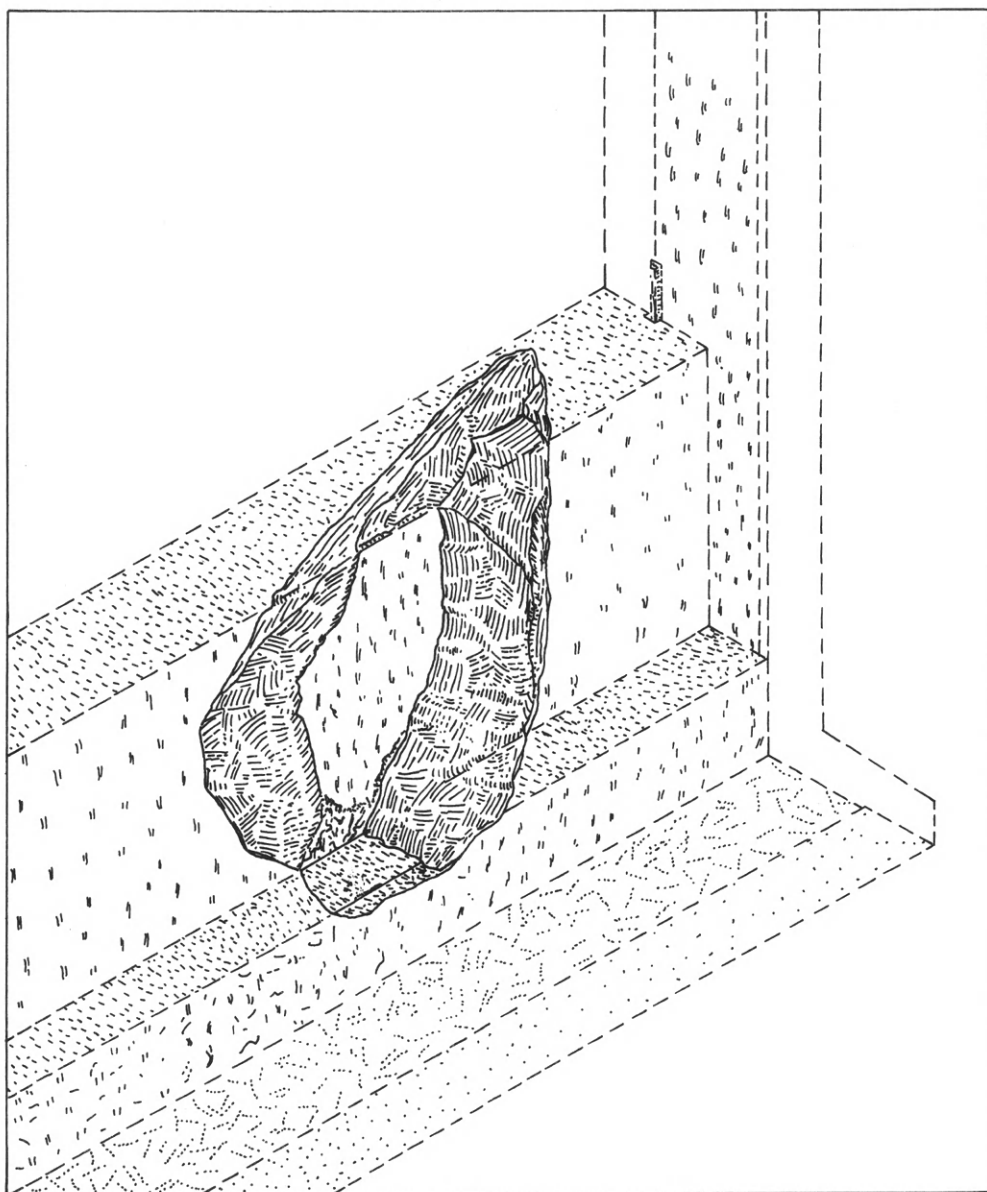


Ἀρ. εὐρ. 711. Τομή (σχ. Δ. Ζιζώ).

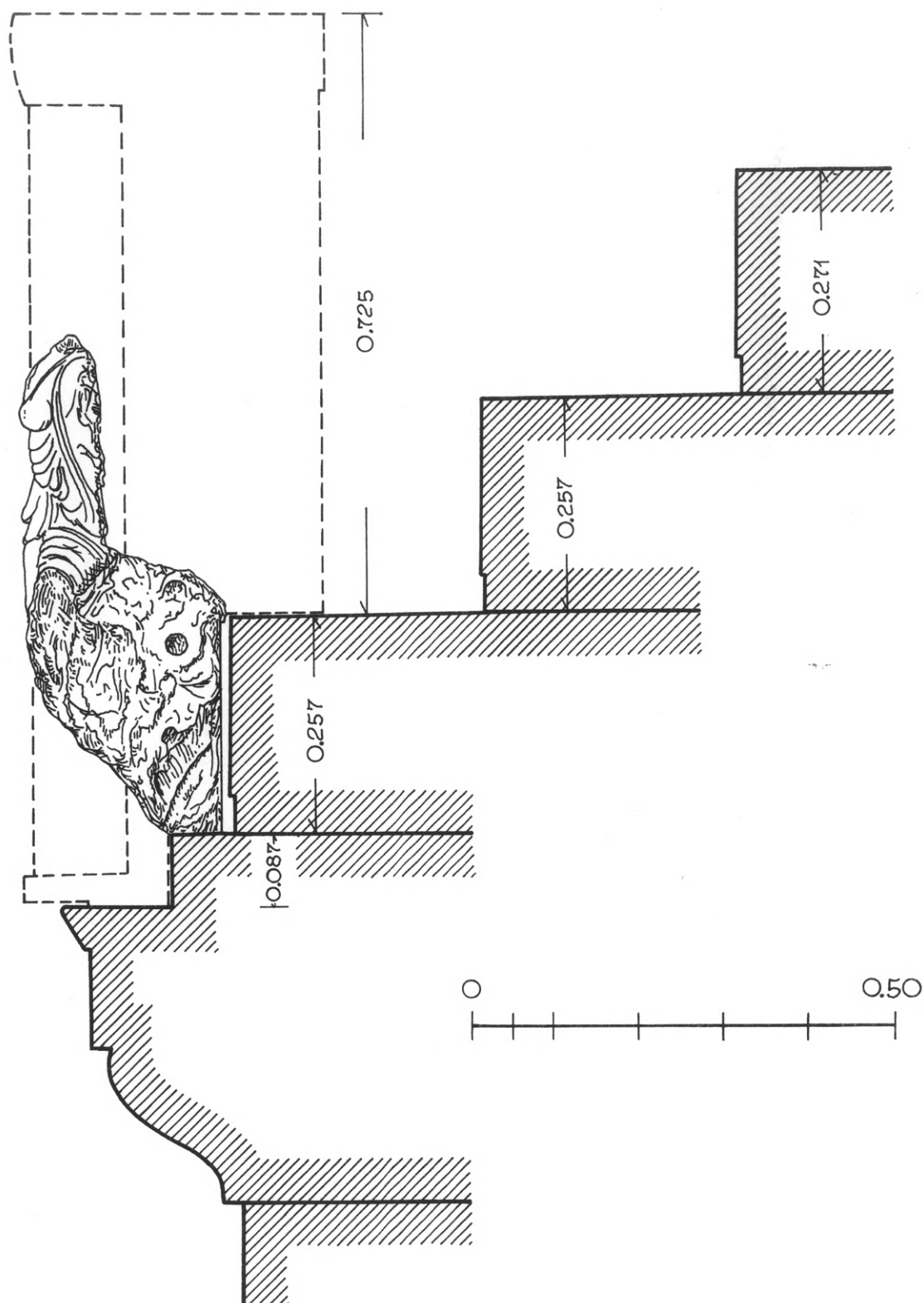




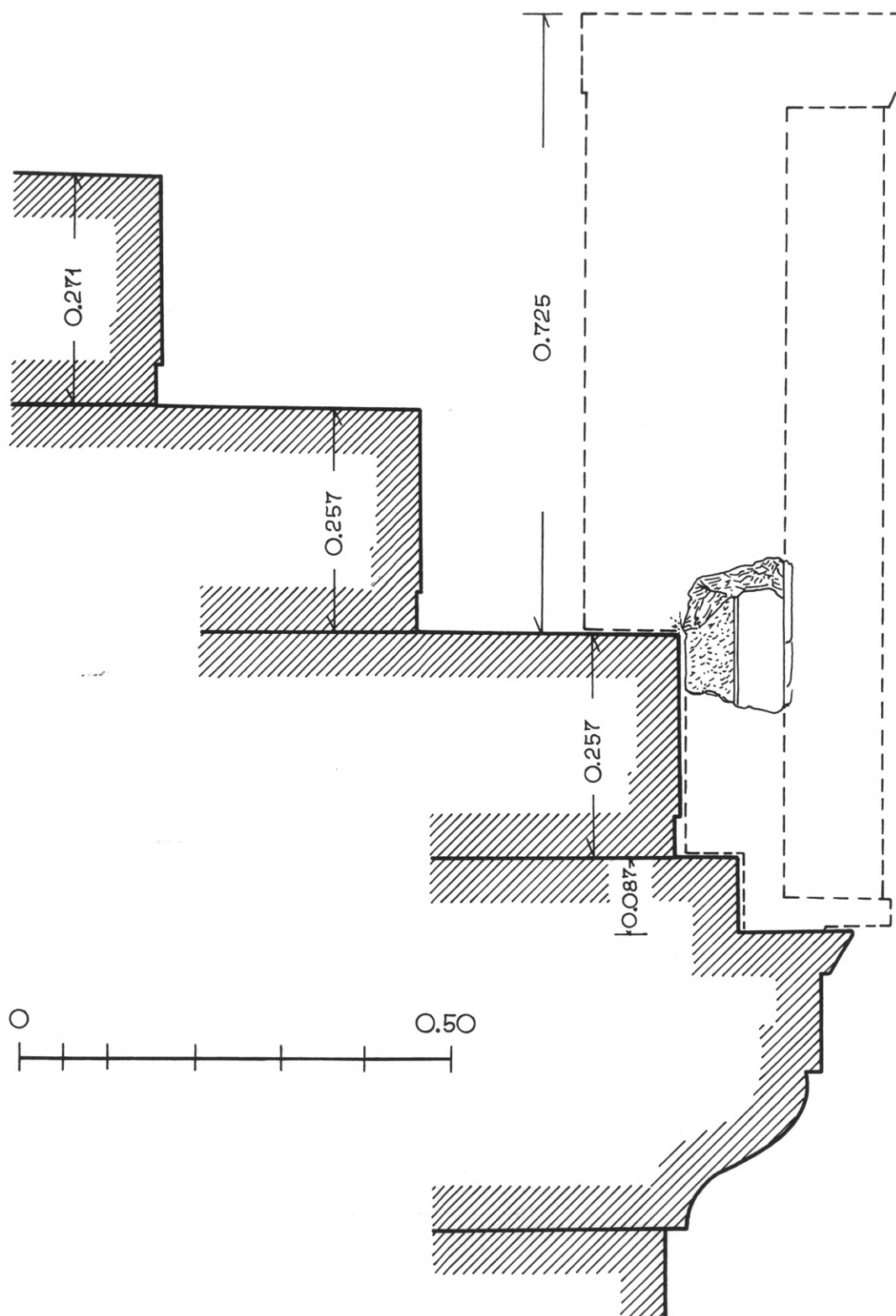
Άρ. εύρ. 980. Τομή (σχ. Δ. Ζιζώ).



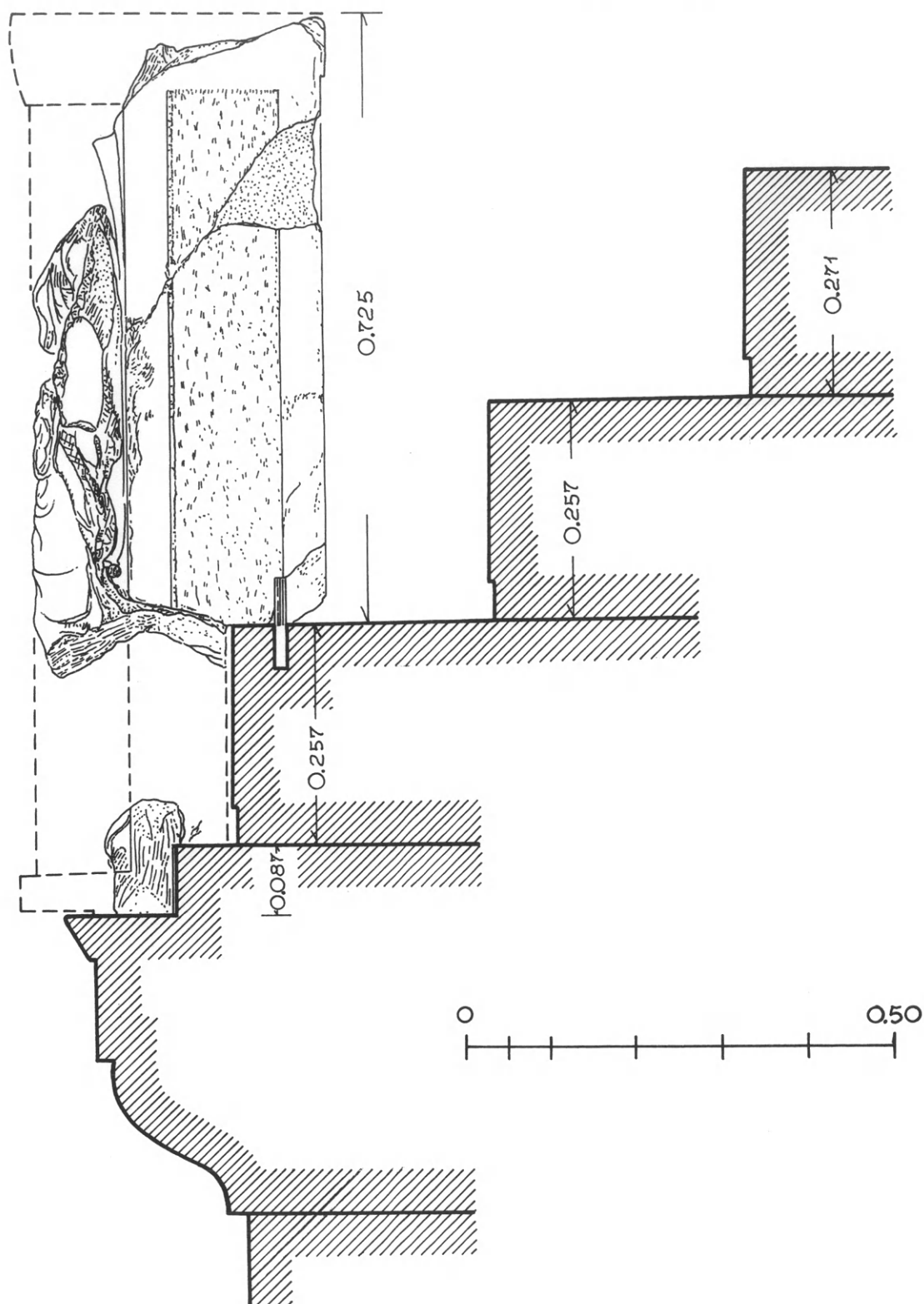
Ἀρ. εὐρ. 982. Ἡ πίσω πλευρά (σχ. Δ. Ζιρώ).



Άρ. εὑρ. 985+997. Τομή (σχ. Δ. Ζιζώ).

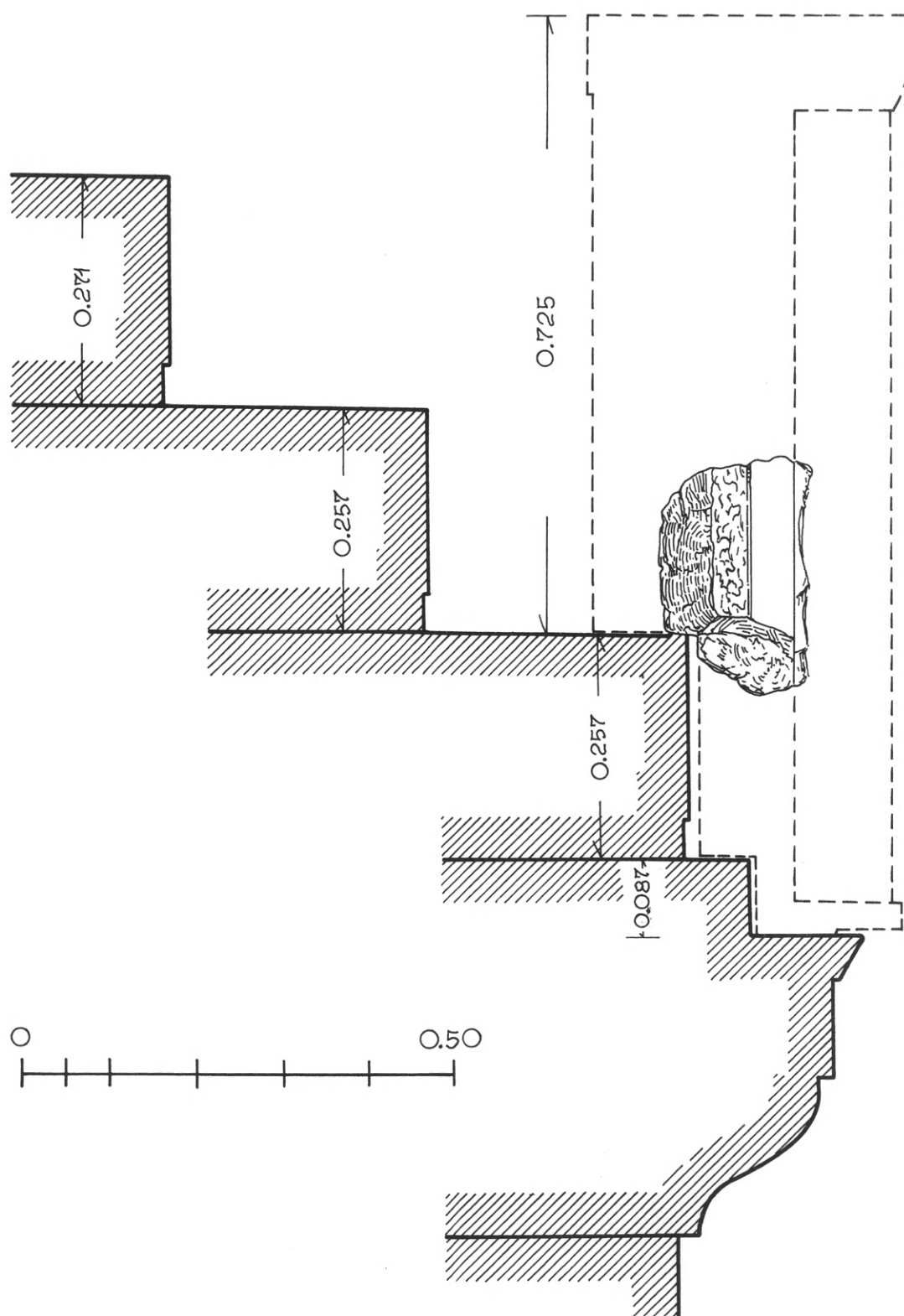


Ἀρ. εὔρ. 990. Τομή (σχ. Δ. Ζιζώ).

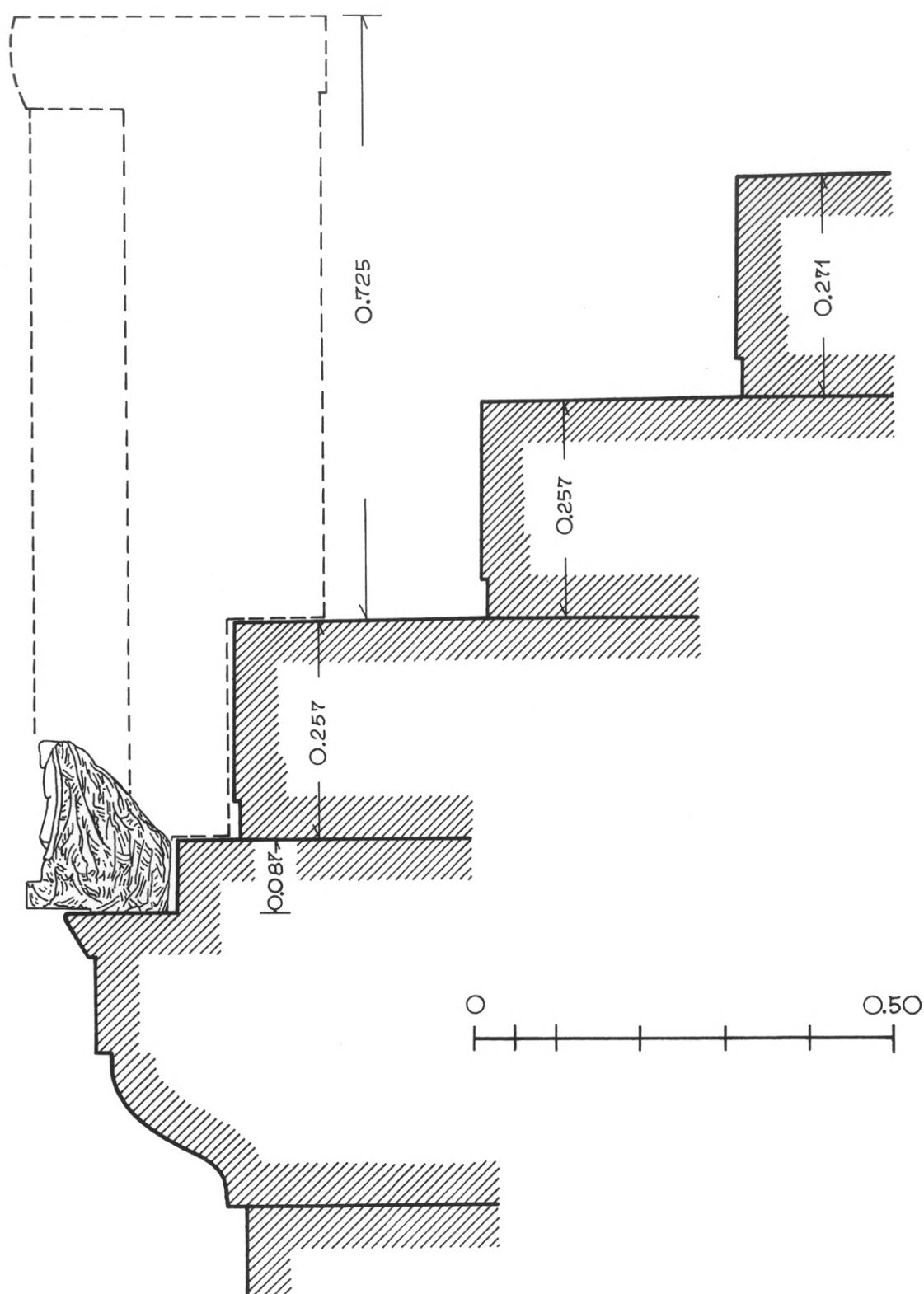


Άρ. εὑρ. 1004 καὶ 4611. Τομή (σχ. Δ. Ζιγώ).

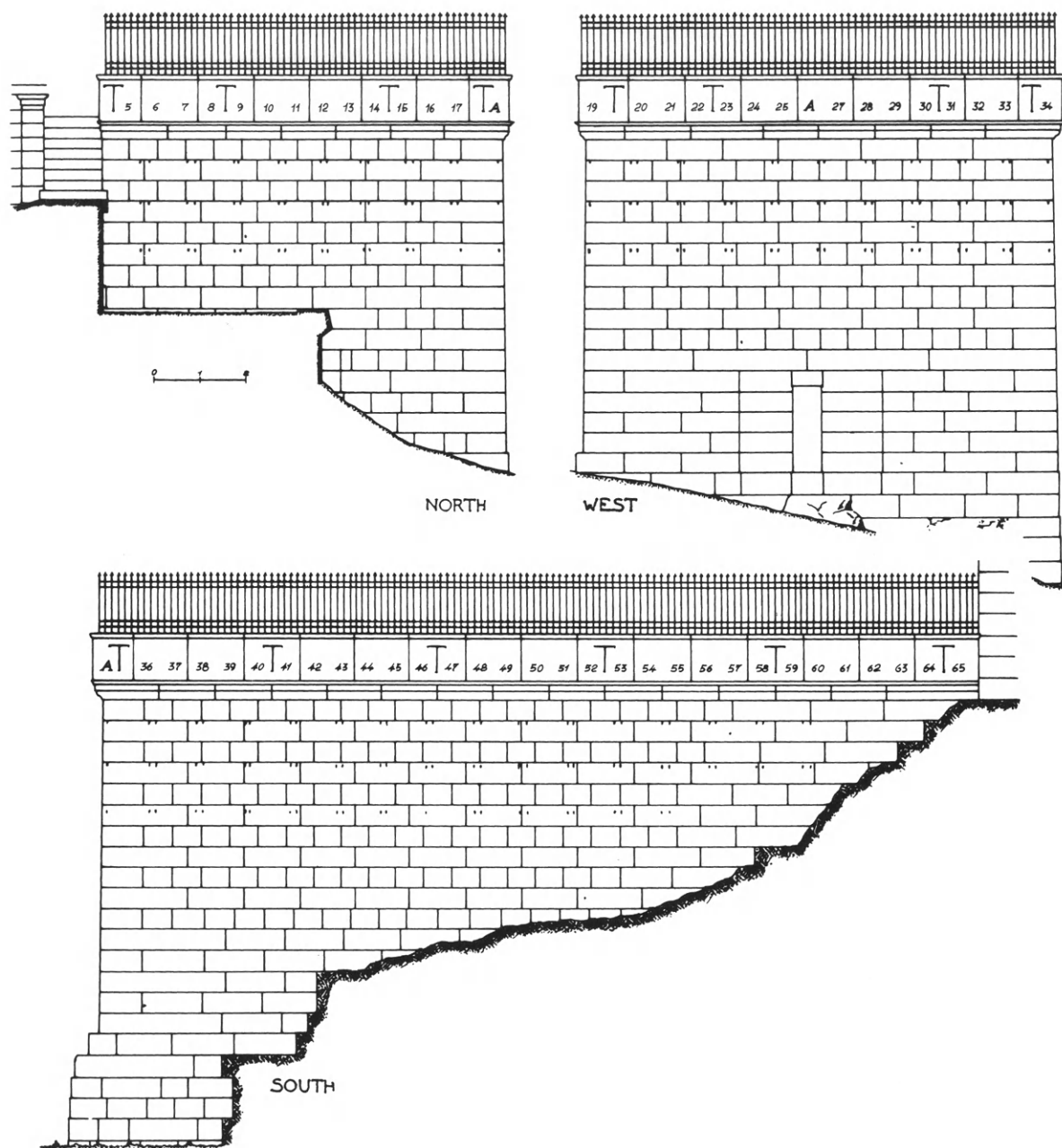




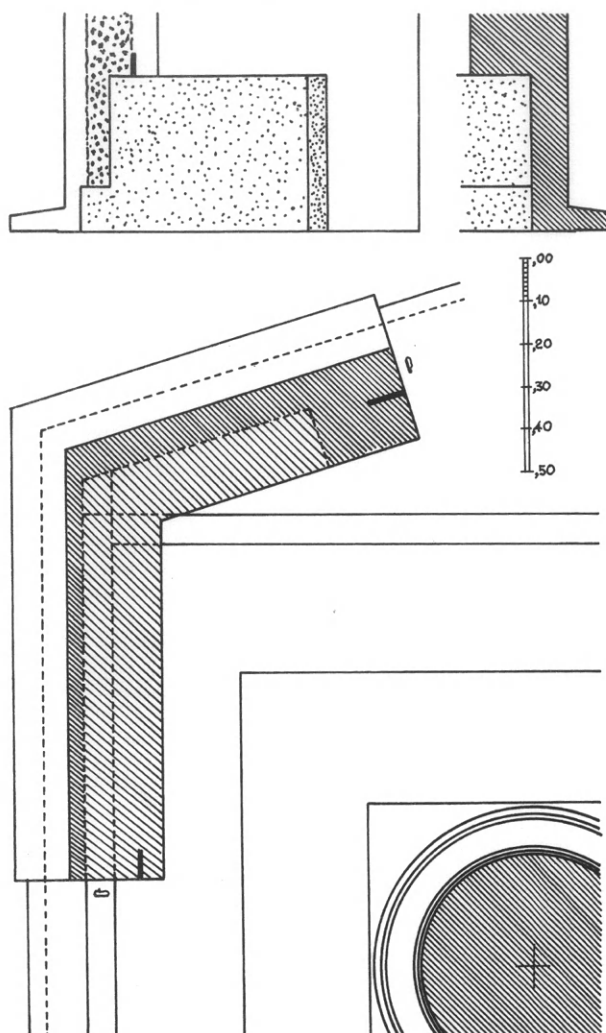
Ἄρ. εὐρ. 7302. Τομή (σχ. Δ. Ζιρώ).



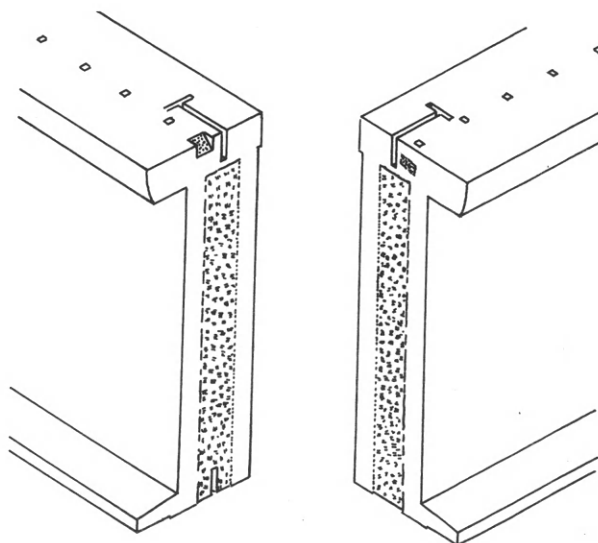
Άρ. ενδρ. 9351. Τομή (σχ. Δ. Ζιρώ).



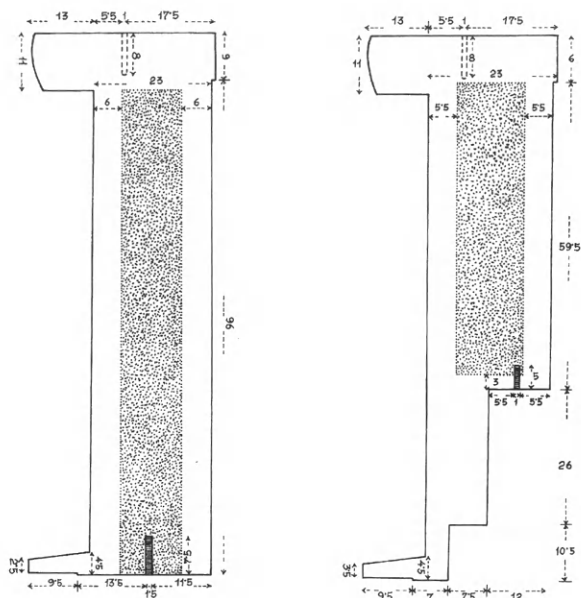
Σχεδιαστικὴ ἀποκατάσταση τῶν πλευρῶν τοῦ πύργου, τοῦ θωρακίου καὶ τοῦ κιγκλιδώματος τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης, κατὰ W. B. Dinsmoor (AJA 1926).



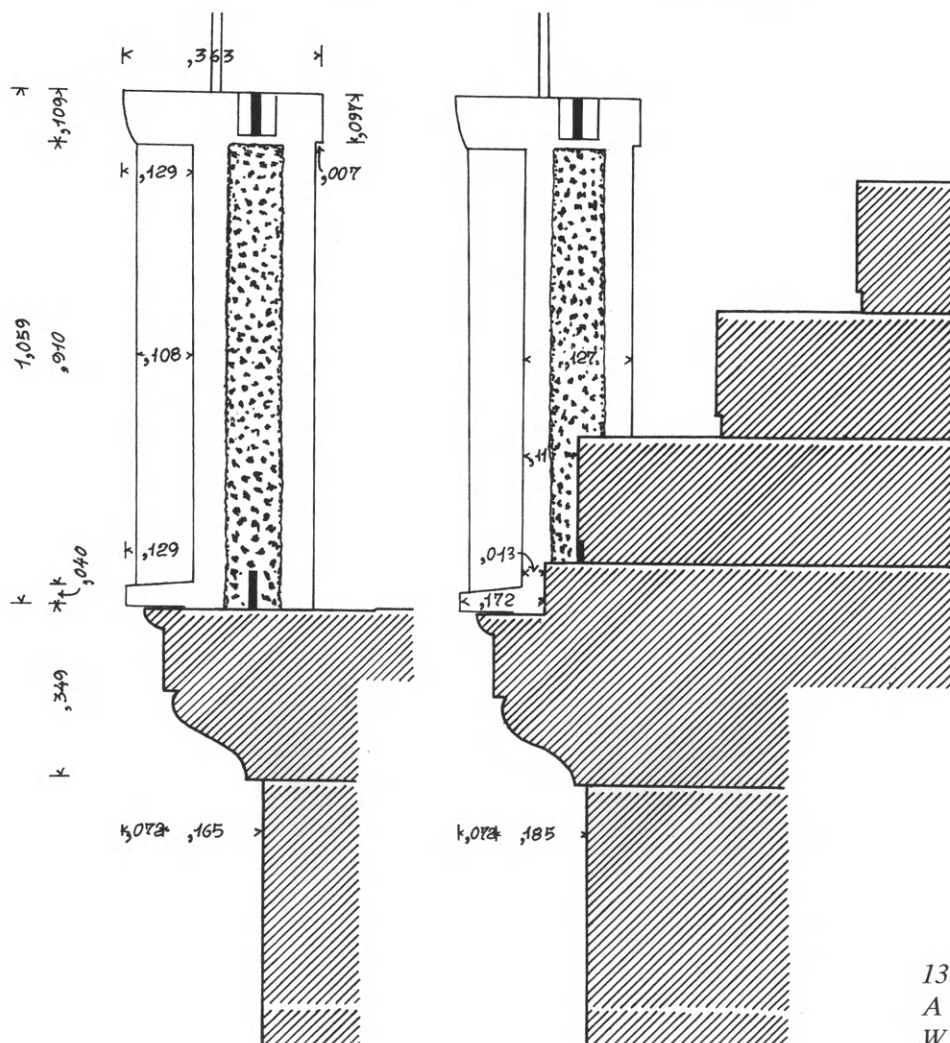
10. Σχεδιαστική κάτοψη της ΒΔ. πλάκας του θωρακίου, κατά W. B. Dinsmoor (AJA 1926).



11. Σχεδιαστική αναπαράσταση των περάτων των πλακών της ομάδας Α (γόμφοι, μοχλοβόθριο, μοχλαῦλαξ, ὀπές κυγκλιδώματος) κατά W. B. Dinsmoor (AJA 1926).

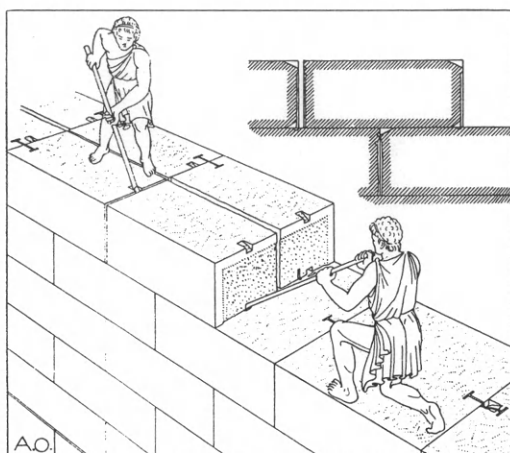


12. Τομή πλακῶν ομάδας  
A καὶ ομάδας B κατὰ  
R. Heberdey (ÖJh 1922-24).

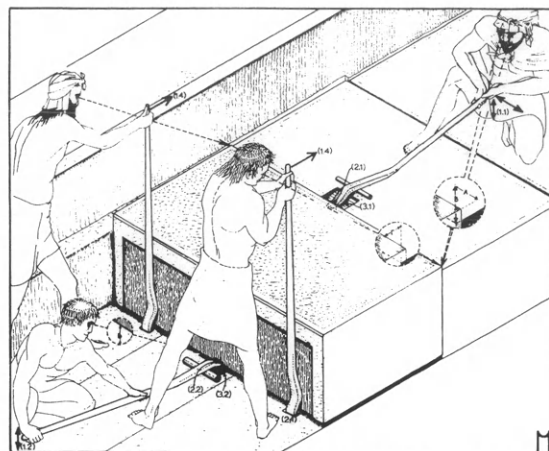


13. Τομή πλακῶν ομάδας A καὶ ομάδας B κατὰ W. B. Dinsmoor (AJA 1926).

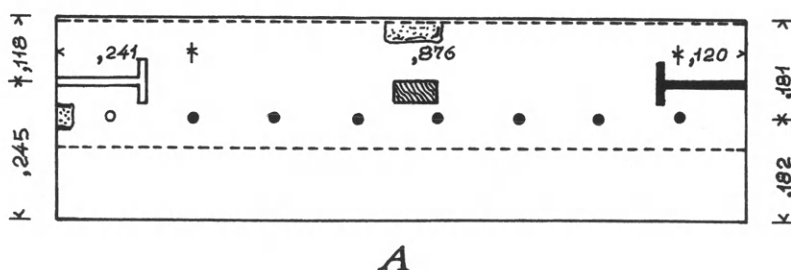
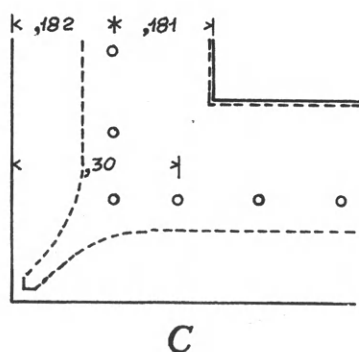
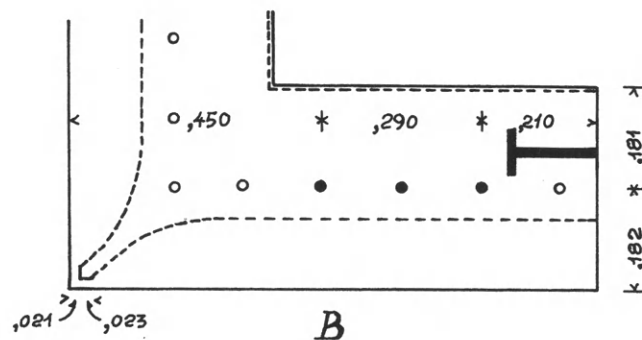
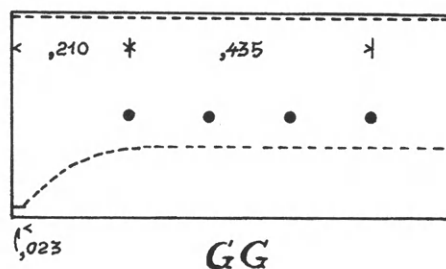




14. Σχεδιαστική αποκατάσταση τρόπου μετακινήσεως και τοποθετήσεως λίθων κατά Ά. Όρλάνδο.



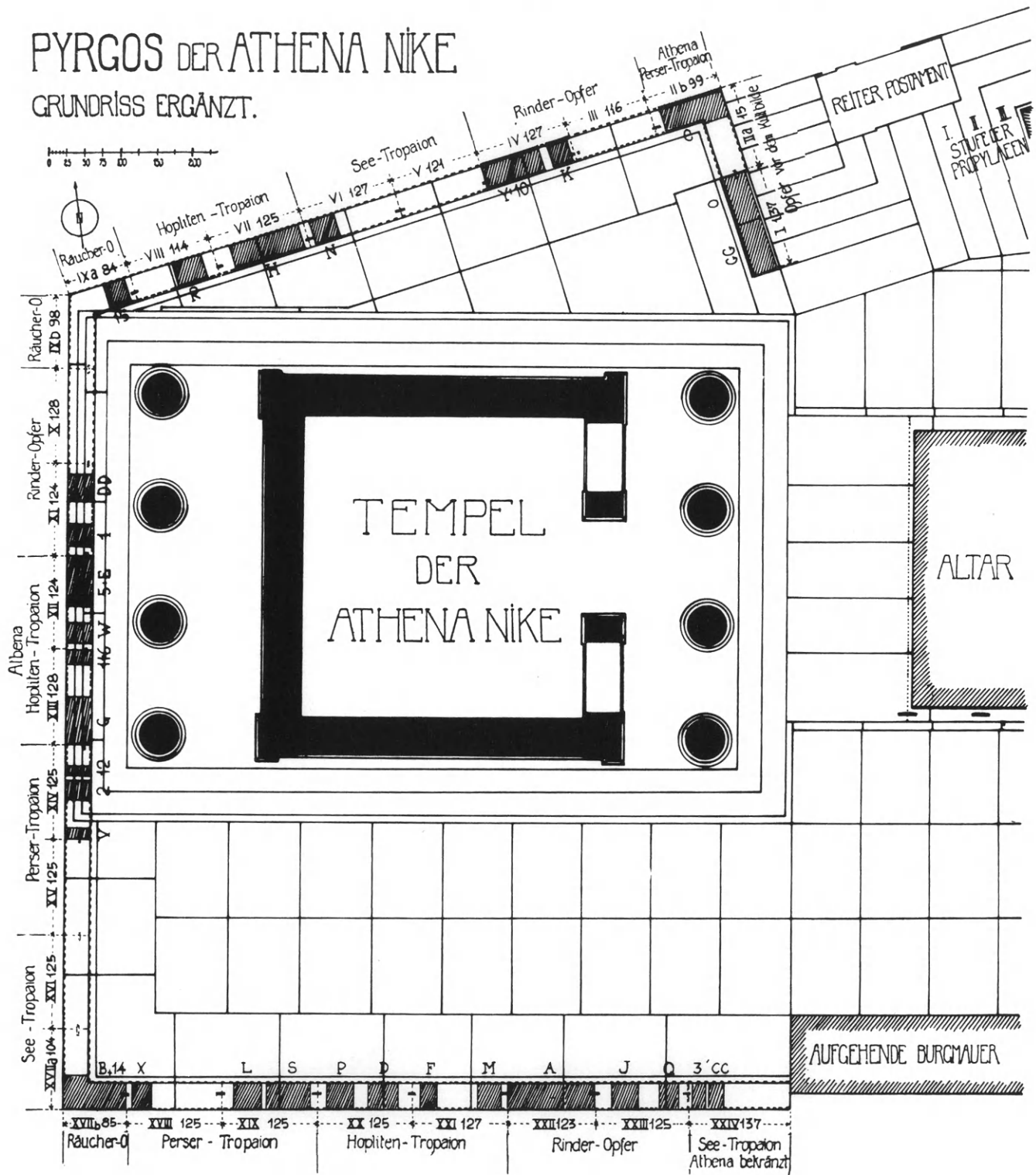
15. Σχεδιαστική αποκατάσταση τρόπου μετακινήσεως και τοποθετήσεως λίθων κατά Χ. Μπούρα και Μ. Κορρέ.



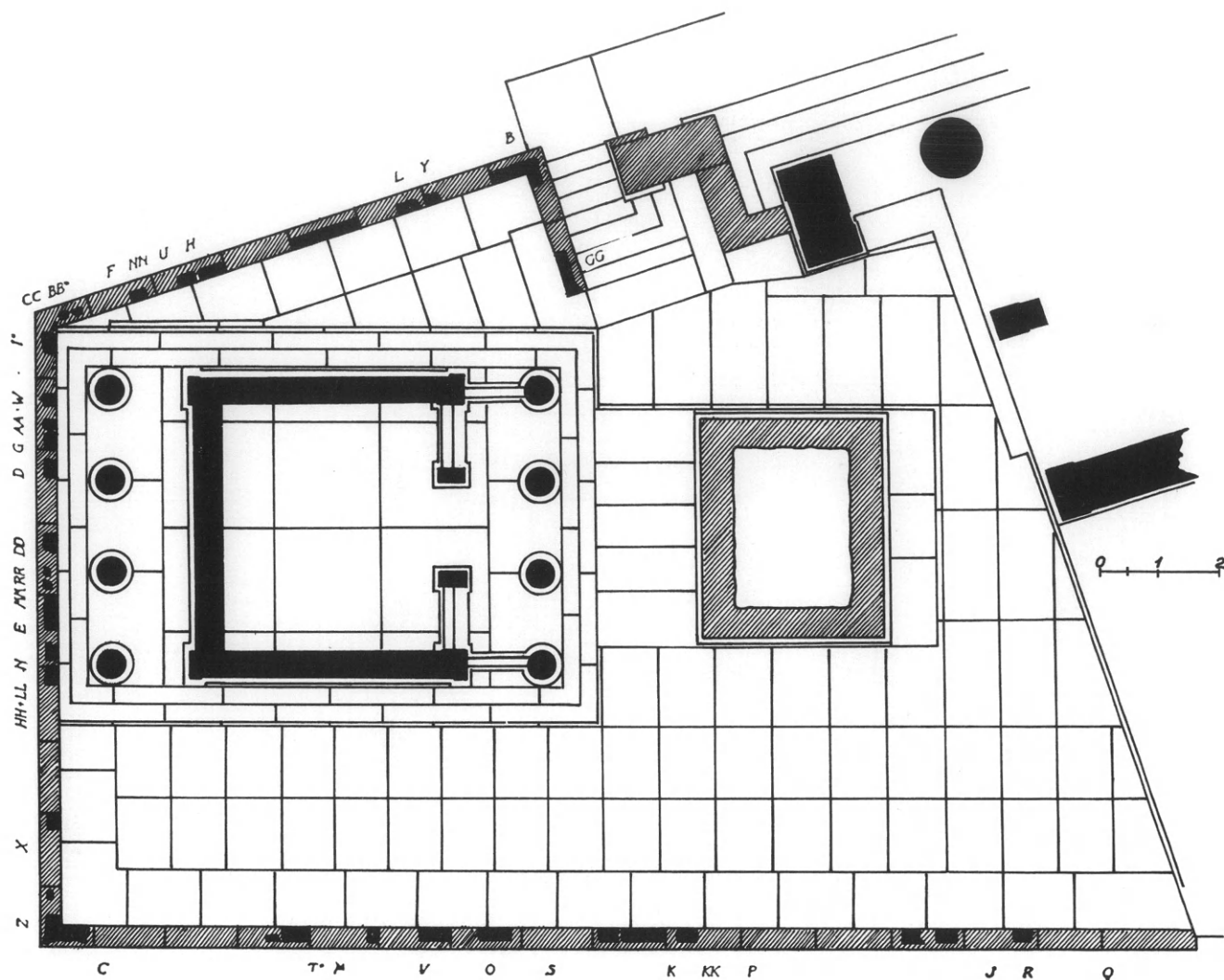
16. Σχεδιαστική αποκατάσταση των όπων του κιγκλιδώματος του θωρακίου κατά W. B. Dinsmoor (AJA 1926).

# PYRGOS DER ATHENA NIKE

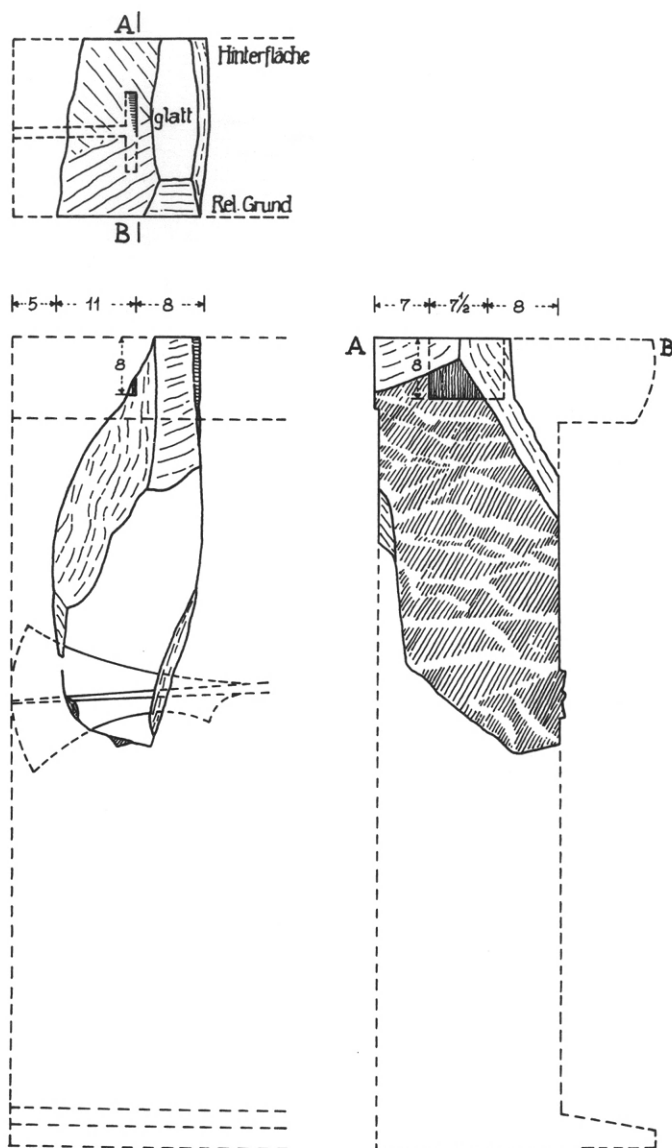
GRUNDRISSE ERGÄNZT.



Κάτοψη τοῦ ναοῦ, τοῦ τεμένους καὶ τοῦ θωρακίου τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης καὶ ἀπόδοση τῶν ὑπολειμμάτων τοῦ γλυπτοῦ διακόσμου κατὰ R. Heberdey (ÖJh 1922-24).



Κάτοψη του ναού, του τεμένους και του θωρακίου με δήλωση των θέσεων των ὑπολειμμάτων του γλυπτοῦ διακόσμου κατὰ W. B. Dinsmoor (AJA 1930).



Σχεδιαστικὴ ἀναπαράσταση καὶ τομὴ τοῦ κομματιοῦ Z κατὰ R. Heberdey (ÖJh 1922-24).





Η  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ  
1998

ΤΟΜΟΣ ΕΚΑΤΟΣΤΟΣ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΣ ΕΒΔΟΜΟΣ

ΔΩΔΕΚΑΤΟΣ ΤΗΣ ΠΕΜΠΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 1999

ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ

«ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Ε. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ - Α. ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ ΟΕ.»

ΜΙΛΩΝΟΣ 26 ΑΘΗΝΑ

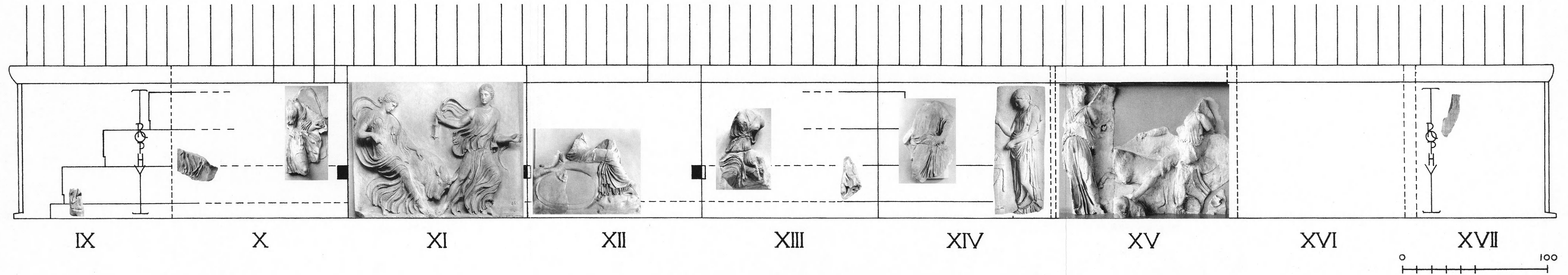
ΜΕ ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ

ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΟΥ









Πρόταση αποκατάστασης της δυτικής πλευρᾶς τοῦ θωρακίου.







ISSN 1105-0950